

В. С. Кутковой



**Философские основы
восточнохристианской
ИКОНЫ**

Проблемы морфемки и семантики образа

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

НОВГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

В. С. Кутковой

**ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ
ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОЙ
ИКОНЫ**

Проблемы морфемики и семантики образа

ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД
2012

Р е ц е н з е н т ы:

доктор философских наук, профессор
Санкт-Петербургского государственного университета **Н. В. Голик**

доктор философских наук, профессор Новгородского государственного
университета имени Ярослава Мудрого **А. П. Донченко**

Кутковой, В. С.

К95 Философские основы восточнохристианской иконы. Проблемы морфемики и семантики образа: монография / В. С. Кутковой; НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2012. – 159 с.
ISBN 978-5-89896-440-5

В монографии предпринят анализ тех философских начал средневековой иконы, которые на сегодняшний день наименее исследованы. Это прежде всего принципы творчества иконописца, получившие название синергии; методы различения и разделения философских понятий при анализе образа; эстетические и геометрические способы построения последнего; онтологические закономерности между языком и стилем иконы; церковный статус ее в литургическом контексте; специфические проблемы цвета и понимания образа «Св. Троица» кисти Андрея Рублева; причины и следствие интереса русского авангарда начала XX века к средневековому наследию.

Книга адресована специалистам-культурологам, аспирантам, студентам, широкому кругу читателей, интересующихся средневековой культурой.

ББК 71.04

*Посвящаю моей внучке
Василисе Поповой*

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	5
Концепты «диафора» и «диаиресис» в философии образа	9
О феномене эвритмии в древнерусском искусстве	53
О соотношении языка и стиля в восточнохристианском изобразительном искусстве	74
Еще раз о поклонении иконе и ее почитании	90
Чувственное и умозрительное в личном письме русских святых	101
Смысловые особенности цвета в иконе «Святая Троица» Андрея Рублева	105
Некоторые философские затруднения в понимании иконы «Святая Троица» Андрея Рублева	112
Тема насильственного убийства в православной иконописи	120
Икона и авангард: место встречи – Россия, время – Серебряный век	131
Заключение	144
Библиография	146

Я могу рассматривать статую Аполлона в музее в Олимпии как объект естественнонаучного представления; могу физически рассчитать этот мрамор с точки зрения его веса, могу исследовать мрамор по его химическому составу. Но эта объективирующая мысль и речь не видит Аполлона, каким он показывает себя в своей красоте, являя себя в ней как облик бога.¹

Мартин Хайдеггер

ВСТУПЛЕНИЕ

Приступая к написанию данной монографии и внося в ее название слово «основы», мы не задумывали создать некий философский «букварь» иконы. Задача состояла в том, чтобы выявить те интеллигибельные стороны иконописи, на которые не обращали внимания другие исследователи. Причем это не нечто второстепенное, имеющее относительную связь с культовым средневековым образом, а весьма существенные его аспекты, которые являются «плотью от плоти» иконописи. Но это не означает, что мы претендуем на грандиозное фундаментальное исследование и на окончательные выводы по затрагиваемым проблемам. Нет, прежде всего, ставились вопросы, а ответы на них если и давались, то в качестве версий и гипотез. Окончательно можно на них ответить по крайней мере после того, как они войдут в научный оборот и будут обсуждены специалистами.

Нет в книге и анализа таких крайне важных проблем, как, например, вопрос об иконописном каноне. Все это и подобное ему можно найти в нашей предыдущей монографии «Краски мудрости»². Чем и объясняется отсутствие анализа данных проблем в настоящей работе, и что указывает на естественное продолжение дискурса «Красок мудрости».

А теперь кратко остановимся на содержании книги.

Как известно, все начинается со слова. Поэтому монография открывается анализом практически забытых греческих терминов-концептов «диафора» (различение) и «диаиресис» (разделение), весьма важных не только для философии образа, но вообще для всей философии в целом. нас интересовали не просто слова и понятия, а дискуссионные проблемы, до

¹Heidegger M. Phänomenologie und Theologie. Frankfurt am. Main., 1970. S. 42

² См.: Кутковой В.С. Краски мудрости. М., 2008.

сих пор вызывающие многочисленные споры. И означенные диафора и диаиресис позволяют не только внести свежую струю в эти споры, но и обнаружить те направления мысли, двигаясь по которым, можно прийти к разрешению определенных проблем.

Далее был рассмотрен другой забытый термин-концепт «эвритмия», который отчасти анализировался в нашей кандидатской диссертации «Духовные константы древнерусской художественной культуры» и в книге «Краски мудрости», но теперь круг исследования нами расширен и значительно углублен. Данный термин объединяет с предыдущими понятиями принадлежность к морфологии иконописи, в частности, к ее области, называемой морфемика. Это то, что еще ничего не начиная, иконописец уже несет в себе вроде ощущения будущего произведения, а потом реализует предчувствуемое. Но это не строгие правила, жестко предписывающие какой быть иконе, а общие закономерности организации ее формы, стройности, гармонии. Ведь широко известен частный случай эвритмии – так называемое «золотое сечение», и оно неоспоримо. Тем не менее об эвритмии фактически не писали даже те ученые, которые изучали античную эстетику во всех ее подробностях и аспектах (например, А.Ф. Лосев, А.А. Тахо-Годи и др.).

Применение эвритмии отражалось на языке и стиле восточнохристианской иконы. Но были, разумеется, и свои специфические проблемы как языка, так и стиля. Их взаимодействие, литургическая обусловленность одного другим, зависимость от мировоззрения эпохи разбираются нами в соответствующей главе.

Именно литургичность иконы заставляет нас внимательно посмотреть на степень и особенности почитания культового образа, ибо данный вопрос в современной науке довольно запутан. В обращении к основополагающим трудам Отцов, давшим ответы на претензии иконоборцев, надо искать разрешение и сегодняшних проблем, подчас надуманных и умышленно запутанных.

А иконопочитание напрямую связано с вопросом об изображении личности. Но каковы особенности изображения человеческой личности в иконописи? Ведь история средних веков не знала икон, на которых человек показывался бы в его крайних психологических состояниях, например, когда он плачет или смеется. Почему в Новейшее время стали возможны подобные феномены? Ответить на эти недоумения можно лишь в том случае, если обратить внимание на мировоззренческий фактор и на древнерусскую ментальность.

Данный подход позволяет по-новому взглянуть и на шедевр Рублева – икону «Святая Троица». До сих пор исследователи подходили к изучению цвета в нем, опираясь на современные ощущения и представления о цвете в живописи, без учета психологического восприятия того или иного цвета в средние века. Для нас задача стояла – посмотреть на икону глазами

русича. Что позволяет освободиться от некоторых мифологем в отношении данного памятника.

Не меньше мифов связано и с содержанием прославленной иконы Рублева. Стало общим местом считать ее изображением Предвечного Совета, но ведь культовый моленный образ зиждется на историческом реализме, который закрепляется в конце VII века 82 правилом Трулльского собора. Символ может лишь сопутствовать историческому реализму, но не подменять его собой. Опираясь на эту аксиому, Рублев должен был бы присутствовать на Предвечном Совете, чтобы его изобразить. А это нонсенс. Парадокс создания памятника налицо. Где выход? Этому и посвящена наша глава.

На парадоксе построено и изображение святых, убивающих людей. Общеизвестна шестая заповедь Моисея «не убий», однако не являются редкостью многочисленные иконы великомученика Димитрия Солунского, убивающего болгарского царя Калояна, а в Дечанах в храме Пантократора можно видеть фреску XIV века, на которой святой Нестор убивает Лия. На новгородской иконе, известной под названием «Битва новгородцев с суздальцами», Ангелы, святые Борис и Глеб помогают новгородцам уничтожать суздальцев. Без философского понимания добра и зла не понять этого феномена в восточнохристианской иконописи.

Из переосмысления добра и зла рождается другой феномен – увлечение русских авангардистов средневековой иконой. Именно они проявили неподдельный интерес к древним образам, забытым, но «воскресшим» из-под записей в начале XX века. В данном увлечении наблюдается возникновение не только новой эстетики, но и новой этики; что позволяет сопоставить средневековое и авангардистское понимание таких концептов, как *здесь-теперь* и *вне-здесь-теперь*. А это открывает дорогу и к пониманию многих других явлений в современном изобразительном искусстве.

Как видим, все главы книги, при внешней независимости друг от друга, по своему стержневому смыслу зависимы между собой, логически продолжают одна другую, образуя единую композицию монографии. Это рискованный путь для научного труда, но мы на него сознательно вступили, ибо простые решения в философии при всей легкодоступной успешности, часто скучны и мало что открывают, а рискованные, если и ошибочны, то во всяком случае заслуживают снисхождения и прощения.

И, наконец, следует уточнить наше отношение к предмету исследования. Сегодня никем не отрицается факт зависимости парадигмы, определяющей рамки научных задач, от мировоззренческой, философской точки зрения ученого, хотя вне всяких сомнений и его интуиция, и характер мышления здесь не отрицаются. На это обращал внимание французский основоположник теоретической антропологии Жан-Клод Гарден.¹ Приве-

¹ Гарден Жан-Клод. Теоретическая археология. М., 1983. С. 18.

дем следующий пример. В 1923 году знаменитый английский историк религии и этнограф Джеймс Фрезер подверг основательной критике библейский рассказ о сотворении человека, оспорив Божественный генезис содержания Библии на том основании, что сходные мотивы содержатся в других памятниках мифологии и литературы древнего мира.¹ Однако современные исследователи, напротив, в существовании подобного сходства видят одно из основных доказательств именно историчности библейских текстов.²

Почему эту работу не стоит относить к области философии религии, где ученый призван находиться как бы «над» предметом изучения, объективируя свою точку зрения. Данную монографию следует отнести к области религиозной философии (к тому ее разделу, в котором занимаются изучением образа), где предмет исследуется как бы «изнутри»; в таком случае научное исследование неизбежно несет на себе отпечаток мировоззрения автора и изучаемой им эпохи.

¹ Фрезер Д.Д. Фольклор в Ветхом Завете. М., 1985. С. 11–63.

² Василиадис Н. Библия и археология. М., 2003. С. 9–12.

КОНЦЕПТЫ «ДИАФОРА» И «ДИАИРЕСИС» В ФИЛОСОФИИ ОБРАЗА

Следует обратить внимание на один старый философский термин, который в Новейшее время приобрел далеко не однозначное, если не прямо противоположное понимание. Речь идет о диафоре. Греческое слово *διαφορά* изначально разумелось как *различие*; со временем появилось еще несколько его значений: например, *вид* (на латинский перевели *species* – *взгляд, внешность, зрение, сбор* и даже *смесь трав*); но общепринятыми для диафоры стали синонимы *раздор, несогласие, вражда, спор*. То есть уже в древности имелись основания толковать этот термин весьма широко.

А.Д. Михельсон в своем словнике «Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней» (1865 г.) производит греч. *διαφορία* от глагола *διαφορέω* – *рассыпать, тянуть в стороны*. Михельсон понимает наш термин как *разногласие, спор*, но задает ему еще и филологическое измерение: «повторение одних и тех же слов, но в разном смысле». А.Н. Чудинов в «Словаре иностранных слов, вошедших в состав русского языка» (1910 г.) не отступает от общепринятого древнего значения: «Разногласие во мнениях; спор». Подобные смыслы приводятся и во многих других последующих словниках.

С возникновением в лингвистике так называемой «теории метафорического напряжения», развиваемой Д. Берггреном, Ф. Вилрайтом, М.Ф. Оссом и другими, диафора парно с эпифорой рассматривается в качестве структурного элемента метафоры.¹ Французский философ Ж. Деррида в работе «Письмо и различие» пользуется греческим термином «диаферейн» – *отличаться, разниться*.² Среди отечественных исследователей феномен диафоры в дискурсе квантовой космологии и теоретической физики глубоко анализирует Алексей Нестерук.³ Однако работы в области философии образа, рассматривающие данный феномен, нам не известны.

Значимость диафоры была очевидна для отцов всех Вселенских соборов. Уже в формулировке Символа веры, принятом в 325 году, четко различается мир видимый и невидимый, Сын Божий исповедуется рожденным и несотворенным. Уже на заре христианства возникновение диафоры понималось, по сути дела, произвольным при сотворении мира, в том числе и когда Творец создавал человека. Но человек обрек себя на путь различений, руководствуясь желанием стать богом без участия Божественной благодати, то есть в результате грехопадения прародителей, разрыва с Богом. А ведь из Библии мы знаем: Адам нарекал имена животным именно под действием благодати («благого дара»), ибо жил в едином духе с Богом. В это единство вряд ли вторгалась радикальная диафора. Различие

¹ Метафора в языке и тексте / Под ред. В.Н. Телия. М., 1988. С. 99.

² Деррида Ж. Письмо и различие. СПб., 2001. С. 382.

³ Нестерук Алексей. Логос и космос. М., 2006. С. 208–218.

Творца от сотворенного Им предполагается непосредственно сутью заповедей, однако зададимся философским вопросом: ставил ли Бог цель при сотворении отделить человека от Себя? Нам это кажется невозможным, ибо это равносильно тому, что отец, напоминая сыну о своей любви и о том, что он его родитель, будет постоянно подчеркивать свое отличие от сына и считать сына Другим. Подобную ситуацию нужно признать странной по логике и по психологии, тем более для внутрисемейных отношений. Вот и Бог, на наш взгляд, специально не возводил подобного барьера между Собой и Адамом. Термин «диафора» – это лишь некий инструмент, позволяющий не смешивать «неслиянное» и позволяющий не путаться в существенных философских идеях. Дух различений, свойственный Священному Преданию, возникает уже после Пятидесятницы. Но это путь другой, нежели путь различений ветхозаветного Адама. Рождалась диафора христианского богословия и православной догматики. Человечеству оставалось усвоить одну особенность: понятие о диафоре могло обозначаться словом, а могло лишь подразумеваться, как это мы уже видели в Символе веры. Что отнюдь не отрицает необходимость слова, просто у языка существует своя специфика.

Вот и греческие отцы «пользовались словом “различение” как космологическим и богословским термином с тем, чтобы разъяснить *creation ex nihilo* (сотворение из ничего. – В.К.) изнутри этого мира», – отмечает Нестерук.

В частых интеллектуальных спорах диафора употреблялась в качестве противопоставления другому, не менее популярному термину «диаиресису» (διάρεσις; лат. *partitio*). Он имел тоже несколько значений, но в данном случае понимался в исконном – *разделение, деление*.¹ С особой отчетливостью это проявилось в Никео-Цареградском и Халкидонском догматах: Ипостаси в Святой Троице следовало различать, но не разделять их, а по воплощении Христа Церковь различает в Нем две природы, но никак не разделяет их.

¹ В античной философии Платон, Аристотель, стоики, а в этике Эпиктет употребляли термин «диэреза», образованный от «диаиресиса». Это был один из технических терминов диалектики, позволявший классифицировать виды, делить их, выделять вид и давать ему определение путем дихотомического членения рода. Аристотель считал диэрезу полезной только для определения существа (τί) данной вещи. В качестве метода διάρεσις был разработан племянником Платона Спевсиппом. О диэрезе писали Ю.А. Шичалин, на Западе – А. von Fragstein, Lee Franklin, R. Robinson и др. Филологи используют термин «диерезис», тоже берущий свое начало от «диаиресиса». Ему придается три значения: «1) Деление стиха (длинного, многостопного) при чтении на остановки, совпадающие с окончанием слов и стоп; диерезис часто смешивается с цезурой. 2) В ораторской речи – предварительное указание частей и порядка в изложении мысли. 3) Раздельное произношение двугласной (poeta); знак (две точки) такого произношения – punctum diaereseos, франц. Tréma» (Рамзевич Н.К. Словарь гуманитария. М., 1998. С. 72).

Для характеристики и систематизирования тварных черт бытия термин «диафора» употребляли псевдо-Дионисий Ареопагит и Максим Исповедник. Христианское сознание воспринимает диафору в Божьем творении как «установленный миропорядок, принцип единства и разнообразия в мироздании, отличном от его Творца»¹.

Диафора бывает разная: 1) онтологическая (в Символе веры); 2) как только что сказали, бытийная в творении (две области жизни: мир видимый и мир невидимый); 3) как модус времени (прошлое, настоящее, будущее; 4) как состав человека (душа – и – тело); 5) атрибутивная: между эмпирическим и метафизическим коррелятами (чувственное – и – духовное). Мы перечислили лишь основной ряд, хотя он может быть продолжен до бесконечности.

Широко пользуется термином «диафора» в своих трудах Иоанн Дамаскин. Многократно прибегает он не только к слову, но и непосредственно к понятию о диафоре в знаменитых посланиях, получивших название «Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения». С различения, с несогласия и спора, то есть фактически при помощи полного набора всех значений термина он начинает свое обличение императора Льва III Исавра: «...я решил говорить, не ставя величия царей выше истины»². Если в античные времена величие царей было непререкаемой истиной, то в средние века Дамаскин четко их различает, а потому вступает в полемику. Заканчивая первое послание, писатель призывает иконоборцев отделить понимание иконы от понимания языческого изображения. То есть этот великий философ средневековья прибегает к диаиресису, что, с его точки зрения, позволяет снять противоречия и откеститься от идолопоклонства. Ссылаясь на Писание, писатель говорит, что «оно, конечно, запрещает поклонение не бездушным произведениям рук, а – изображениям демонов»³. Во втором послании Дамаскин ставит вопрос еще глубже. Он заявляет о невозможности живописания невидимого Бога: «...если бы мы делали изображение невидимого Бога, то действительно погрешали бы, потому что невозможно, чтобы было изображено бестелесное и невидимое, и неопишемое, и не имеющее формы»⁴. Такая возможность открывается только фактом Боговоплощения. «Ибо после того, как Бог... воспринял природу и величину, и образ, и цвет плоти, мы, делая Его изображение, не погрешаем»⁵. Данная диафора, несколько раз принципиально подчеркнутая писателем в посланиях, остается для совре-

¹ *Нестерук Алексей*. Логос и космос. С. 211.

² *Иоанн Дамаскин, преподобный*. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. СПб., 1893. Репринт: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. С. 1.

³ Там же. С. 22.

⁴ Там же. С. 46.

⁵ Там же. С. 46.

менных религиозных философов весьма актуальной в связи с их борьбой против непрекращающихся рецидивов «онаглядить» неопишемое.

Кратко остановимся на анализе вопроса, заданного Дамаскиным одним из первых: «Что есть икона?» Прославленный защитник иконопочитания отчетливо различает предмет и его изображение: «... иное есть изображение и другое – то, что изображается, и, во всяком случае, между ними замечается различие, так как это не есть иное и иное не есть то».¹ Здесь как раз именно тот случай, когда можно говорить и о диафоре, и о диаирессисе, ибо на понятийном уровне образ и Первообраз *различаются*, а по природе они *разделяются*.

Дамаскин затронул наиважнейшие философские проблемы понимания иконы: от отношения к веществу – до сути содержания и назначения изображений. Преподобный Иоанн связывает воедино с иконой вопросы гносеологии, герменевтики, практики, нравственности, сотериологии и эстетики (последняя как выражение добротолубия). Но цель культового образа для святого остается неизменной – богопознание во спасение. И одним из главных инструментов анализа у первого церковного систематика являются разнообразие различения тех или иных тез. Без этого трудно представить философскую систему Дамаскина. Он первый и, кажется, единственный из святых Отцов вводит определение Святого Духа как образа Сына: «Сын – естественный образ Отца, совершенно равный, во всех отношениях подобный Отцу, кроме того, что не *нерожден* и не *Отец*, Ибо Отец – нерожденный Родитель; Сын же – рожден и не Отец; и Дух Святой – образ Сына».² В.Н. Лосский объяснил эту диафору Дамаскина так: «...все святоотеческие тексты, в которых Сын назван “образом Отца”, а Дух – “образом Сына”, относятся к проявлению через энергию общего содержания Трех, ибо Сын – не Отец, но Он то, что есть Отец; Дух Святой – не Сын, но Он то, что есть Сын»³.

¹ *Иоанн Дамаскин, преподобный*. Три защитительных слова против порицающих святыне иконы или изображения. С. 100.

² Там же. С. 100. В том же ключе размышлял четыремя веками ранее святитель Василий Великий, но с существенной разницей: он все-таки конкретно не называл Святой Дух образом Сына.

³ *Лосский Владимир*. Богословие и Боговидение / Перев. В. Решиковой. М., 2000. С. 371. Добавим здесь несколько рассуждений, продиктованных тем, что нам доводилось слышать среди религиозных философов несогласие с данным определением Дамаскина: своим утверждением Дамаскин якобы открывал дорогу Филиокве. Начнем с бесспорного для философии средневековья: Божественные энергии, дающие познание Бога вне Его Самого, выстраивают для человека новую перспективу. Здесь вряд ли у кого-то из философов-медиевистов возникнут возражения. Но как данная перспектива может реализоваться? Не будь Святой Дух образом Христа, то Вторая Ипостась не открывалась бы людям Божественной Личностью. В дискурсе православия, речь идет не о том, что Святой Дух что-то «совершенствует» в личности Христа и доводит тем самым ее до человеческого понимания. С точки зрения средневековой теологии, этого не может быть принципиально. Личность Христа в данном ракурсе совершенна во всех отноше-

ниях. Речь как раз о том, что Дух очищает и отвергает человеческое зрение для восприятия в той или иной степени всесторонности совершенства. Это хорошо понимал Дамаскин, цитируя Апостола: «...никто не может назвать Иисуса Господом, как только Духом Святым» (I Кор. 12: 3). Дамаскин настаивает: «Подобный же и совершенно равный образ Сына – Святой Дух», но без промедления уточняет, что только в одном отношении Дух имеет различие с Сыном: «в том, что Он *исходит*. Ибо Сын хотя *рожден*, но не *исходит*» (Иоанн Дамаскин, *преподобный*. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 101–102). Если отрицать это определение Дамаскина, то у средневекового человека возник бы целый ряд вопросов. Что, например, видели почитаемые им святые Отцы-духовидцы? Вряд ли слово «духовидцы» всегда применялось просто как метафора. А что именно тогда видели Отцы? Здесь возникла бы для средневековья вероятность понимания Духа лишь в качестве Божественной энергии, забывая о том, что Он – Лицо. И тогда получится Двоица вместо Троицы. Теология того времени понимала бы, что Святой Дух, будучи образом Сына, посылается Отцом в Пятидесятницу написать образ («через энергию общего содержания Трех») в ипостасях апостолов и стать Утешителем их, а потом и всех христиан. В данном случае Дух проявил не только образ Сына, но благодатью в посильной для людского понимания мере – в целях икономии (в переводе с греч. *домостроительство*) – высветил «общее содержание Троицы», которого не чувствовало ветхозаветное человечество. Религиозный философ М.В. Васина в письмах к нам размышляет: «Дела Духа и Сына нераздельны, но и неслиянны, как собственно и их Лица, притом что дело у них одно – дело человеческого спасения. Филиокве связано с неприятием католиками домостроительства Духа. В частности, Фома Аквинат (значение коего для католиков общеизвестно) не принимал Духа как образа Сына. А ведь для православных Сын есть образ Отца, а Дух есть образ Сына, хотя образ Божий, естественно, один». Куда смелее Дамаскина высказывается о Святом Духе преподобный Анастасий Синаит (ок. 640 г. – кон. VII / нач. VIII в.): «Потому Бог и не вдунул в Еву дыхание жизни, поскольку она есть образ Святого Духа – дыхания и жизни, и поскольку ей надлежало, посредством Святого Духа, воспринять Бога» (Анастасий Синаит, *преподобный*. Три слова об устройении человека по образу и подобию Божию // Альфа и Омега. М., 1998. № 4 (18). С. 96). Метафора ли это? Нет. Подобная точка зрения имеет основание, и у нее есть своя предыстория. «В Ветхом Завете для обозначения “Духа” употребляется слово “*ruah*”; в то время как на арамейском это слово исключительно женского рода, на древнееврейском оно иногда может быть мужского рода. Однако из 84 случаев использования в Ветхом Завете слова “дух”, в контекстах, традиционно понимаемых как указания на Святого Духа, 75 раз оно является или явно женским или неопределенным (из-за недостатка глагола или прилагательного). Только девять раз это слово употребляется как существительное мужского рода», – говорил преподаватель Свято-Тихоновского богословского института Ю.В. Максимов в своем докладе «Женский образ Духа Святого у святых Отцов и писателей ранней Церкви» на X Рождественских чтениях 30 января 2002 года [Электронный ресурс] // http://fapsyrou.ru/science/stati_conference/zhenskiy_obraz_duha_594/). Ипостась Святого Духа воспринималась в женском роде сирийскими Отцами, и, в частности, преподобным Ефремом Сирийским. Несмотря на то, что по-гречески слово «Дух» (*πνεῦμα*) среднего рода, некоторые святые Отцы, писавшие на греческом языке, склонны были связывать Третью Ипостась с женским началом. До Анастасия Синаита, пропуская труды малоизвестных авторов, можно вспомнить высказывание святителя Мефодия Патарского о личности Евы как об исходящем лице Духа Святого. В XX веке женский образ Софии вводился в Троицу известным философом, протоиереем Сергием Булгаковым (критику см.: *Гаврюшин Н.К.* По следам рыцарей Софии. М., 1998). О Духе

Самым грандиозным построением с использованием диафоры и диаиресиса следует считать у Дамаскина его определения 6 видов изображений и 7 родов поклонений. Первые досконально и глубоко разобрал в своем трактате В.В. Лепяхин¹, о вторых более-менее подробно писали мы в одной из последних статей². Достаточно о них сказано и у многих других авторов. Поэтому, исходя из соображений экономии места, нет смысла входить в детали. Беглое рассмотрение мало что даст для понимания указанных дефиниций. Скажем лишь о том, что не меньшее значение приобретают и диафора, и диаиресис в других трудах Дамаскина (Точное изложение православной веры, Философские главы, Христологические и полемические трактаты, Слова на Богородичные праздники), которые играют особую роль в святоотеческом наследии.³

Можно говорить об определенном влиянии Дамаскина на позицию отцов VII Вселенского собора.⁴ Отстаивая иконопочитание, они так же, как

как женском начале в Троице писал Д.С. Мережковский (Иисус Неизвестный. Париж, 1934. С. 112 и сл.) Но взгляд на отношения внутри Троицы в качестве семейных (Бог-Отец, Бог-Мать, Бог-Сын) Церковь отвергла. У Дамаскина же ничего подобного нет. Напротив, его система отличается четкостью положений и здравым смыслом. Поэтому можно утверждать, что своей диафорой Дамаскин уводил от Филиокве, а не приводил к нему.

¹ *Лепяхин Валерий*. Икона и иконичность. СПб., 2002. Ч. I. Шесть родов икон. С. 37–48.

² *Кутковой В.С.* О поклонении иконе и ее почитании // Сб.: Икона в русской словесности и культуре / Сост. В.В. Лепяхин. М., 2011. С. 109–117. См. в нашей книге главу «Еще раз о поклонении иконе и ее почитании».

³ Что касается перевода рассматриваемых терминов на другие языки, то не все здесь было идеально. Известный философ Н.К. Гаврюшин сделал следующее наблюдение: «Заметная в славяно-русском тексте (имеется в виду текст “Диалектика” Дамаскина. – В.К.) неустойчивость терминологии в немалой степени объясняется аналогичной же неустойчивостью в латинском переводе. Один и тот же греческий термин передается по-латыни различными словами, иногда даже одному греческому слову соответствуют два латинских одновременно. Особенно показательна вариативность в передаче греческого *διαφορά* и однокоренных с ним» (*Гаврюшин Н.К.* Премудрая святая диалектика. Нижний Новгород, 2003. С. 68). Как мы увидим дальше, эта проблема не исчезла до сих пор.

⁴ Непосредственно в Деяниях Собора преподобный упоминается в двух случаях: первый раз – при зачитывании иконоборческих анафематизмов, где Дамаскин назван Мансуром, и это возмутило Отцов Собора: «Иоанн же, которого они безвинно обозвали Мансуром, оставил все и, соревнуя евангелисту Матфею, последовал Христу...» (Деяния Вселенских соборов. Собор Никейский Второй, Вселенский Седьмой. Казань, 1873. С. 275); второй раз – в заключительном документе Соборного определения, где торжественно возглашается вечная память святому патриарху Герману, Иоанну и Георгию Киприану (Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 294). Дамаскин не дожил до 787 года, когда проходили заседания Собора. Существуют несколько дат кончины писателя: по мнению А.А. Грицанова, Дамаскин скончался до 750 года. (Новейшая философская энциклопедия. М., 2001); по мнению С.С. Аверинцева – до 753 года. (Большая советская энциклопедия. М., 1969–1978); по мнению священника Эндрю Лаута – до 754 года. (Православная энциклопедия. Т. 24. М., 2010); наиболее поздняя дата приведена в житии: «Преставился около 777 года, в возрасте 104 лет» (Жития Святых святителя Ди-

Дамаскин, не видят возможности для изображения трансцендентного Бога: «Икона Его и изображение представляет образ не божества Его, нераздельно соединенного с нетленною плотию Его, потому что божественное естество невидимо и неопишимо, и не имеет облика, ибо *Бога никто же виде нигде же, Сам Единородный Его исповеда* (Иоан. 4, 11)»¹. Эта диафора Отцов приводит их к следующему выводу: «Итак мы поклоняемся изо-

митрия Ростовского. В 12 т. Т. 12. М., 2010. Но первая редакция на Руси принадлежит Московскому митрополиту Макарию, который в XVI в. опубликовал житие преподобного в декабрьском томе «Великих Миней-Четьих». Оно представляло собой антиохийскую версию. Если первое жизнеописание Иоанна Дамаскина было создано Иоанном Иерусалимским в конце VIII в., то каноничное житие было написано около трехсот лет спустя – в XI столетии антиохийским иеромонахом Михаилом, при содействии патриарха Антиохии Иоанна. Существует самое полное арабское житие анонимного автора, датированное 1223 годом и хранящееся ныне в Ватикане: каталог арабских ватиканских рукописей Анджело Май, рукопись № LXXIX. Помимо арабской известна греческая житийная версия. По утверждению В. Шувара, греческая версия лишь повторяет арабскую; см.: *Шувар В.* Защитники иконописания и иконопочитания в первый период иконоборчества: святитель Герман, Патриарх Константинопольский, Георгий Киприянин, преподобный Иоанн Дамаскин. Л., 1989. С. 47. Но данное утверждение не совсем точно, поскольку версии – это не копии; в них можно обнаружить расхождения уже в самом начале текстов, не говоря о полных житийных вариантах). На заседаниях VII Вселенского собора труды Дамаскина не цитировались. Трудно даже сказать были ли они известны большинству участников Собора, ибо фраза «... он (Дамаскин. – В.К.), подобно трубе с Востока, провозглашал о Нем (Христе. – В.К.) и делах Его» относительно философии иконы никакой конкретики в себе не содержит. Однако усилия прославленного ревнителя иконопочитания Собором остались явно отмечены: «... он (Дамаскин. – В.К.) стремился установить в церквах древнее законоположение и мир, который Господь даровал ученикам Своим» (Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 275). Знаменитый патролог отмечал: «Дамаскин не исчерпывает в своих словах вопрос о писании и почитании икон. Не все у него ясно вполне. Но позднейшие писатели шли именно за ним» (*Флоровский Георгий, протоиерей.* Византийские отцы V–VIII веков. Минск, 2006. С. 325). И все-таки необходимо отметить, что Отцы Собора в основных чертах знали и учитывали учение преподобного Иоанна. Достаточно хотя бы вспомнить формулу святителя Василия Великого «Честь, воздаваемая образу, восходит к Первообразу». Первым ее приводил в защиту иконы именно Дамаскин, а отцы Собора шли следом, неоднократно цитируя слова великого каппадокийца. Не трудно указать и другие места, встречающиеся у святого Иоанна и отцов Собора. Главное же – единодушие в понимании вопроса «Что есть икона?». Преподобный сформулировал общие христологические положения относительно культового образа. Но Собор шел дальше по пути прояснения теологии образа. Роль Дамаскина для такого продвижения, несомненно, самая значительная. «Возгласив “вечную память” Иоанну Дамаскину, VII Вселенский Собор тем самым и принял компетенцию этого защитника иконопочитания в раскрытии этого важного вопроса (о *modus*’е чествования) и ясно показал, что учение Иоанна Дамаскина, касающееся этого пункта, вполне достойно Собора и может быть признано безусловно истинным», – писал известный ученый В.В. Болотов в своей книге «История Церкви в период Вселенских Соборов» (М., 2007. С. 649). Но ведь «*modus* чествования» и есть диафора семи родов поклонений, о которой мы говорили выше.

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 105.

бражению Христа, то есть лица, которое соделалось видимым людям, хотя и не было отделено от невидимого Его божества, – да не будет, – но было соединено с Ним с самого зачатия»¹. VII Вселенскому собору пришлось отвечать на новые вызовы иконоборцев, которых не знал Дамаскин. Если говорить кратко, то, по сути дела, это были две основные философские идеи, возникшие уже после Льва Исавра: отождествление Евхаристических Даров с иконой и вопрос изображения природы в Ипостаси Христа. На них мы немного и остановимся, ибо обе проблемы включают в себя тему, заявленную в заголовке нашей главы.

На диафору образа и Первообраза противники икон возразили аналогией образа и Святых Даров: «Хлеб, Который мы приемлем, есть образ Тела Его (...) не так, что всякий хлеб – Тело Его, но только тот, который священническим служением вознесен превыше рукотворенного, на высоту нерукотворенного», – писал в своем трактате «Πεῦσεις» император Константин V, прозванный православными Копронимом.² Иерийский собор 754 года, проведенный под патронажем этого императора, так и сформулировал свой довод: «Он (Христос. – В.К.) установил, чтобы в образе (Его) приносилось избранное вещество, то есть существо хлеба, не представляющее собою образа человека, чтобы не ввелось идолопоклонства»³. Аналогия иконоборцев есть отсутствие диафоры между *образом* и *видом*, между *единосущным* и *ипостасным* образами. VII Собор ответил диаиресисом: «...Ни Господь, ни апостолы, ни отцы никогда не называли бескровной жертвы, приносимой иереем, образом, но называли ее самим Телом и самою Кровью»⁴. Отцы понимали, что такой ответ будет неполным и у иконоборцев потенциально может вызвать категоричные возражения. Поэтому они тут же уточнили: «Впрочем, некоторым из святых Отцов казалось делом благочестивым до совершения освящения называть их ἀντίτυπα (вместообразными)». Обсудив тексты святых Евстафия и Василия, Собор заключает: «...То, что до освящения названо “вместообразная”, по совершении освящения называется в полном смысле этого слова Телом и Кровию Христа, как это и есть и веруется»⁵. Добавим еще: ἀντίτυπα вовсе не ἀντι-εἰκών; ведь τύπος (*прообраз*, а на его основе и выстраивается ἀντίτυπα) – не *образ* (εἰκών); «антипрообраз» бессмыслен, ибо никто и ни-

¹ Там же. Т. 7. С. 105.

² Цит. по: Православная энциклопедия. Т. 9. М., 2005. С. 655.

³ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 232.

⁴ Там же. Т. 7. С. 233. Внимательный В.В. Лепахин перевел с греческого цитату крупного византийского теолога Николая Кавасилы, курсивом выделяя в ней ключевые слова: «Эта жертва не является образом или иконой жертвы, но есть истинная жертва; это не хлеб приносится в жертву, но само Тело Христово» (*Лепахин Валерий. Икона и иконичность. СПб., 2002. С. 27*). Кавасила, правда, жил много позже VII Вселенского собора (в XIV в.), но суть вопроса им была объяснена кратко и исчерпывающе.

⁵ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 233.

когда не молился на сам прообраз.¹ По всей видимости, иконоборцы, выстраивая словообразование *ἄντιτυπα*, все-таки имели в виду значение термина *τύπος* – «очертание, изображение», а, скорее всего, «образец». Однако проблема по большому счету заключалась не столько в языке (говорили и иконоборцы, и иконопочитатели на греческом), сколько в несовпадении понимания того, что есть онтология и гносеология. Поэтому иконоборчество и вобрало в себя все предыдущие отклонения от ортодоксии, называемые ересями, а победа иконопочитателей явилась Торжеством Православия.

В случаях противостояния язык различений способен снимать многие противоречия, если спорящие стороны ищут истину, а не добиваются во что бы то ни стало своей победы, не задумываясь над ее ценой. Своей точностью диафора была одним из возможных инструментов понимания между иконоборцами и православными в VIII веке. Но чтобы диафора «работала», как раз и необходим тот, кто ее воспринимает и понимает, ибо вне разума ее не существует. Суть диафоры не россыпь тех или иных случайностей, а единое целое, предназначенное для единственно верного познания Бога. Да, она по определению есть *различение*, но вместе с тем она всегда есть напоминание *о единстве* этого целого: «Единство различных по природе души и тела напоминает об основополагающей *диафоре* в творении, целостность которого поддерживается Богом»². Диафора некое высшее начало, в котором различения не противоречат друг другу, а существуют в определенном содружестве, в определенном положительном соотношении. От нее невозможно «избавиться», однако о ней можно забыть. Другими словами, диафора положена в основание не только мира, но и человека; он несет ее в себе, а она указывает ему «на личностное, ипостасное измерение человеческого бытия в отношении к Богу и, как результат, на то, что вселенная, как мы ее знаем, пребывает в человеческой ипостаси, то есть она во-ипостасна человеку»³. Диафора действительно выявляет сходство между макрокосмосом и микрокосмосом. А мы знаем, что святые Отцы устойчиво считали человека именно микрокосмосом. В книге «Душа человека» (М., 1917) аналогично размышлял С.Л. Франк о человеческой душе, считая и ее микрокосмосом. Интересное замечание делает Н.А. Бердяев о том, что личность не часть космоса, напротив, космос есть часть человеческой личности.⁴ В любом случае единство целого становится очевидным. Принцип единства и высвечивает диафору. А кто не причастен к данному принципу, тот не улавливает смысл диафоры, подчас понимая ее

¹ «Греч. *τύπος* и лат. *figura* применяются богословами для обозначения символов, особенно характерных для библейского языка, а именно прообраза», – поясняет Словарь библейского богословия (Киев; Москва, 1998. С. 922).

² *Нестерук Алексей*. Логос и космос. С. 307.

³ Там же. С. 315.

⁴ *Бердяев Н.А.* Проблемы человека // *Путь*. Париж, 1936. № 50. С. 12–26.

в качестве диаиресиса. В то время как в православном дискурсе она указывает на трансцендентный источник происхождения не только человека, но всего мироздания. Можно ли при таких условиях ее считать тайной? Нет, сама по себе диафора отнюдь не тайна. Иначе что она будет удостоверяет? Тогда потеряется смысл ее предназначения. С православной точки зрения, мистичен источник диафоры, мистично домостроительство Бога, начиная с сотворения Им мира из ничего. Человеку остается лишь заметить и уяснить диафору. Ее можно обнаружить с помощью одной философской схемы, имя которой – диалектика, но последняя устойчиво превращает диафору в диаиресис; патристическая же диалектика есть Богообщение, отношение человека и Бога, как соединение «тварного» и «нетварного» без их слияния. Однако сама диафора – не схема, а настройка того, что ведет к пониманию другого. Чего не увидели или не пожелали видеть иконоборцы. Говоря обобщенно, они избрали путь схем, путь разделений, а не метод чутких различий. Воинствовавшие против культового образа, принципиально отказались пользоваться ключом анафематствованного ими Иоанна Дамаскина: «Дух Святой – образ Сына». А по твердому убеждению иконопочитателей, без ключа, который – в Духе, образ Сына не открывается...

Вот и некоторые современные ученые подчеркивают важность восприимчивости образа в Духе, если необходимо понять икону так, как ее понимали в средневековье. И это закономерно, логично, правильно в постановке вопроса Х.-Г. Гадамером о «предпонимании» предмета исследования.¹ Философ М.В. Васина, например, рассматривая религиозную точку зрения и переводя разговор на икону, утверждает: «Личность Христа является и центром, и опорой, и источником истинного знания, а потому образ даже в его рукотворном значении, каким является икона, передает не чувственную кажимость, чем всегда являлось изображение для античности, но открывает именно умное знание, более того, духовное знание, ибо это видение в Духе».² Будет ошибкой анализировать иконоборчество в отрыве непосредственно от самого византийского мира, его общественной и интеллектуальной жизни. Поэтому исследовательница «зрит в корень» проблемы, тонко различая истинную причину разногласий православных с иконоборцами: «В иконоборческом споре столкнулись две эпохи – эллинизм и христианство, две гносеологии, обусловленные противоположностью онтоло-

¹ См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 329.

² Васина М.В. К вопросу о гносеологических основах иконопочитания: Докл. на Междунар. науч. конф. «Христианство и мировая культура: история и современность». СПб. Санкт-Петербургский христианский университет, 21 мая 2004 года. Рукопись. Благодарю Васину за любезное предоставление текста доклада. Ср. у Хайдеггера в книге «Бытие и время» определение видимости как явления, проявляющего себя через кажимость, что воспринималось философом, естественно, не видением истины, а тем или иным обманом.

гических предпосылок. В процессе воцерковления античной мысли рождается новое понимание самого разума, который в лице Христа обрел свою исконную цель – образ всесовершенной Личности, тем самым поставив под сомнение природу интеллектуального созерцания Божества»¹.

И здесь мы переходим ко второму выше упомянутому философскому вопросу, выдвинутому иконоборцами на Иерийском Соборе 754 года: «Вот сделал он (живописец) икону и назвал ее Христом; а имя “Христос” есть имя и Бога и человека. Следовательно, и икона есть икона и Бога и человека; а, следовательно, он описал (...) неопишное божество описанием созданной плоти, или слил неслитное соединение и впал в нечестивое заблуждение слияния»². Как видим, диафорой пытался пользоваться и Константин Копроним, действительный автор этого обвинения. Отцы VII Вселенского собора ответили на языке и различий, и разделений: «Имя “Христос” обозначает божество и человечество, два совершенные естества Спасителя. Поэтому в каком естестве Он сделался видимым, по тому естеству христиане научились и икону Его изображать, а не по тому, которым Он невидим; это последнее не описуемо, потому что и из евангелия мы слышали: «Бога никто виде нигдеже» (1 Иоан. 4, 12). (...) Видимая икона только по имени имеет общение с первообразом, а не по сущности»³. То есть Отцы Собора никак не путали диафору и диаиресис, а, напротив, четко их различали. Смешивали их иконокласты. Но это были ошибки не просто академической науки, а самой жизни. Следующее обвинение свидетельствует о реакции на все-таки слышанный голос Дамаскина, ибо иконографы осуждались за изображение плоти, из чего, по логике иконоборцев, следует, что живописцы впали в ересь несторианства. Вольно или невольно, но тем самым было поставлено под вопрос Боговоплощение. Вопрос для православной веры не просто фундаментальный (фундаментальных вопросов много), а вопрос смысла жизни и самой христианской веры. Свою точку зрения противники икон пытались выстроить якобы на учении «православных отцов»: «Плоть есть с тем вместе плоть Бога Слова, ни мало не допускающая мысли о разделении, но вся и всецело воспринятая в божественное естество и всецело обоготворенная»⁴. Истинно святоотеческий взгляд был зачитан на эти возражения диаконом Епифанием: «Слово

¹ Васина М.В. К вопросу о гносеологических основах иконопочитания. В вопросе генезиса иконоборчества автор, по сути дела, придерживалась точки зрения протоирея Георгия Флоровского. Отец Георгий, правда, сделал потом существенное уточнение: икономахия берет свое начало в воззрениях Оригена (См.: *Флоровский Георгий, протоирей*. Восточные отцы. Добавление. Париж, 1933. С. 29–30). Что хоть и опосредованно, но все равно указывает на античные истоки. Плотин, например, разумел изобразительное искусство в качестве некоего отблеска идеального, умопостигаемого мира. Поклоняться произведению художника было бы для него делом немислимым.

² Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 226.

³ Там же. С. 227.

⁴ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 229.

облеклось плотию, несозданный сделался созданным, неосязаемый сделался осязаемым. При этом они (иконоборцы. – *В.К.*) одного и того же исповедуют совершенным по божеству и совершенным по человечеству, истинным Богом и истинным человеком. (...) Если же Господь живописно представляется в том виде, как Он соделался совершенным человеком, то в этом поистине нет ни одного слова ни о разрыве или отдельном представлении, или каком-либо разделении (естеств), равно как о слиянии их»¹. Противники икон усматривали у иконопочитателей отделение плоти от Божества и приписывали последним представление плоти, как имеющей собственную ипостась; а раз так, то якобы прибавляется к Троице четвертое лицо. С философской стороны, надо отметить, обвинения выстраивались остроумно. Обвинителей не назовешь недоучками. И напрасно Г. Хауссиг трактует борьбу иконоборцев как наступление против монашеского мировоззрения.² Были монахи и среди иконоборцев, прежде всего среди иерархов. Нет, спор сосредотачивался на принципиальных вопросах веры. Современный французский философ А. Безансон заметил, что «начертанный Копроном и парализовавший умы магический круг был прорван лишь 60 лет спустя»³. Это не совсем так. Да, ответ на означенные иконоборческие обвинения дал преподобный Феодор Студит: «При всяком изображении изображается не природа предмета, но самый предмет в своих частных чертах (ипостась)»⁴. Тем не менее пассионарный защитник икон

¹ Там же. С. 228, 229.

² *Haussig H.W.* Kulturgeschichte von Byzanz. Stuttgart, 1959. S. 281.

³ *Безансон Ален.* Запретный образ. М., 1999. С. 142.

⁴ *Феодор Студит, преподобный.* Третье опровержение иконоборцев. Гл. 2. 34. Однако известный медиевист А.Г. Дунаев приписал данное утверждение (на самом же деле это диалога Студита) современным авторам и на форуме сайта «Богослов.RU» вольно или невольно, но фактически высказался против святоотеческого дискурса: «Достаточно вспомнить, что по православному вероучению Христос не имеет человеческой ипостаси, а только Божественную, чтобы возник вопрос: как тогда изображается Божественная Ипостась, раз человеческая природа только воипостазирована? Если изображается Божественная ипостась, тогда это нонсенс. Если человеческая все же, тогда несторианство. И в итоге православные не могут обосновать внятно тезис об иконопочитании. Я уже не говорю, что христологический аргумент не состыкуется с изображением ангелов (тут совсем иной подход) и т.д. Другой пример: почему воплотилась только Вторая ипостась, как это могло быть (в силу единства действия Троицы)?» ([Электронный ресурс] // <http://de.bogoslov.ru/text/382559.html>. Орфография А. Дунаева. – *В.К.*) Приводим данное мнение ученого по той причине, что оно не единственное, ибо нам известны аналогичные взгляды и у других исследователей. Однако мы не видим здесь особой проблемы. У нее нет оснований. Если «по православному вероучению Христос не имеет человеческой ипостаси, а только Божественную», то почему сам Дунаев тут же говорит о человеческой ипостаси? А самое главное – человека и Бога во Христе православная догматика категорически не разделяет. Нет такого диаиресиса у Церкви. Разумеется, это хорошо известно и Дунаеву. Иоанн Дамаскин объяснял: «Ипостась Бога-Слова прежде воплощения была проста и несложна, и бестелесна, и несозданна; а воплотившись – Она сделалась Ипостасью и для плоти, и сделалась сложною: из божества, которое

всегда имела, и из плоти, которую приняла; и носит свойства двух естеств, будучи познаваема в двух естествах. Поэтому, одна и та же самая Ипостась – и несозданна по причине божества, и сотворена по причине человечества, видима и невидима. Иначе мы – принуждены или разделять единого Христа, говоря о других двух Ипостасях, или отрицать различие естеств и вводить превращение и слияние» (*Дамаскин Иоанн, преподобный*. Точное изложение православной веры. СПб., 1894. Репринт: М., 2002. С. 275.). Другими словами, мы имеем в противоположность диаресису диафору: слияния природ не происходит потому, что человеческое и Божественное соединяются не по природе, а в ипостаси – в Ипостаси Сына. Божественная же Ипостась Сына изображаема по человеческой плоти Христа. Не лишне также напомнить еще об одной диафоре: для православных в Богочеловеческой Личности таинственно соединились не только две природы, но и два образа, о которых говорил апостол Павел: «Он, будучи образом Божиим, не почитал хищением быть равным Богу; но уничижил Себя Самого, приняв образ раба, сделавшись подобным человекам и по виду став как человек...» (Флп. 2: 6,7). Рабов было, разумеется, много, и образ каждого из них – не причина, чтобы писать икону. Основанием для нее служит то, что Христос, наряду с образом раба еще и «есть образ Бога невидимого, рожденный прежде всякой твари» (Кол. 1: 15). Но здесь опять возникает, по сути дела, вопрос Дунаева, однако подобный вопрос задавал иконоборец и Феодору Студиту: «Если Слово восприняло человеческую природу в собственную ипостась, которая невидима и не имеет внешнего образа, то, если бы она была изображена посредством начертания, в ипостась Христову было бы введено другое лицо. Проповедовать же во Христе двойство лиц – нечестиво и согласно с ересью Нестория». Такое возражение иконоборцев звучало и на VII Вселенском соборе, о чем говорилось выше. На это Феодор Студит отвечал: «Если бы мы говорили, что воспринятая Словом плоть имеет собственную ипостась, то это возражение было бы правдоподобно. Но, так как мы, согласно с церковным учением исповедуем, что ипостась Слова была общею ипостасью обеих природ, воспринявшею в себя человеческую природу со свойствами, отделяющими ее от прочих (существ) того же рода, то естественно, что ту же самую ипостась Слова мы можем назвать неопишуемою по природе Божества и опишуемою в отношении к подобной нам сущности, имеющей бытие не в отдельно существующем и не в особо опишуемом лице, помимо ипостаси Слова, но в этой именно ипостаси, – дабы природа (человеческая) не оказалась вне ипостаси; в ней (то есть в ипостаси Слова), как в отдельном лице, она и является созерцаемою и опишуемою» (*Феодор Студит, преподобный*. Антирритика 3, 22 // Творения преподобного Феодора Студита в русском переводе. СПб., 1907, 1908. С. 164–165). Как видим, ответ Дунаеву фактически был дан еще самим Студитом. И это понятно, если подходить философски. Ипостась Слова восприняла всеобщую человеческую природу, а наряду с ней и характер отдельного человека (греческое слово «характер» надо отличать от привычного и устоявшегося в русском языке понимания «характера»). В классическом древнегреческом языке данное слово произносится как «характер», а в современном греческом и в койне – как «характер». Но тут не столько важна малая разница в произношении этих слов, сколько далеко не полное совпадение их значений. У греков – это единство черт, указующее на неповторимость личности человека, причем имелась в виду «неповторимость» как различие природное). Будучи Божественной Ипостасью, неизменной до и после воплощения, Слово не соединяет с Собой человеческой ипостаси. Об этом говорил и великий Максим Исповедник: «Ипостасные особенности (ιδιότης) обеих частей, образующие посредством их синтеза целостность Христа и добавляющие общий признак природы, вместе образуют ту узнаваемость частей, которая характеризует ипостась, из них выполняющую себя. ...Эту Ипостась я называю общей, поскольку она проявляется как

единственный и совершенно неповторимый результат синтеза частей. Или лучше: она является Ипостасью Логоса, той же самой до и после соединения; но прежде необусловленной, простой, несоставной, а впоследствии, напротив, (без изменения) подлинно составной» (Максим Исповедник, преподобный. Послания, 15; 91, 556CD). Божественная Ипостась изображается православными по свойствам определенного неповторимого человека, а свойства стали присущи Ей после воплощения и навсегда с Ней соединились. Характер Сына Человеческого с момента воплощения становится признаком Второго Лица Троицы. И отныне человечество получило возможность изображать Иисуса Христа. На VII Вселенском соборе много говорилось и об изображении Ангелов. Это действительно отдельный вопрос, почти не связанный с христологией. Мы разбирали его в нашей монографии «Краски мудрости» (М., 20008. С. 311–341). На Соборе при обсуждении возможности изображения ангелов была зачитана книга Иоанна, епископа Фессалоникийского: «Что касается ангелов и архангелов и других святых сил, высших их, – присовокуплю к этому и наши человеческие души, – то католическая Церковь признает их разумными, но не совершенно бестелесными... только имеющими тела тонкие, воздухообразные и огнеобразные, согласно сказанному в Писании: “творяй ангелы Своя духи и слуги Своя, огонь палящ” (Евр. 2: 7)». На что патриарх Тарасий добавил: «...Отец показал, что и ангелов следует изображать, потому что они описуемы и являлись многим в человеческом виде». Отцы Собора согласились: «Да, владыка!» (Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 188). Дамаскин тоже говорил, что Ангелы – «описуемы; ибо когда они находятся на небе, их нет на земле; и посылаемые Богом на землю – они не остаются на небе» (*Иоанн Дамаскин, св.* Точное изложение православной веры. С. 47). Как видим, православные все-таки могут обосновать внятно тезис об иконопочитании. Дунаев определенно не прав. И, наконец, его последний вопрос: «Почему воплотилась только Вторая ипостась, как это могло быть (в силу единства действия Троицы)?». На том же форуме К. Шахбазян находчиво ответил на него одной цитатой Николая Кавасилы: «Хотя Троица по единому человеколюбию спасла род человеческий, но вместе с тем говорят, что каждая из Блаженных ипостасей привнесла к сему некое собственное содействие. Ибо Отец примирился, Сын примирил, а Дух Святой соделался даром для сделавшихся уже другими. Один освободил, Другой – цена, за которую мы освобождены, а Дух – свобода: идеже Дух Господень, ту и свобода (2 Кор. 3:17), – говорит Павел. И Один сотворил, Другим мы сотворены, а Дух животворит, потому и в первом творении Троица изобразилась как бы в сени. Один творил, Другой был рукою для Творящего, а Утешитель – духом для Вдыхающего жизнь. И что я говорю сие? В одном ли сем из Божественных действий различается Бог? Из многого, чем от века благодетельствовал Бог твари, не найдешь ничего такого, что относилось бы только к Отцу или к Сыну или к Духу, но все обще Троице, поелику все отделяется единою силою и промыслом и творчеством». Далее последовала еще одна цитата Кавасилы из того же трактата: «В домостроительстве же и восстановлении нашего рода сие было новое, что и восхотело нашего спасения и промыслило, как должно сие совершиться, вся вообще Троица, а действует не вся вообще. Ибо Совершитель есть не Отец и не Дух, а одно Слово и Один едиnorodный приобщился плоти и крови и потерпел биения, и скорбел, и умер, и воскрес, чем оживлено естество и установлено Крещение, сие новое рождение и воссоздание. И так тем, кои получают священное воссоздание, которое одно показало Бога разделенным, должно при Божественной купели призывать Бога, разделяя Ипостаси (во имя Отца и Сына и Святого Духа)» (*Николай Кавасила, святой праведный.* Семь слов о жизни во Христе. Гл. 2 [Электронный ресурс] // http://www.pagez.ru/lsn/243_2.php). Быть может, кому-то покажется, что Кавасила не

известен не только названной знаменитой диафорой. Все его послания и высказывания об иконе являются золотым фондом православного иконознания. Преподобный Феодор является достойнейшим продолжателем учения VII Вселенского собора об иконопочитании. Такая личность могла появиться исключительно в Византии – там, где мысли сталкивались в борьбе, сверкая и высекая огненные искры, словно сталь мечей. Западу было неведомо подобное напряжение духа. Тот же А. Безансон дает Студиту следующую характеристику: «Он являет собой полную противоположность римско-католическому подходу»¹. Согласимся с таким диаирисомом.

Однако у нас вызывает возражение, когда французский исследователь пытается противопоставить Дамаскина и Студита. Безансон пишет: «Феодор Студит, в отличие от Дамаскина, полностью обесценил дерево и краски, но лишь для того, чтобы даже несколько преувеличенно восславить идентичность “характера” иконы и Лица воплощенного Слова»². Никогда Дамаскин не придавал священного статуса именно краскам и дереву как таковым. Он говорил об отношении вообще к веществу, выступая против манихеев (о чем прямо указал сам), а также имея в виду Боговоплощение и домостроительство спасения: «Не поклоняюсь веществу, но поклоняюсь Творцу вещества, сделавшемуся веществом ради меня, соблаговолившему поселиться в веществе и через посредство вещества *соделавшему* мое спасение»³. Мы уже говорили, для иконопочитателей не было компромиссов со своими оппонентами: если не принимать икону, то надо отрицать и Боговоплощение, то есть в таком случае отрицается приход в мир бесплотного Бога, но принявшего в земных условиях овеществленное тело. Это опрокидывало веру. Потому Дамаскин так принципиально и ставил вопрос о веществе. Позицию поборника иконы надо, конечно, рассматривать не как реакцию на материализм, а как ревностное исповедание веры, веры в домостроительство спасения человечества. Ведь и Студит с этой стороны укорял иконоборцев: «...зачем вы манихействуете, не изображая Христа...?»⁴. Но Дамаскин говорит однозначно: «Не поклоняюсь веществу». Аналогичная диафора и у Студита: «...поклоняющийся изображению поклоняется тому, кого верно представляет изображение. Ибо не сущности, то есть не веществу изображения он поклоняется, но начертанному на

разрешает проблему, затронутую Дунаевым, но, на наш взгляд, византийский теолог своей диафорой ясно объясняет понимание единства действия Святой Троицы.

¹ Безансон Ален. Запретный образ. С. 162. Прим. 36.

² Там же. С. 146.

³ Иоанн Дамаскин, преподобный. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 12.

⁴ Феодор Студит, преподобный. Некоторые вопросы иконоборцам, утверждающим, что Господь наш Иисус Христос неопишуем по телесному образу // Творения преподобного отца нашего и исповедника Феодора Студита в русском переводе. Том первый. СПб., 1907. С. 219.

нем»¹. Интересное наблюдение делает австрийский ученый, кардинал К. Шенборн, сообщая, что «св. Феодор ссылается на обычай, о котором упоминали уже Леонтий Неаполитский и патриарх Герман, а именно: когда икона изнашивалась и теряла свой характер, то ее, ничтоже сумняся, сжигали, “как на будущее бесполезное дерево”². Если бы икона как таковая была предметом, “исполненным благодати”, то никто бы не отважился ее сжечь. Она была бы чем-то вроде мощей»³. Другими словами, для Студита икона, утратившая изображение – бесполезный предмет. Но она не является таковым с написанным образом. Шенборн и сам признает: подобное отношение к полностью обветшавшей иконе «не означает никакого принижения ценности материи. Св. Феодор подчеркивает ее собственное достоинство»⁴. Но он отвергает известную сакрализацию материи, когда икона возвышалась бы до уровня таинства. В таинствах сама материя приобретает исцеляющую и освящающую силу. Хлеб Евхаристии – это действительно тело Христово, а не его образ. Крещенская вода действием Св. Духа обретает освящающую силу. Но дерево иконы, напротив, аналогичным средством благодати не становится»⁵. То есть и здесь прослеживается четкая диафора, отнюдь не радикально противоположная позиции Дамаскина. Поэтому нам кажется несправедливым преувеличением приписывание преподобному Иоанну неразличение «между естественным и искусственным образом» и подтягивание им иконы, «как носителя благодати, к первообразу»⁶. Каждый здравый человек видел и видит разницу между иконой Христа и самим Христом. Так почему в этом надо отказывать святому Иоанну? Повторим его слова: «Иное есть изображение и другое – то, что изображается». Неслучайно известный историк А. Васильев ставит Дамаскина и Студита в данном отношении рядом, считая, что они «рассматривали иконы не только как средство для просвещения народа. Они полагали также, что, благодаря сохранению святости и заслуг первообраза – Христа, Богородицы и святых – иконы обладают чудесной силой»⁷. Действительно, о присутствии благодати на иконе писали многие средневековые теологи. Главное не это. Западные авторы (будучи даже в сане кардинала) в силу своей ментальности ищут различие между Дамаскиным и Студитом по большей части в ракурсе индивидуализма. И тогда различие между святыми оборачивается их разделением. Преподобные Иоанн и Феодор отличаются в основном тем, что вынуждены были отвечать на разные вопросы,

¹ *Феодор Студит, преподобный*. Письмо своему духовному отцу Платону // Великое оглашение. Ч. II. М., 2001 С. 307.

² Цитата в цитате: PG 99, 1589 D.

³ *Шенборн Кристоф*. Икона Христа. Милан; М., 1999. С. 197.

⁴ Цитата в цитате: PG 99, 464 АВ.

⁵ *Шенборн Кристоф*. Икона Христа. С. 198.

⁶ Там же. С. 197.

⁷ *Васильев Александр*. История Византийской империи. Т. 1. СПб., 1998. С. 714.

остро поставленные исторически, философски и теологически перед каждым из них. Как личности и писатели эти мыслители, разумеется, отличаются друг от друга со всеми вытекающими отсюда дефинициями, но будучи ревнителями Предания и принадлежа одной вселенской Церкви, они разрабатывали не субъективные или партийные доктрины, а отстаивали единое учение Церкви о спасении, которое напрямую отражалось в философии культового образа. И если Дамаскин является ярким предтечей того, что так глубоко разобрал VII Вселенский собор, то Студита можно назвать блистательным завершителем догматического учения об иконе.¹

В данной работе мы не занимаемся системным историческим обзором философских идей, включающих в себя диафору и диаиресис, а заостряем основное внимание на тех из них, которые остаются существенными и обсуждаемыми по сей день. И затронутый Студитом вопрос о фантазии не только не утратил своего значения для нынешней религиозной мысли, а, наоборот, приобретает все большую важность. Преподобный писал: «Одна из пяти сил души есть фантазия; фантазия же может представляться некоторою иконою; ибо в той и другой находятся изображения. Следовательно не бесполезна икона, уподобляющаяся фантазии. А если бесполезна (вторая), важнейшая, то темъ более – (первая), нижайшая, которая слабее, и она напрасно существует вместе с природой; и если она напрасна, то (таковы же) и сродные с нею силы, чувство, понимание, суждение, ум. Таким образом естественное учение возвышеннейшими соображениями обличает в безумии презрителя иконы или фантазии. Я же и в другом отношении восхищаюсь фантазию. Некоторые говорят, что одна женщина, во время зачатия вообразив эфиопа, родила эфиопа. Подобное тому известно и о праотце Иакове, когда он острогал жезлы, от воззрения на которые животные рождались пестрыми, и, – о, чудо! – подобная иконе фантазия оказа-

¹ Преподобный Феодор родился в Константинополе в 758 году, за 29 лет до VII Вселенского собора, то есть к 787 году, ко времени проведения Собора, он был уже опытным монахом. Однако участия в заседаниях Собора Феодор не принимал. Тем не менее можно с уверенностью утверждать, что молодой защитник икон исчерпывающе знал о проходивших дискуссиях от своего игумена, духовника и родного дяди Платона, одного из отцов Собора. Однако и Феодор внес свой вклад: прямо с соборного заседания Платон обратился к своему весьма эрудированному духовному сыну с вопросом о том, как надо почитать иконы, и последний ответил письмом, ставшим потом широко известным. Добросклонский делает ценное наблюдение: «С детства воспитанная в нем (в Феодоре. – В.К.) преданность иконопочитанию, быть может, именно теперь, благодаря работе мысли, сформировалась в крепкое сознательное убеждение в его истинности; сложилась в существеннейших чертах аргументация иконопочитания, пригодившаяся ему впоследствии, в новой стадии иконоборческого движения (IX)» (*Добросклонский А.П.* Преп. Феодор, исповедник и игумен Студийский. Одесса, 1913. С. 337). В Письме к Платону действительно уже выкристаллизовалась зрелая богословская мысль, та система учения о сакральном образе, которая заметна и в последних работах Святого.

лась довершениемъ производительной силы (Быт. 30, 37)»¹. Как понимать эту диафору выдающегося византийского теолога? Неужели преподобный Феодор выражением «не бесполезна икона, уподобляющаяся фантазии» одобряет образы, подобные тем, что появились на Руси, начиная с XVI века, и против которых безуспешно ратовал дьяк Висковатый? А как тогда относиться к мутному потоку всякого рода «фэнтези»², захватившему в наше время светскую живопись и литературу? Ведь один современный автор имел достаточное основание написать: «Напомним, что в православной традиции именно воображение считается единственным местом, где нет Бога»³. Представительницы совершенно другой культуры и ментальности – американские писательницы, литературные критики, а также феминистки С. Гилберт и С. Губар, предчувствуя небывалое развитие компьютерных технологий, предсказывают будущим поколениям новые паранойи, истерии и новые болезни, поражающие прежде всего *воображение*.⁴ Излишне, наверное, напоминать, что все словари синонимов русского языка предлагают вместо слова «воображение» – «фантазия». Они и на греческом языке являются синонимами. Но ведь думать может не только человек, но и компьютер, правда, с одним отличием: у него нет фантазии; он выдает ту мысль, которая в него была человеком заложена предварительно. Однако остается ли мысль компьютера сама по себе человеческой? И вообще, что такое мысль? Сегодня она чаще всего понимается как действие ума или продукт мышления, идея. Для логики Г. Фреге мысль – синоним суждения. Для нас же самое главное, что она – еще и чувственный образ, который складывается из полученных ощущений, сохраняемых памятью, образуя поток ассоциативно-образного мышления. Насколько нам известно, этого пока нет у компьютера, а если появится, то нет гарантий, что человеку не достанется роль машины, некогда написанная для него П. Ла-

¹ Феодор Студит, преподобный. Письма к разным лицам. Ч. 2. 36. К Навкратию сыну // Творения... Т. 2. СПб., 1908. С. 383.

² Мы прекрасно понимаем, что *фэнтези* – это популярный современный жанр литературы, изобразительного искусства, кинематографа, а также компьютерных развлечений. И мы не ставим цель обидеть любителей данного жанра. Тем не менее предлагаем посмотреть на фэнтези глазами христианского философа. Как следует отнестись к миру, где на правах реальности существуют омерзительные боги, колдуны, привидения, хтонические существа, такие как тролли и гномы, всякие монстры наподобие драконов? Уместно будет вспомнить определение Отцов VII Вселенского собора: «Если картина изображает гнусного человека или демона, то она мерзка и скверна; потому что таков и первообраз» (Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 269). Причем аксиологические ориентиры в подобных произведениях часто опрокинуты, и в роли положительных героев могут выступать все перечисленные персонажи. По закону жанра все это представляется нормой в мире фэнтези, и она конституирует себя, словно объективная неизбежность.

³ Воробьевский Юрий. Русский голем. Дьяволиада мировой культуры. М., 2004. С. 256.

⁴ См.: Gilbert Sandra, Gubar Susan. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.

метри. В последнее время некоторые ученые-позитивисты, руководствуясь прежде всего коммерческими соображениями, трудятся над постепенным сращиванием живого человека и компьютера, якобы с целью продления жизни, но самое главное – работают над вопросом бесконечного существования «Я» *здесь-теперь*, соединяя, например, еще функционирующий мозг умершего человека с компьютером. В конечном итоге «Я» переходит к компьютеру, ибо смертен и мозг. «Я» лишается души. О философском абсурде данного эксперимента можно судить по словам С.Л. Франка: «”Я” невозможно без его противоположности “ты”, но эта противоположность преодолевается в “мы”»¹. Неужели под «мы» авторы всерьез подразумевают некий суперсервер? Подобная ситуация приводит к фундаментальному и чудовищному перевороту в философии. Душа оказывается изжившим себя рудиментом. О каких ее силах может идти здесь речь? Место ума занимает безумство. И оно берется моделировать жизнь. В этом ракурсе несколько иначе начинаешь понимать, почему Студит называет фантазию одной из пяти сил души: что за мысль без души? И что за душа без сил? Выходит только одно: компьютерный паноптикум отдельных «Я»... Чем эти «Я», лишённые самой личности, будут отличаться друг от друга? Думая о будущем, У.Р. Эшби не без оснований утверждал, что *различие* – самое фундаментальное понятие науки об управлении, каковую еще Н. Винер нарек «кибернетикой». Надо лишь при установлении *различий* не забывать о *различениях*. Ибо по Канту, *различать* какие-либо вещи и *познавать различие* между вещами – вовсе не одно и то же; первому особо не нужна способность суждения, второму же необходима. История доказывает справедливость этой мысли классика философии. Ибо если человеку не нужна способность суждения в познании различений, то, быть может, мы потому и приходим к означенному перевороту в философии, что перестаем различать духовный и виртуальный миры?

Святитель Григорий Нисский пользуется еще одним термином, весьма важным для наших рассуждений: ἐπίνοια – «примышление». Под ним понимается *вымысел, изобретение, мысль, намерение*; есть еще одно значение – *позднейшее рассуждение*, то, что мы называем «задним умом».² Исходя из текстологического анализа Библии, мы знаем: благодаря эпипнойии Адам нарекал имена животным. Святитель наставлял: «Кто признает примышление драгоценнейшим из всех благ, каким дано действовать в нас

¹ Франк С.Л. Я и мы. Берлин, 1925. С. 422.

² С.В. Троицкий слово «примышление» посчитал неудачным и заменил его на *измышление, осмысление*. См.: Троицкий С.В. Учение св. Григория Нисского об именах Божиих и имябожники. Краснодар, 2002. С. 7. Сноска «а». Но «измышление» нам все-таки не кажется удачнее «примышления», поэтому оставляем ἐπίνοια в первоначальном переводе. Специальное исследование об этом термине см.: Михайлов П.Б. Деятельность разума в богословии. Анализ понятия ἐπίνοια в древнехристианской и позднеантичной письменности // Вестник ПСТГУ. Философия. Богословие. I: 15. 2006. С. 52–82.

в сей жизни, и какие вложены в нашу душу Божественным промыслом, тот не погрешит против правильного образа мысли»¹. То, что «вымысел», «воображение» и «фантазия» слова одного ряда, понятно без объяснений. Получается парадокс: с одной стороны, в них великие святые не видят ничего предосудительного относительно человеческого бытия, с другой стороны, великие аскеты действительно предостерегали в духовной жизни держаться подальше от всякого воображения. Это может озадачить верующего человека, особенно если у него профессия связана с искусством. Что делать, например, композитору? Ибо лат. *compositio* означает «сочинение», «составление». Ясно же, что сочинить художественное произведение без вымысла, воображения и фантазии практически невозможно. Если их отбрасывать радикально, то несмотря на обилие жанров в средневековой восточнохристианской культуре, в словесности останутся только жанры дневника и репортажа, музыка фактически полностью попадает под запрет, а в изобразительном искусстве должно признать имеющими право на жизнь исключительно портреты, натюрморты, пейзажные этюды и зарисовки с натуры. Получится мрак чернее пресловутой мрачности средневековья. Тогда устроителям «нового порядка» придется вести борьбу даже со стилистическими поисками, ибо они тоже определенно связаны с воображением. Художник вынужден будет снова опираться на природный античный мимезис (подражание с опорой на реальный образец), который был преобразован христианством в ипостасный.² Деграция в заурядный натурализм гарантирована. Что-то здесь явно не сходится. Где выход?

Выход – в диафоре. Представляется как раз тот случай, когда именно с ее помощью можно выйти из сложившего затруднения.

Итак, не зависимо от себя, на одной чаше весов мы имеем (по определению Феодора Студита) пять сил души – чувство, понимание, суждение, ум, фантазию, а так же разумную творческую способность (по определению Григория Нисского) – примышление; на другой чаше – зависящие от человека антиподы, которые отчетливо наблюдаются в современной культуре: воображение как самообман, необузданная фантазия, разгул чувств, посмодернистская чувствительность, презрение или, напротив, заискивание художника в вопросе понимания произведения зрителем, слушателем, читателем (по Р. Барту, «рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора»³), релятивизм в оценке творчества, отрицание (сен-

¹ Григорий Нисский, святитель. Опровержение Евномия // Григорий Нисский, святитель. Догматические сочинения. Т. 2. Краснодар, 2006. С. 370.

² Мы исходим здесь из определения ипостаси, данного VII Вселенским собором: «Ипостасью мы называем какую-либо разумную сущность с ее свойствами, – имя заимствовано от *ифестанэ* – стать подо что-либо, взять на себя что-либо» (Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 231). Подробнее об ипостасном мимезисе см.: Кутковой В.С. Краски мудрости. С. 244.

³ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 391.

суализм) или, наоборот, превозношение интеллектуального начала искусства (рационализм), абсурд как норма, злой умысел в основе произведения, которое умышленно задумывается целе-на-правленной провокацией. И становится вроде бы понятно: с одной стороны диафора указывает на светлую составляющую творчества, как данность от Бога через изначальные пять сил души, а с другой – на мрачную, как на результат темной подосновы души. Однако трудности различений только начинаются. Искусство не кухня. Для него нет рецепта, предписывающего сколько частей надо взять чувства, сколько ума, сколько фантазии... Как определить, где проходит граница между светлой и темной сторонами творчества?

И вопросы действительно оставались бы неразрешимыми, если бы в восточнохристианской культуре не было своих искусствообразующих норм, хотя сразу же следует оговориться: при любой формализации истинное творчество все равно навсегда остается тайной. В противном случае, искусство теоретически давно было бы исчерпано. Поэтому помня четвертый герменевтический канон Эмилио Бетти¹ (канон смысловой адекватности понимания), мы должны сознавать, что средневековый художник главной из норм для себя считал покорность Богу. А эта норма мистична: сотворчество художника с Творцом всего сущего. Следовало не противопоставлять Ему свою волю, а, наоборот, ее подчинять; что и получило название синергии². Святые Отцы признавали самым высоким художеством «молитвенное делание» святого, но мы его оставляем за рамками наших рассуждений, поскольку речь идет непосредственно о философии культуры. Тем не менее отрицать влияние святых на культуру – напрасно. Без преподобного Сергия Радонежского не было бы Андрея Рублева. Вячеслав Иванов утверждал, что без Серафима Саровского не состоялся бы Ф.М. Достоевский.³

А теперь станем на место средневекового художника и спросим себя: для чего Бог предоставил такую возможность человеку, как творить вместе? Ведь и апостол Павел признавал: «...мы соработники у Бога» (1 Кор. 3: 9). Ответ должен быть релевантным средневековому мировоззрению. Сотворяя Адама, Создатель сотворял себе сына, а не раба. Стало быть, Адам изначально мыслился соработником, со-творцом Бога. Но после грехопадения прародителей вынужденно возникает цель – спасение человечества. Цель эта важна и для Бога, и для человека. В свете христианского миропонимания, человеку необходимо вернуться домой ко Отцу, Отцу – привести к Себе детей, потерявших рай. В данном контексте рассматривается и Боговоплощение, о котором мы рассуждали выше. Поэтому предназна-

¹ *Betti Emilio. Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre. Festschrift für E. Rabel, IL Tub., 1954.*

² Греч. *συνεργία*; слово сложное: от *συν* – «вместе с...» и от *ἔργια* – «дело» в значении *труд, занятие, работа; действие; произведение, вещь.*

³ *Иванов Вячеслав. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1971–1987. С. 478.*

чение синергии – как онтологическое (в направлении – бытие *здесь-теперь*), так и сотериологическое (в направлении – бытие *вне-здесь-теперь*, нескончаемый век будущей жизни, где жизнь без синергии противоестественна). Синергия и в Новейшее время религиозной философией понимается не как средство для прихотливых эстетических изысков, не для открытия «новых путей» в искусстве и в литературе; она – способ бытия и необходимость бытия в Божественной благодати *здесь-теперь*, вместе способ и образ жизни, но жизни творческой. Ибо с этой точки зрения только с помощью благодати открывается реальность общения с Богом. Для христианского сознания необходимость бытия в этой благодати была заложена Творцом в человека от его сотворения. Б.П. Вышеславцев писал, что благодать не может быть просто дана, она должна быть добровольно воспринята людьми. Наиболее высоким примером принятия благодати в синергии на протяжении всей истории христианства православные и католики считают жизнь Богородицы. Отметим еще одну особенность, о которой пишет епископ Каллист (Уэр): «Мы, люди, наравне с Богом должны внести свой вклад в общее дело, хотя то, что делает Бог, неизмеримо важнее того, что делаем мы. “Приобщение людей ко Христу и наше единение с Богом требует сотрудничества двух неравных, но равно необходимых сил: божественной благодати и человеческой воли”»¹.

В.С. Соловьев считал истинной целью искусства «теургию» – творчество по воле Бога, которое должно «одухотворить нашу действительную жизнь» и утвердить в ней совершенные идеалы.² Под «теургией» философ имел в виду, бесспорно, синергию. В этом смысле о теургии размышляли Е.Н. Трубецкой и о. Павел Флоренский, бывшие под обаянием Соловьева. Сегодня о теургии написаны книги крупным эстетиком В.В. Бычковым. Но термин, надо признать, неудачным, поскольку он ничего объективного не говорит о той культуре, которую поясняет. О магии мы будем говорить подробнее чуть ниже, но сейчас вспомним коренной, первородный, как раз магический смысл этого слова, который средневековая восточнохристианская философская мысль, в конце концов, не пожелала приспособлять для своих нужд, признавая его безнадежную испорченность: «Теургия = языческие обряды, которыми человек надеялся войти в непосредственное общение с божеством. Сюда принадлежали елевзинские таинства, предсказания Пифии, разные гадания и мистерии»³, – пишет автор известного словаря. Добавим, что в теургии выражалось стремление человека к самообожению путем гордого своевольного присвоения «божественных» (демонических, с христианской точки зрения) знаний. Понятие теургии окончательно кристаллизовалось в позднем неоплатонизме – у Ямвлиха, но само

¹ Каллист (Уэр), епископ Диоклийский. Бог и человечество. М., 2001. С. 229.

² Соловьев В.С. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 6. СПб., 1873–1900. С. 50.

³ Дьяченко Григорий, священник, магистр. Полный церковнославянский словарь. М., 1993. С. 717.

явление духовной жизни, отраженное в этом понятии, уходит в глубины египетской и вавилонской магии. С христианской культурой у теургии объективно нет ничего общего. И неслучайно она как путь богопознания и богообщения отвергается официальной православной мыслью. Поэтому о. Георгий Флоровский предупреждает о «теургийном соблазне» русской философии.

Тем не менее у кого-то могут возникнуть вопросы, наподобие следующих (их нам доводилось слышать). Если средневековый художник подчинял свою волю воле Божественной, то что происходило с личностью художника? При «сотрудничестве двух неравных сил» какова участь меньшей силы? Оставалась ли воля художника все-таки автономной или полностью поглощалась волей Божией? Какое место занимали здесь те пять сил души, о которых говорил преподобный Феодор Студит? Насколько бы положительно кто-то в древности не относился к фантазии художника, однако трудно соотнести ее с волей Божией. Вдумаемся. Тогда возможен лишь диаиресис: или фантазия упраздняется – или действует воля Бога.

Ответим по порядку. Начнем с наблюдения корифея философской герменевтики Гадамера. Он пишет: «В греческом языке нет понятия, соответствующего понятию воля, “Voluntas”»¹. Такое заявление сразу же может вызвать несогласие с ним православного читателя, знакомого с Деяниями VI Вселенского собора (он же III Константинопольский, 680 г.). Там Отцы, борясь с монофелитской ересью, глубоко анализировали термины θέλημα и θέλησις, относящиеся к понятию «воля». Профессор В.В. Болотов их объяснил так: «θέλησις (воля) есть жизнь духа (энергия, в частности); θέλημα есть результат этой энергии (θέλησεως)»². Нельзя пройти мимо спора преподобного Максима Исповедника с патриархом Пирром. Обе стороны употребляли названные термины многократно. Но вряд ли Гамер придавал подобный смысл слову «voluntas». И.Х. Дворецкий в своем словаре приводит девять значений этого латинского термина (из соображения экономии места нет смысла их цитировать, скажем лишь, что все они относятся к «воле падшего естества»).³ Выразительную черту здесь подводит «волюнтаризм», образованный как раз от «voluntas».⁴ Но «держась

¹ Гадамер Ханс-Георг. Хайдеггер и греки / Перев. и прим. М.Ф. Быковой // Логос. М., 1991. № 2. С. 65.

² Болотов В.В. История Церкви в период Вселенских соборов. М., 2007. С. 545.

³ Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М., 1976. С. 1091. В «Отчнике» у святителя Игнатия (Брянчанинова) читаем: «Спасение наше состоит в отсечении воли падшего естества» (СПб., 2006. С. 175).

⁴ Словарь иностранных слов приводит три значения слова «волюнтаризм»: «1) идеалистическое направление в философии, объявляющее волю высшим принципом бытия и утверждающее ее независимость от мира (Шопенгауэр, Ницше); 2) в психологии – ошибочное признание воли, а не разума решающим фактором психической жизни; 3) политика, не считающаяся с объективными законами исторического процесса, с ре-

своей воли повреждает и погубляет этим все свои добродетели»¹. То есть нельзя сказать, что «в греческом языке нет понятия, соответствующего понятию воля»; как видим, оно есть, но оно разительно отличается от того понятия, которое утвердилось в западной философии, а, следовательно, и в западном образе мышления. Отсюда и разное отношение к воле художника. По сей день на Западе признается и культивируется только воля художника-демиурга – именно «voluntas», когда мастер ощущает и провозглашает себя «диктатором» в рамках своего произведения. В Православии же художник призван подчинять свою волю воле Божественной. И если художник подчинял свою волю воле Божественной, то считалось, что личность художника неизбежно преображалась, поскольку приобреталась благодать Божия как энергийный модус. Формула творчества Христом определена навеки и однозначно: «Без Меня не можете творить ничего» (Ин. 15: 5). Следует обратить внимание на слово «творить» (в Евангелии – ποιεῖν, от ποιέω – *делать, производить, совершать, строить, сочинять, творить*, отсюда *поэзия*; неслучайно же Евангелист употребляет именно глагол ποιεῖν, а не ἐργατεύομαι – *работать, трудиться*, то есть Сказавший вкладывал в евангельский глагол широкий и глубокий смысл, подразумеваемая непременно вдохновенный, а, значит, творческий труд). А теперь посмотрим глазами современного философа: нужен ли Богу вместо человека робот, механически повторяющий заданную программу? Вряд ли.² Диафора налицо: воля художника оставалась при нем самом, но добровольно и даже благодарно согласовывалась с волей Бога. Личность художника никак не растворялась в Боге. Да это в свете догматики и невозможно. Лишь ученик А. Бергсона М. Блондель, считал достойным для человека – его слияние в своих действиях с Абсолютом. Но вряд ли и Блондель предполагал такое слияние по сущности; ведь он вел речь о *действиях*, хотя католическая мысль в лице Фомы Аквината, а значит и всего томизма, допускает частичное соединение человека и Бога по сущности³. Что же касается дей-

альными условиями и возможностями, определяемая субъективной волей и произвольными решениями осуществляющих ее лиц» (М., 1987. С. 105).

¹ *Игнатий (Брянчанинов), святитель*. Отечник. С. 177.

² Стенли Кубрик в своем фильме «Космическая одиссея: 2001 год» убедительно показал, *что* из этого может выйти. Сверхсложная техника человеку не оставит места, почитав себя более совершенной.

³ Для Фомы, «те, которые видят Бога в Его сущности, столь неколебимо утверждены в любви к Богу, что от вечности ни разу не согрешили» (*Фома Аквинский*. Сумма теологии. Часть первая. Вопросы 75–119. Киев, 2005. С. 297). Это высказывание приходит в полное противоречие с мнением восточных святых Отцов, считавших сущность Бога трансцендентной и недоступной не только для слияния, но даже для созерцания. Поэтому Отцы говорили о «Божественном мраке». Бог на христианском Востоке и для познания доступен исключительно в энергиях, а видим лишь в образе Иисуса Христа. Что же касается тех, «что от вечности ни разу не согрешили», то в Библии сказано: «...нет

ствия Божественной воли в акте синергии, то на сей счет есть мнение одного из знаменитых капподокийцев: «Некоторые говорят, что они (священные писатели) пророчествовали в исступлении, так, что человеческий ум затмеваем был Духом, – писал Василий Великий. – Но противно обетованию Божия наития – богодухновенного делать изумленным, так чтобы он, когда исполняется божественных наставлений, выходил из свойственного ему разума и, когда приносит пользу другим, сам не получал никакой пользы от собственных своих слов. И вообще, сообразно ли сколько-нибудь с разумом, чтобы Дух премудрости делал человека подобным лишенного ума и Дух ведения уничтожал в нем разумность? Но свет не приносит слепоты, а напротив того, возбуждает данную от природы силу зрения. И Дух не производит в душах омрачения, а напротив того, возбуждает ум, очищенный от греховных скверн, к созерцанию мысленного»¹.

Придерживаясь означенной парадигмы, зададимся вопросом: все ли, что ни сотворил бы художник и сегодня, будет сотворено со Христом? Конечно же, нет. Условие принципиально остается – это синергия.² Здесь нас ждет диаиресис. Читаем дальше Василия Великого: «Нет невероятного, что лукавая сила, злоумышляющая против человеческой природы, приводит разум в слитность; но нечестиво говорить, что то же самое действие производит присутствие Божия Духа»³. Другими словами, синергии не избежать в любом случае. В православном контексте она или *благодатная* – со Христом, без слияния разума художника со Святым Духом, или *безблагодатная* – с велиаром, когда разум художника сливается с разумом и волей ада.

Нередко «творцы культуры» заявляют о полной свободе своего творчества, свободе ото всего. Но свобода дана выбирать хайдеггеровское «ради-чего»: *безблагодатную* кажимость свободы, какую ныне российский

человека, который не согрешил бы» (Вторая книга Паралипоменон. 6: 36). То есть имеется основание утверждать о противоречии Аквината самой Библии.

¹ *Василий Великий, святитель*. Творения. Ч. 2. М., 1891. С. 10. Ср. с высказыванием Платона: «Поэт – существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда делается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка. (...) Ради того бог и отнимает у них рассудок и делает своими слугами, божественными вещателями и пророками, чтобы мы, слушая их, знали, что не они, лишенные рассудка, говорят столь драгоценные слова, а говорит сам бог и через них подает свой голос» (*Платон. Ион // Соч. В 4 т. Т. 1. М., 1994. С. 376*).

² Наряду с синергией в отношении творческого процесса, О.И. Генисаретский ведет речь о синиконии, синаксии и синархии. *Синикония* имеет происхождение софианское; она понимается как символическое подобие образов и прообразов человеческого и божественного сознаний. *Синаксия* – созначность даруемых Божественных благ и ценностей, которым человек привержен в своей духовной избранности и внутреннем устроении. *Синархия* – соотношение божественной и человеческой природ (см.: *Генисаретский Олег. Духовно-творческая традиция в русской культуре // Культура и будущее России. Череповецкие чтения. М., 1992*).

³ *Василий Великий, святитель*. Творения. Ч. 2. С. 10.

зритель созерцает в телевизоре – или *благодатную* в Духе Святом, как считали наши предки.

Пять сил души, о которых говорил преподобный Феодор Студит, играют ключевую роль в любом творчестве человека. Средневековая мысль конструктивно включала их в образ Божий, который был дарован человеку от сотворения. Но ведь и современная культурология понимает, что творчество невозможно без чувства, без ума, без понимания того, что делаешь, без ощущения новизны, которую дает поиск. И для средневековья было понятно: Бог занят не тиражом тех или иных изделий. А, следовательно, фантазия (как потребность нового) здесь играла и играет онтологическую роль, но она не нарушает ни единства мира, ни единства личности. Любое творчество по своему заданию предполагает новизну, а, значит, открытие неизвестного. В противном случае оно называется производством. «По моему рассуждению, примышление есть способность открывать неизвестное», – писал святитель Григорий Нисский.¹ Новизна не может быть познана без восприятия различий – без диафоры. Чтобы открыть новое, необходимо его отличать от старого. Без тяги к новизне христиане до сих пор повторяли бы всего лишь одну молитву «Отче наш», данную Христом. Они не могли не понимать: Всеведущий Бог и без слов знает, *что* человек хочет, подходя к иконе. Тем не менее святыми Отцами написан не только грандиозный свод новых молитв, но и несколько литургий. Надо сразу иметь в виду: к новизне христианин тянулся не из желания пощекотать нервы, не из любопытства, диктующего постоянный поиск нового, а на деле отвлекающего от всего найденного (о чем Хайдеггер писал в трактате «Бытие и время»), но с целью совершенствования себя в Боге. И для этого он стремился как можно объемнее познать полноту мира и, значит, замысел Творца. Отрицающие знание (гносеомахи) были осуждены Церковью еще в IV веке как сектанты. Христианство имело вкус и здоровый эрос к знанию изначально, достаточно почитать раннюю апологетическую литературу.² Не случайно же одного из первых мучеников звали Иустином Философом (ок. 100–165). Тертуллиан (150/170–220/240 гг.), не любивший философов, был уверен, что Сенека разделяет христианские принципы. Но знание у христианина должно быть деятельным, как считал Петр Дамаскин (не путать с Иоанном).³ Что превосходно доказал просветитель славян Константин-Кирилл, тоже названный Философом (ок. 827–869 гг.). Даже

¹ *Григорий Нисский, святитель. Опровержение Евномия // Догматические сочинения. Т. 2. Краснодар, 2006. С. 337.*

² Минуций Феликс в «Октавии» отмечает: «Кто угодно сочтет, что либо теперь христиане являются философами, либо философы уже тогда были христианами» (*Минуций Феликс. Октавий // Сочинения древних христианских апологетов. СПб., 1999.*)

³ Он писал: «Есть истинное знание и есть совершенное неведение, лучше же всего деятельное знание» (*Петр Дамаскин, священномученик. О деятельном знании // Символ. Париж, 1985. Июнь, № 13. С. 204*)

такой противник философии, как Григорий Палама (1296–1359 гг.), назвавший ее «ядом цикуты», считал занятия философией полезными для развития ума, ибо сам в молодости получил блестящее философское образование и знал цену знанию. Тем не менее средневековое понятие о знании – это не современный на него взгляд. Сегодня многообразие форм знания ведет к его постоянному и всевозможному расширению. Критерий истины становится релятивным или упраздняется вообще. Во всяком случае, истина теперь есть не более чем нечто аксиологически нейтральное. И это релевантно современному контексту эпистемологии, гносеологии да и всей науки. Кто владеет знанием, тот владеет миром. Римляне говорили: «*Scientia est potentia*», что в переводе: *знание – сила*. Ф. Бэкон данный афоризм перефразировал: «*Scientia et potential humana in idem coincidunt*» – *знание и могущество человеческое совпадают*. Но какую ценой это куплено? Чему эта сила служит и ради чего? Ради себя. Не случайно же сциентизм заменил собой веру. И что дальше? Синтез человека и компьютера?! В христианстве, как его ни критикуй, присутствует нравственно отчетливая цель – знание не должно никому и ничему вредить, должно служить человеку во спасении души, однако главной при этом признавалась и признается вера. Знание конституируется открытым для всех. В нем нет гносеологических зон, закрытых для обычного христианина. Одна из причин противостояния гностикам состояла в отношении к доступности знания, ибо гностики подходили к нему магически, признавая некоторые его области, существующими исключительно для избранных; обладая этими знаниями, человек якобы гарантировано спасался, то есть вера оказывалась вторичной. Это что-то нам напоминает... Христиане же изначально воспринимали Вторую Ипостась Троицы как Логос – Слово и Премудрость Божию. А перед Логосом – Абсолютным Разумом и Абсолютным Знанием – человеческие возможности меркнут, им есть предел, человек не может быть полнотой всего. Даже А. Бергсон считал, что возможности человеческого интеллекта ограничены, и он не в состоянии проникнуть разом во все пласты бытия; интеллекту так и останется недоступна его целостность и текучесть, то есть именно *полнота* бытия.¹ Н.О. Лосский конечной целью жизни человеческой личности видел абсолютную полноту бытия. «Первое и основное условие реализации этой цели состоит в участии тварной личности в совершенной полноте жизни Самого Господа Бога»², – писал философ. И действительно: совершенной полнотой считается в христианстве только один Творец – тот, кого философы спекулятивно определили как Абсолют (от латинского *absolutus* – законченный, заверченный, полный; совершенный; независимый, самостоятельный; несвязанный, свободный; неограниченный, безусловный).

¹ См. подробнее: Бергсон А. Творческая эволюция. М.; СПб., 1914. С. 179.

² Лосский Н.О. История русской философии. М., 1991. С. 299.

Здесь возникают и диафора, и антиномия: Бог есть всегда неизменный и всегда новый.¹ Неизменный – по сущности, новый – по проявлениям. Потому что Он не только Жизнь, но и ее Податель – *Творец*. «Се, творю все новое» (Откр. 21: 5). Он даже Свой Завет обновил. Причем идея обновления пронизывает оба Завета: от принесения Богу начатков урожая (Втор. 26: 1–11) до «Ей, гряди, Господи Иисусе!» (Откр. 22: 20). Премудрость Божия «все обновляет» (Прем. 7: 27). В аспекте эсхатологии, будущее человечества ждет Новый Иерусалим, новое небо и новая земля. Но останется ли у человека желание новизны по ту сторону бытия? О том, кажется, прямо нигде и никем не говорится.

И несмотря на свои ограниченные возможности познать полноту всего, человек все равно стремился к новому знанию, а через него, считалось, к Богопознанию. Вопрос состоял лишь в том, как шел сам процесс: своевольно, на-правленный не на Творца, но только на Его творение – или на-прав-ленный на Бога и идущий при помощи Творца. По свидетельствам святых, последний процесс для них всегда являлся ненасытным. По их словам, причина одна: чем больше человек познает Бога, тем ему хочется знать еще больше. Все эти пять сил души – ум, чувство, понимание, суждение, фантазия – действуют на протяжении этого творческого процесса, естественно, не по отдельности, а вместе. В глазах верующего Образ Божий и предполагает то единство, в которое они включены, причем включены неслиянно и нераздельно. – А это опять диафора. Мы уже говорили выше, диафора есть напоминание о единстве целого. При отсутствии единства нечего будет различать. Безобразное, дисгармоничное, лишенное упорядоченности, а, значит, и единства целого греки определяли термином «меон» – τὸ μὴ ὂν – «не-сущее». Где нет жизни, там действительно нечего и некому различать.

В нынешнее время наш соотечественник – на распутье, между меоном и возвращением к вере отцов. А те, кто выбирают веру, пребывают в наивности ее обретения. Пока нет и культурной идентичности своим предкам. Нет почвы, нет единства. Это не берется разовым актом. Культура ду-

¹ Словарь библейского богословия объясняет: «...человек и земля ветшают, как одежда (Сир 14. 18; Ис 50, 9; 51. 6), но в Боге нет ничего стареющего, все – ново» (Словарь библейского богословия. Третье издание. Киев; М., 1998. Ст. 677). Исходя из данной логики, надо понимать, ново не потому, что вечно обновляемо, а потому, что в своей новизне онтологически константно. Однако в свете ортодоксальной догматики может ли быть простая, непроницаемая сущность Бога определяться предикатами, свойственными сущности тварной? Ведь в указанном Словаре говорится: «Идея новизны выражается по греч. двумя разными терминами: νέος – новый во времени, новый, молодой (отсюда: незрелый); καινός – новый в своей сущности, следовательно по качеству лучший» (Там же). Термин «καινός» авторы Словаря и применяют в отношении сущностной новизны Бога. Не находится ли абсолютно непознаваемая сущность Бога за пределами таких понятий, как «новый» и «новизна»? На наш взгляд, эти понятия будет точнее применять по отношению к теофании.

ха подготавливается изнутри самого человека. Силой души. Для отцов же единство сил души было в синергии с Богом. Ибо знали, что оно обеспечивает гармоничное проявление каждой из сил в искусстве. И тогда фантазия не может стать фантазерством¹, чувство не может быть грубым, ум – тупым², понимание – поверхностным, суждение – ошибочным. Напротив, означенное единство под действием благодати делало человека исключительно цельным. О положительной стороне воображения размышлял Б.П. Вышеславцев: «Искусство есть творческое воображение, иначе говоря, воплощение любимого образа – в камне, в цвете, в звуке, в жесте, в плоти и крови»³. О том, что наряду со знанием, продуктивным должно быть и воображение – писали И. Кант, романтики, Ф. Шеллинг, согласно концепциям которых творчество есть фундаментальная возможность постижения мира. Известный критик-белоэмигрант К.В. Мочульский причину вырождения жанра зарубежного романа в конце 20-х годов видел в кризисе воображения: «Если схоластически отделить в творческом акте воображение от памяти, то кризис современного романа представится нам прежде всего, как *кризис воображения*»⁴. Данная мысль настолько была важна для Мочульского, что он выделил курсивом последние слова и вынес их в заглавие статьи. Стоит отметить, западноевропейская мысль, начиная с Августина и заканчивая здравствующими постмодернистами, вообще придерживается той точки зрения, что чем воображение развито сильнее, тем личность талантливее. Показательно на латинском языке звучит термин «воображение» – *imaginatio*, поскольку образован от слова «магия». Гений у Ф. Шиллера, В. Гумбольдта, Ф. Шлегеля и у упомянутого Ф. Шеллинга – это человек с необыкновенно развитым воображением, поскольку гений не описывает, но предписывает законы Прекрасному и фактически творит их.

¹ Греч. *φαντασία* – *представление, воображение*; позднее добавились значения: *явления, наружный вид, блеск*. Понимание термина в Средние века и сегодня не отличается. Что мы видим хотя бы на примере слова *φάντασμα*, образованного от *φαντασία* и означающего *явление, призрак, приведение*, а также *пустое воображение*; как можно убедиться, оно и соответствует русскому «фантазерство». Существует еще один сходный термин – «грезы». Достаточно сказать, что теософию Э. Сведенборга подверг довольно жесткой критике И. Кант в работе с красноречивым названием «Грезы духовидца...», сопроводив не менее красноречивым эпиграфом Горация «Измышляются обманчивые видения, подобные грезам больного» (Собрание сочинений. В 6 т. Т. 2. М., 1964). Это была критика, пожалуй, не религиозная, а, напротив, отказывающая религиозным представлениям в статусе опытного знания.

² Без Бога, по мнению Иустина (Поповича), «мысль – тяжелое и мучительное бремя. Только как Христова мысль становится легким и милым грузом. Когда мысль приобретает смысл, охристовляется, тогда она получает свою вечную ценность, и радость, и смысл. Без этого всякая мысль – это маленький ад» (*Иустин (Попович), преподобный. Философские пропасти*. М., 2004. С. 92).

³ *Вышеславцев Б.П. Этика преображенного эроса*. М., 1994. С. 52.

⁴ *Мочульский Константин. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты*. Томск, 1999. С. 161.

Вокруг этой оси строятся и интеллектуально углубляются все философские рефлексии. Кант дифференцировал воображение на репродуктивное (воссоздающее) и продуктивное (творческое). Подобная диафора есть у Х. Вольфа, считавшего воображение способностью «души порождать образ вещи в отсутствие самой вещи» и дополнением чувственного никогда не завершенного восприятия. Гегель в «Эстетике» пытался выстроить диафору между пассивным воображением и творческой фантазией. Мнение о воображении, отличное от общепринятого на Западе, принадлежит представителю «оксфордской школы» Г. Райлу. Для него воображение есть всего лишь фикция: «Такие слова, как “играть» и “притворяться”, употребляются для обозначения нарочитого театрализованного, отрепетированного действия, тогда как словами “фантазировать” и “воображать” мы чаще всего обозначаем то притворство, в плен которого люди попадают случайно и нередко даже против своей воли»¹. Но воззрение Райла принадлежит так называемой «аналитической философии» и при некотором сходстве с мнением отдельных Отцов остается по своей сути западным, заметно отстоящим от сбалансированного взгляда на воображение в восточнохристианском универсуме.

Тем не менее мы наблюдаем совершенно неодинаковое отношение к данной проблеме не только внутри Запада, но и внутри Востока. Да, для православного мира воображение опасно иллюзорностью и самообманом (достаточно вспомнить хотя бы языческие и пантеистические восточные культы, где умению «вообразить» придается огромное значение, и что многих европейцев с непривычки доводило и доводит до шизофрении в прямом смысле). С другой же стороны – оно желательно в православном мире, ибо воспринимается в качестве дара свыше (как видим, воспринимается не только учеными представителями Запада, но и представителем русской религиозной мысли Вышеславцевым, считающим принципиальный отказ от воображения «отрицанием всякого образа Божия, отрицанием икон, иконоборчеством»², что, собственно, перекликается со взглядом Феодора Студита на фантазию). Примирить эти две непримиримые точки зрения можно лишь при одном условии – присутствием диафоры: воображение должно стать интенцией, ментальным собиранием во Христе и реализовывать себя через Христа. Похожую мысль подает и молодой православный философ, говоря о взаимоотношении мнимого образа и реального первообраза: «Воображаемый образ (...) не может иметь основополагающего значения для личности человека, если он не является образом Бога, образом Христа. Только образ Христа может проникать в предельные глу-

¹ *Райл Гилберт*. Понятие сознания / Пер. с англ. Общая ред. В.П. Филатова. М., 2000. С. 262. Ср.: для Сартра, «фикция есть жизненный элемент и источник вечных истин» (*Сартр Жан-Поль*. Воображение / Предисл. и перев. В.М. Рыкунова // Логос. М., 1992. № 3. С. 107).

² *Вышеславцев Б.П.* Этика преображенного эроса. С. 73.

бины человеческого сердца и сублимировать его с высшей степенью интенсивности, “доколе не вообразится в нем Христос”»¹. Для православного сознания это идеальная норма. В противном случае, диафора становится диаиресисом: воображение «без берегов» неизбежно скатывается в магизм. Вспомним уже упоминавшегося Дж. Фрэзера. По его версии, человечество в своем развитии проходит три стадии: магию, религию, науку. И если этот знаменитый этнолог, агностик и позитивист высказал мнение, что магия всюду предшествует религии и исчезает вместе с рождением последней, что магия коренным образом отличается от религии², то отсюда ясно: магическое мышление есть цивилизационный регресс, который в христианстве получил название «последствие грехопадения». Трудно сказать о дру-

¹ Лушников Д.Ю. Значение воображения в православной духовной традиции // Начало. СПб., 2005. № 14. С. 61.

² Что мнение Фрэзера в данном случае не ошибочно, подтверждают каноны VI Вселенского собора. Правило 61 гласит: «Обращающиеся к гадателям или так называемым стона начальникам, или другим подобным, чтобы узнать от них, не откроют ли им чего-нибудь, согласно с прежними постановлениями о них отцов, да подлежат правилу шестилетней епитимии. Этой же самой епитимии надлежит подвергать и тех, которые водят медведиц, или иных животных, на посмешище и соблазн людей простых, и которые, соединяя обман с безумием, произносят гадания о счастье, о судьбе, о родословии, и множестве других подобных темных вещей: равно и так именуемых облакогонителей, обаятелей, делателей предохранительных талисманов, и колдунов. Закосневающих же в сем, и не отвращающихся и не убегающих от таковых пагубных и языческих вымыслов, определяем со всем извергать из Церкви, как и священные правила повелевают. Ибо, кое общение свету ко тме, как говорит апостол? Или кое сложение Церкви Божией со идолами? Или какая часть верному с неверным? Кое же согласие Христа с велиаром? (2 Кор. 6, 14–16)» (Деяния Вселенских Соборов. Т. IV. СПб., 1996. С. 289.). Из приведенной цитаты обратим внимание на слова «согласно с прежними постановлениями о них отцов», которые свидетельствуют о том, что и до VI Вселенского собора Отцы всячески боролись с магическим сознанием. Для полноты картины приведем и правило 65: «В новолуния, возжигание некоторыми пред своими лавками, или домами, костров, чрез которые, по некоему старинному обычаю, безумно скачут, повелеваем отныне упразднить. Посему если кто учинит что-либо таковое: то клирик да будет извержен, а мирянин да будет отлучен. Ибо в четвертой книге Царств написано: и сотвори Манассия олтарь всей силе небесней, на дву дворех дому Господня, и провождаше сыны своя чрез огонь, и вражаше и волхование творяше, и сотвори чревоуещателей, и волшебницы умножи творити лукавое пред очима Господними, еже прогневати Его (4 Цар. 21, 5–6)» (Деяния Вселенских Соборов. Т. IV. С. 290). Восточнохристианская ойкумена (по меньшей мере, на официальном уровне) всегда боролась с магией. Что уже стали замечать и авторы наших хороших философских энциклопедий: «С церковной точки зрения (вопреки некоторым популярным представлениям) воздействие благодати на человека, будучи свободным действием личного Бога, не имеет магического характера и может быть действительным только в случае ее свободного и осознанного принятия» (Новая философская энциклопедия. В 4 т. Т. 1. М., 2010. С. 275). Той же точки зрения придерживался и швейцарский философ Ю. Бохеньский: «Сама магия является суеверием; неверно было бы смешивать магию с религией, которая ей противоположна в принципе» (Бохеньский Ю. Сто суеверий. Краткий философский словарь предрассудков. М., 1993. С. 88).

гих, но в рамках восточнохристианской культуры такие последствия преодолеваются теозисом художественного воображения, причем, не спонтанно, а при помощи Божественных энергий. Сам этот процесс и называется синергией творчества.

Однако ее не стоит путать с синергетикой – междисциплинарным направлением исследований, которое берет начало в последней трети XX века и которое познает общие закономерности и принципы, имплицитно лежащие в системах самой разной природы: биологических, социальных, технических, физических, химических, экономических. В. Аршинов отмечает: «Синергетика предполагает качественно иную картину мира не только по сравнению с той, которая лежала в основании классической науки, но и той, которую принято называть квантово-релятивистской картиной неклассического естествознания первой половины XX века»¹. В области синергетики широко известны труды отечественных ученых В. Аршинова, Г. Малинецкого, С. Хоружего, а также зарубежных – Г. Хакена, И. Пригожина, И. Стенгерса и др.

Не надо быть наивным, воспринимая синергию в качестве гарантии гениальных произведений. Наоборот, это всегда подвиг художника, отдающего всего себя творчеству без всяких гарантий. Не выдает их, разумеется, и прогрессивная синергетика. Подобный подход в рамках православного миропонимания невозможен. Ибо он станет подсознательно приводить к своеобразному «протестантизму»: если художник, мол, соработает Богу, то и Бог обязан поработать на художника. Вместо синергии получится юридический договор о сотрудничестве сторон и диафора навыворот. Более того, здесь просматривается определенное переложение ответственности за плоды творчества на Создателя: силы не равны – Он главный – Ему и отвечать.² Для написания произведения гениальным, помимо труда, то есть указанного соработничества, необходим еще и огромный талант, который художник получает от своего рождения (то есть до действия синергии), и этот дар свыше следует постоянно умножать в том же труде, а после смерти за него по особому счету предстоит еще и отчитаться.³ Си-

¹ Аршинов В. И. Синергетика как феномен постнеклассической науки. М., 1999. С. 46.

² Ср. с известным высказыванием Андре Жида, вторящим Э. Ренану: «Чтобы иметь возможность свободно мыслить, надо иметь гарантию, что написанное не будет иметь последствий» (*Gide A. Chroniques de l'ermitage // Gide A. Oeuvres complètes. Paris, 1933. P. 385*). Чем такая позиция оборачивается для общества, нам в современной России сегодня хорошо известно. Роль художника этот властитель французских умов понимал весьма типично для Запада: «Только после трапезы на сцену вызывают художника. Его функция – не насыщать, но опьянять» (*Gide A. Chroniques de l'ermitage. P. 387*).

³ Г.П. Цыганенко в своем «Этимологическом словаре русского языка» утверждает с чисто материалистических позиций: «Деятельность гения обуславливается не озарением свыше, а социально-исторически» (Киев, 1989. С. 79). В таком случае, надо думать, должны существовать некие благоприятные социально-исторические условия, при которых наступает эпоха исключительно гениев, и, напротив, должны быть абсолютно

нергия – лишь условие, позволяющее творчеству становиться не губительным, а духовно спасительным для художника и как следствие – для зрителя тоже. Тогда труд мастера эксплицитно делается про-из-ведением духа. Может ли быть такой труд безответственным? Выше говорилось: в Новейшее время известны скандальные примеры арт-произвола, когда талантливые художники сознательно курсировали в сторону ада. И способность к отображению прекрасного трансформировалась у них в свою противоположность – в способность воспроизводства безобразного. Диафора оборачивалась в значениях *раздор, несогласие, вражда, спор*.¹ К месту напомнить о трех богословских понятиях, имеющих опору в Библии. Эти понятия объясняют действие Божественной воли по отношению ко всему происходящему в тварном мире. Речь идет о власти предопределять (προορίζω), о способности совершенного предведения (πρόγνωσις), о деле промысливания (πρόνοια). В Божественном Предопределении совершается исключительно воля Божия; воля человеческая остается свободной, но Божественное Предведение пред-знает, *что* именно выберет человек по своей воле; Промысл Бога предполагает взаимодействие воли Божественной и воли человеческой. Все названные понятия недвусмысленно связаны с так называемой «икономией» – Домостроительством спасения человеческого рода. И если синергия есть добровольное и благодарное подчинение воли художника воле Божественной, то и творчество неизменно соединяется с Промыслом Бога. С православной точки зрения, творчество становится делом спасения художника и вообще онтологической основой человеческого бытия. Ибо, считается, если человек не живет во Христе, то он живет всуе.

Уместно возразить: почему же духовные стихи некоторых священников-поэтов не становятся в ряд высокой поэзии? С эстетической точки зрения эти словесные опыты остаются явно на любительском уровне. Не имеет смысла в данном случае называть конкретные имена, иначе можно кого-то обидеть – достаточно открыть некоторые провинциальные церковные или околицерковные издания и всегда найдется убедительный пример,

бездарные эпохи, когда невозможно найти ни одного гения. Кто возьмет на себя смелость определить временные рамки этих эпох? Что это за эпохи? Другой взгляд на гения высказывает известный культуролог Ю.С. Степанов: «Мы определим его так: внутреннее “Я” человека, его внутренний облик, столь же неповторимый, как и внешний, но причастный не материальному и социальному миру, а миру духовному, божественной сущности, Богу. И слово гений берется здесь не в его новом значении – “гениально одаренный человек”, а в его более старом, теперь уже ускользающем значении “лучшей, божественной части внутреннего “Я”» (Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997. С. 581–582).

¹ См.: Кутковой В.С. Скандал как метафизическая основа авангарда // Духовные начала русского искусства и просвещения: Материалы IX Междунар. науч. конф. «Духовные начала русского искусства и просвещения» (Никитские чтения). Великий Новгород, 10–23 мая 2009 года. Великий Новгород, 2009. С. 231–234. Этого вопроса мы касаемся и в последней главе нашей монографии.

доказывающий сказанное. Сами священники утверждают: Бог всемогущ. Но тогда их творчество Создателю ничего не стоило бы превратить в поистине гениальное достижение. Для этого есть все: харизма, духовный и жизненный опыт, молитвенный настрой, так необходимый для синергии, и вполне вероятно, даже отсутствие перспективы гордыни... Из агиологии мы знаем, что в VI веке Богородица преобразила бесталанного Романа в прославленного Сладкопевца. Но ничего подобного не произошло ни с самими означенными церковными литераторами, ни с их словотворчеством.

Вопрос действительно серьезный. Точно на него может ответить, наверное, лишь Тот, Кому все возможно и подвластно. Любой ответ с нашей стороны будет лишь предположением. Однако стремление выстроить свою версию отнюдь не бесполезно, тем более для философа. Иначе заданный вопрос повиснет в воздухе. Начнем с того, что, во-первых, природа и скрытые «механизмы» творчества есть тайна, которую так и не открыли великие исследователи, сколько не пытались; в противном случае, человечество обрело бы надежную методику подготовки гениев и производства шедевров. Во-вторых, харизма священства дается не для написания стихов. В-третьих, диакон Роман занимал в Церкви то место, где ему было необходимо *уметь* петь, а священникам сочинять стихи – необязательно; более того, чем успешнее было бы их сочинительство, тем больше бы возникало угроз уклонения от прямых служебных обязанностей, ибо настоящее творчество требует многих сил, времени, уединения... Исключения бывают. Достаточно вспомнить хотя бы имена святителя Григория Богослова и преподобного Иоанна Дамаскина. Но есть отличие. Их творчество развивалось в литургических жанрах, когда поэтическое чувство обращалось вверх, к небу, искало для себя вертикальную опору и в результате становилось вдохновением, а затем и откровением *свыше*. То же самое можно сказать о творчестве Симеона Нового Богослова и Силуана Афонского (равно о творчестве других известных аскетических писателей), хотя все они занимались не литургическими жанрами, а поэтично излагали непосредственно свой духовный опыт. Однако вертикальный вектор их устремлений, постоянство занятий словом и его добротность совершенно очевидны. Но провинциальные стихотворцы в рясах пишут просто на религиозные темы, когда чувство не отрывается от рассудочных норм, когда оно, подчиняясь земной горизонтали житейских обстоятельств, этой горизонтали не преодолевает, и отсюда, если говорить языком семиотики, на прагматическом уровне очень часто оборачивается морализаторством. Впрочем, мы не настаиваем на правиле. Будет полезнее рассуждать лишь об одной из возможных ситуаций. Случай же с Романом особенный. Автор жития цитирует изречение апостола Павла: «Немощное избрал Бог, чтобы посрамить сильное» (1 Кор. 1: 27), ибо Роман был действительно посрамляем. Однако церковных поэтов местного значения никто не бесчестит за их скромное умение писать стихи на досуге. И о «творческих муках» спорить, наверное, бесполезно, ибо таковых не было. Стихи

писались, скорее всего, спонтанно, за один присест. Если А.П. Чехов в молодости признавался: «Не помню я ни одного своего рассказа, над которым я работал бы более суток», то можно ли предъявлять к дилетантам те же претензии, что и профессионалам? Все ли написанное дилетантом надо непременно рассматривать в свете синергии? К тому же, свои строки отцы создавали не для литургических нужд и даже не для поэтических сборников, а чаще всего из педагогических соображений. (И здесь заметен след диафоры). Другой вопрос – зачем их публиковать.

Подходя же к данной проблеме *со стороны пяти сил души*, есть основание предполагать недоразвитость фантазии у этих стихотворцев в са-не, в результате чего их творчество лишается новизны; происходит дисгармония *единства* сил души. Вместо должной роли среди них, фантазии фактически предложили удалиться. Предпочтение было отдано диаиресису, а не диафоре. Но ведь как *воображение* требует *соображения*, так и наоборот, *соображение* оскудевает без *воображения*. На этой аксиоме покоится акт постижения мира творчеством. Заметим, в обоих терминах корнем является «образ». Феодору Студиту пренебрежение фантазией показалось бы явно странным. Поскольку фантазия *как данность* не мешает человеческому спасению. Да и нить творчества (образ) она тклет не из самой себя, а из уже существующих реалий. Художественное отображение рая и ада всегда фундировано и гипостазировано опытом земной жизни. И здесь тоже присутствует диафора: одно дело ткань фантазии, а другое дело фантазия как «инструмент» внутреннего «Я». Студит непременно бы спросил: неужели, уподобляясь скопцам, христианин должен «оскопить» в себе одну из *сил души*? Разве от этого его душа станет сильнее?!

Можно ответить и проще. Как говорилось выше, все дело в таланте. Не дал Бог его – нет и настоящей поэзии. Фантазия ведь не талант, а одна из форм его проявления. Но коль фантазию поэт считает нежелательной силой души, то в определенной степени страдает и проявление его таланта. (Тоже диафора!)

А что же такое художественный талант? Разве он не относится к одному из свойств души?

Как известно, до XVIII века под этим термином понимался лишь определенный вес золота и серебра, денежная единица, что мы, собственно, знаем из Евангелия.

В целях понимания культурного контекста и ценностей средневековья обратимся к Апостолу Павлу. Он обнадеживающе сообщает: «Не хочу оставить вас, братия, в неведении о дарах духовных» (Кор. 12: 1). Выражение «дары духовные» по-гречески написано «τὰ πνευματικά». Апостол продолжает: «Дары различны, но Дух один и тот же» (Кор. 12: 4). Однако здесь слово «дары» обозначено уже употребленным нами термином «τὸ χάρισμα» – множественное число от «τὸ χάρισμα». И дальше автор Послания подробно перечисляет виды служения людей, но подчеркивает: «Все же

сие производит один и тот же Дух, разделяя каждому особо, как Ему угодно» (Кор. 12: 11). Другими словами, талант нельзя считать таким же врожденным свойством души, как, например, чувство. Не случайно ведь сложилась поговорка «Природа на детях гениев отдыхает» (ее справедливость обсуждать не будем). Ясно одно: подобно имуществу, талант по наследству не передается. Но не передаются по наследству и перечисленные Студитом пять сил души. Тем не менее они норма человеческой природы. Но можно ли талант считать такой нормой? Пожалуй, он будет качеством каждой из этих пяти сил. Это именно дар душе, личности, а не еще одна ее сила, шестая по счету. Усилием души талант совершенствуется и приумножается, но не может противостоять ее силам, ибо, по вышеприведенным словам Апостола, он дар Духа Святого. А силы души человеческой волей могут между собой диссонировать. Однако в *благодатной* синергии и силы души, и талант пребывают в согласии и божественном единстве.

В секулярном аспекте о харизме тоже можно и нужно говорить. Таланты ведь не оцеплены церковной оградой. Понятие харизмы в социокультурную среду привнес Э. Трёлч. Но самым выдающимся исследователем данной проблемы по справедливости надо назвать М. Вебера. Харизма – стержневое понятие его социологии. Здесь можно провести сходную параллель с теорией пассионарности и этногенеза, разработанной Л.Н. Гумилевым. У обоих ученых – харизма и пассионарность эквивалентны таланту. Воздействуя на народные массы своей харизмой или пассионарностью, некоторые группы людей устраивают великие социальные потрясения и перевороты. Эти группы, как правило, ратуют против традиций, легко могут кощунствовать над сложившимися в обществе ценностями, ставя себя над обществом. Вебер и Гумилев считают, что сила внутренней стихии таких личностей подчас уводит человека за рамки допустимого. Что мы и называем *безблагодатной* синергией с адом. Расцерковленный дар – харизма – нередко снова становится инструментом веры в недостижимую победу. Оба ученых отмечают дискретное действие харизмы – пассионарности в мировой истории. Это действие может и усиливаться, и идти на спад. Можно ли говорить здесь о согласии и божественном единстве человеческого таланта с пятью силами души? Риторический вопрос...

Двигаясь дальше, нам надлежит уяснить, что даже стиль в современном искусствознании принято понимать как *единство* образа мышления и способа *отображения* мира, когда мышление и отображение находятся между собой в неразрывной, гармоничной *связи*. Опять «образ» неслучайно *связывает* два понятия: «от-ображение мира» и «образ мышления». Отображение невозможно без чувства, понимания и суждения, иначе не получится никакой связи. Стиль обнаруживает и придает произведению необычайную глубину смысла, особенно иконе, которая воистину – произведение духа и которая – именно *образ*. Чем это обеспечивается? Определенно пятью силами души, которые мы анализируем, их единством и це-

лостностью. Набор инвариантов здесь ограничен. Но среди этих сил обнаруживается своя иерархия: фантазия, при всей ее важности, как мы убедились, явно не равноценна уму, ибо через «изменение ума» (греч. *μετάνοια*),¹ то есть через обращение к Богу и начало переформатирования (теозиса, преображения) разума возрастают остальные силы души; без *чувства* нет нравственности, да и вообще без *чувства* нет никакого *восприятия*, сам ум действует посредством *чувств*, как учил святитель Григорий Нисский; много позже и Кант добавит, что структура опыта задается категориями рассудка и априорными формами чувственности (Прологомены, §17); получается, что у *фантазии* место явно не из первых. Но оно и не презренно. А если ум все больше и чаще начинает «заигрывать» с фантазией, то нарушается названная иерархия; чувство приходит в большую активность, чем умное начало, слабым становится понимание, снижается аксиологический критерий (по М.М. Бахтину, безоценочное понимание невозможно), воззрение на мир превращается в магическое, значит, и суждение (если оно даже мысль) не адекватно реальности. Единство сил вроде бы не утрачивается, но происходит их очередной перекосяк. Такая энтелехия (как целеустремленное начало) приводит к потере очень важного инварианта для верующего и несуществующего для атеистического сознания² – к утрате «различения духов», а к этому различению призывал своих учеников и всех христиан апостол Иоанн Богослов. А это и есть основной аксиологический критерий при оценке культуры у христиан, даже притом, что античность и средние века не знали аксиологии в чистом виде. Не было науки о ценностях, но шкала тех или иных оценок была. «Различение духов» теряется по той причине, что ум, понимание и суждение оказались не на своих иерархически изначальных местах. В результате, иконописец не мог войти в синергию с Богом. Чтобы этого не случилось, требовалось жить не своим разумением, подчас результирующим в произвол и вседозволенность, «но всяким словом Божиим» (Лк. 4: 4). Система средневековой христианской этики требует от личности художника возникновения необходимости, а потом и самой реализации в себе формулы апостола Павла: «...все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись» (Гал. 3: 27). В данной перспективе у человека и должен появляться тот эйзенштейнов-

¹ Вспомним логику Г. Фреге: мысль есть суждение. Но может ли быть мысль иерархически выше ума, ее породившего? Разумеется, нет.

² Приведем любопытное мнение А. Мейера о термине ἄθεοι. Он говорил, что «классическая филология знает три значения этого слова: 1) атеисты, т.е. отрицающие истину бытия Божия; 2) люди безбожные (в значении крайней степени нечестия) и 3) люди, лишенные помощи и покровительства Божия» (цит. по: *Беляев А., профессор. О безбожии и антихристе. Т. 1. СПб., 1898. С. 26*). Кстати, крайним «реакционером» здесь можно назвать представителя афинской демократии Платона. В «Законах» он пристальное внимание уделяет борьбе с атеизмом: по плану философа, безбожники должны быть подвергнуты одиночному заключению, причем на длительный срок, а тех из них, кто не раскается, надлежит лишать жизни через казнь.

ский «форшлаг»¹ к творчеству, то хотение изнутри, которого от него ждет Бог и которое есть хотение Бога. И только на такой основе был возможен дальнейший творческий процесс древнего художника, принадлежавшего восточнохристианской культуре. Именно наличием *благодатной* синергии в византийской и древнерусской культурах объяснимо обилие жанров, как в словесности, так и в изобразительном искусстве, ибо всякие произвольные ограничения оказались бы просто бессмысленными. Духовная и светская власти отчетливо понимали, что не наличием и отсутствием тех или иных жанров демонизируется сознание. Реалии XX–XXI веков доказали: inferнальными по своей сути могут быть и дневники, и репортажи, и портреты, и натюрморты...

С несомненным преобладанием фантазии написаны и московские иконы XVI века, возмущившие Висковатого. Они выбивались из канона, а канон и требует иерархической нормы духовно-душевных сил иконописца. Но, считалось, к идеальной эта норма приближалась лишь в синергии с Богом. Канон отчасти ради такой синергии и существовал. Уместно привести слова святителя Григория Нисского: «Способность примышления на благо сообщена Богом человеческому естеству, но у злоупотребляющих способностью примышлять она часто служит и содействует изобретениям бесполезным».² В конце концов, по тому же Григорию Нисскому и по Максиму Исповеднику, благодать, преображающая душу и тело, в тоже время прекращает все умственные и чувственные природные действия. Рождается новая реальность: «Уже не я живу, но живет во мне Христос» (Гал. 2: 20). Если Сын во Отце пребывает по природе, то человек не может по природе пребывать в Боге; поэтому с догматической точки зрения, да и из Библии мы знаем: каждая личность наделена образом Божиим. И просветлившие в себе образ Бога достойны признания Христа: «Я в вас, а вы во Мне» (Ин. 14: 20). Что не нарушает диафоры между Богом и человеком. Она никуда не девается и в случае теозиса человека, но и не является препятствием для единства с Богом в синергии. При подобном условии то, что на языке аскетики называлось «прелестью» (старославянское, от слова «прельщать»), было невозможно. Тем не менее это и не состояние олимпийских богов. Ибо благодать нельзя присвоить, хотя бы по той причине, что христианство не знает человеческой благодати. Что мы уже поняли из слов Василия Великого о воздействии благодати и из слов апостола Павла о харизме. Святые до самой кончины возносили покаянный 50 псалом: «Боже, очисти мя грешна-

¹ Этим морским термином С.М. Эйзенштейн в своих трудах часто обозначал понятие «путь к...», хотя настоящее значение слова понимается как «веревка для натягивания переднего паруса».

² *Григорий Нисский, святитель*. Опровержение Евномия. С. 339.

го, яко николиже сотворих благое пред Тобою». А гений А.С. Пушкина призывал: «Велению Божию, о муза, будь послушна»¹.

Подходя философски, можно утверждать: если сама жизнь не благословенное творчество, то она неудачна. И для личности, и для всего народа. Наши предки в своем этосе ориентировались на евангельское: «...по плодам их узнаете их» (Мф. 7: 20). И руководствуясь такой формулой, позволительно считать, что именно плодом народного творчества в синергии с Богом явилась Святая Русь. Философия не призвана сводить критерии творчества к этике, индифферентной в отношении человеческих чаяний; в любом случае будущее не исключается из ценностного и нравственного контекста национальной культуры. И в этом контексте русская мысль от митрополита Илариона, автора «Слова о законе и благодати» (XI в.), до Ф.М. Достоевского придерживалась аксиомы, что Творец открывает свои объятия всем и каждому. В стиле Хайдеггера эту встречу человека с Богом можно назвать важнейшим экзистенциалом – «бытием-в», означающим «быть при...», «быть доверительно близким с...». Преподобный Ефрем Сирин приводил интересное сравнение: «Стоящему при источнике прилично сказать, что он подобен щедротам Божиим. Ибо как источник не возбраняет черпать желающему, так и сокровище благодати никому из людей не возбраняет стать его причастником. Поэтому ежели есть хотение принять благодать, то хотя бы пожелал кто взять и малую долю сокровища, целое сокровище благодати обретается ищущим»². Всегда справедливо считалось: дело – в людях.³ В соработники Богу никого и никогда силой не гнали; человек благоговейно и покаянно сам просил Творца принять к Себе недостойного. Без «метанойи» и никакой народ не становился на путь духовного возрастания, национального интенсивного развития. Сегодня это актуально. Предложенная Студитом модель пяти сил души, благодаря диафоре, может быть, на наш взгляд, спроецирована и на социум, если

¹ Пушкин А.С. Я памятник себе воздвиг нерукотворный // Сочинения / Ред. Б. Томашевский. Л., 1938. С. 438.

² Ефрем Сирин, преподобный. О душевном страхе // Творения. В 8 т. Т. 1. Сергиев Посад, 1907. С. 237.

³ Критик вправе потребовать от нас конкретных примеров, когда тот или иной деятель искусства создал вчера или сегодня свои произведения в *благодатной* синергии с Богом. С нашей стороны легче всего сослаться на святых иконописцев прошлого и их иконы. Пример преподобного Андрея Рублева представляется, наверное, неоспоримым. Но вот относительно светской культуры и ее представителей (тем более в интенциях начала XXI в.) называть какие-либо имена и произведения – дело спорное, ибо будет зависеть от субъективного мироощущения, эстетического и духовного опыта того, кто их выбирает и произносит. Поэтому право выбора и суждения в данном вопросе оставляем каждому желающему, вплоть до отрицания *благодатной* синергии в светской культуре на протяжении всей истории, но это будет означать отрицание любых ее действительных достижений. И будет жестким приговором, обрекающим деятелей светской культуры исключительно на *безблагодатную* синергию.

подходить к нему органически, а не механистически. Ту же народную культуру, саму «внутривременность» бытия не построить и не обустроить без соборного разума, понимания, суждения, единогодушного чувства и примышления.¹ Иначе жизнь любого этноса обречена на полную деградацию, а потом и на неизбежное умирание. И демографический, нравственный, культурный кризисы, охватившие бывший цивилизованный мир, убедительное тому подтверждение. Выход звучит парадоксально: вперед – в лучшее прошлое!

На христианском Востоке без соборного начала не могла бы сложиться церковная традиция.² А без традиции (лат. *traditio* – *передача; предание*) не возник бы феномен Священного Предания, а без Предания нет Священного Писания. Роль же Библии в истории человечества общеизвестна.

И если мы перешли к истории, то евангельской историей и продолжим. Опираясь на дискурс библейских писателей, как уже отмечалось, мир начинался диафорой в творении (тварное – нетварное), а закончится грандиозным диаиресисом (эсхатологическим разделением на «овец» и «козлов»³). В историческом времени это будет последний диаиресис. Из чего видно, что онтологический статус диафоры выше, чем у диаиресиса. Через упразднение диаиресиса, по мнению святых Отцов, и произойдет восстановление целостности «поврежденной человеческой природы». Задача человека – преодолеть и устранить разделения в мире. Но это не означает упразднения диафоры на онтологическом уровне: с философской точки зрения, различия между Богом и тварью остаются. Что и сейчас *определенно* удерживает человечество от сползания в грубый пантеизм. Онтологическая диафора тварного бытия не преодолима в силу ограниченных человеческих возможностей, поэтому она имеет свои границы. Чтобы понять и преодолеть ее, надо выйти за пределы «внутримирности» и

¹ Французский философ Роже Кайуа констатирует печальную картину западноевропейской философии XX века: «В ней полное отсутствие авторитета и метода приводит к чрезвычайному разбросу взглядов и тенденций, и в результате эти анархичные, разношерстные исследования, не в силах с пользой поспособствовать созданию какого-либо общего представления о мире, ввергают в замешательство даже тех, кто полон доброй воли и твердо уповает на лучшее» (*Кайуа Роже. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003. С. 134*). Но состояние философии с того времени, когда Кайуа писал эти строки, не улучшилось, а, напротив, стало еще более тупиковым. Есть знаменитые имена и на Западе, и на Востоке, есть много оригинальных идей, но нет жизнеутверждающего целеустремленного прорыва цивилизации... Человечество живет в экзистенциальной безысходности, с нарастающими эсхатологическими предчувствиями.

² Термин «соборность» ввел в философский словарь славянофил А.С. Хомяков. Под соборностью он разумел «единство по благодати Божией, а не человеческому установлению» (*Хомяков А.С. Полное собрание сочинений. Прага, 1867. Т. 2. С. 217. Ср.: «собор... выражает идею единства во множестве» (Там же. С. 281).*)

³ Евангелист Матфей пишет: «И соберутся пред Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов – по левую» (Мф. 25: 32–33).

даже физики, то есть преодолеть бытие «по эту сторону». Но святитель Григорий Нисский утверждал: «Умозаклюющему примышлению не естественно иметь столько силы, чтобы возвысить нас над пределами природы, возвести к непостижимому, и недоступное для разумения обнять нашим ведением»¹. Это недоступно для философии, ибо нет предмета, его присутствия, и, значит, нет как причины, так и самого выговаривания. По Хайдеггеру, молчание хоть и один из модусов речи, но нет именно речи, чтобы быть модусу.

У философии есть другие проблемы.

Смена античной парадигмы дала новые философские рефлексии и новые переживания пространства-времени. С помощью диафоры, указывающей на историческое присутствие Христа в земном пространстве и времени и указывающей на Его пребывание в тот же момент в трансцендентном Царстве небесном как Вседержителя, христианин приходил не к релятивному пониманию пространства, а к его сакрализации. Вместо имманентного вместилища вещей теперь оно становилось мистическим средством восприятия Бога, сотворившего этот пространственный континуум для человека и для откровения в нем Себя. Что сознавал еще святитель Афанасий Великий, судя по его словам: «...бесплотное, нетленное, невестественное Божие Слово приходит в нашу область, от которой и прежде не было далеким; потому что ни одна часть творения не оставалась лишеною Его, но пребывая со Отцем Своим, наполняет Оно и всю вселенную во всех частях ее»². Пространство-время становится основной возможностью отношений между Богом и миром. Позже схоластика стала различать реальное, возможное, воображаемое пространства. Можно говорить о рождении новой диафоры. *Реальное пространство* схоласты мыслили протяжением подлинно существующих тел. *Возможное пространство* представлялось им неким потенциалом существования тел – тел, которые действительно уже существовали. *Воображаемое пространство* (оно еще называлось *мнимым*) понималось тоже как протяжение, но имело свою особенность: оно было предикатами несотворенного, неразрушимого, неопределенного, неподвижного. В эту протяженность умозрительно помещалась вселенная реально существующих тел. В православии пространство связывалось с топосом, со священным местом, на чем более подробно мы остановимся в главе «Икона и авангард...».

Но каким бы ни было его понимание, пространство и время воспринималось людьми изнутри тварного мира. Стало быть, там, где кончаются внутренние границы физического пространства, начинаются внешние – внемирные. Причем эти границы для средневековых мыслителей были

¹ Григорий Нисский, святитель. Опровержение Евномия. С. 342.

² Афанасий Великий, святитель. Слово о воплощении Бога-Слова и о пришествии Его к нам во плоти // Творения иже во святых отца нашего Афанасия Великого, Архиепископа Александрийскаго. Ч. 1. 2-е изд. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1902. С. 199.

подвижны, ибо зависели от Бога и установлены Им¹. Считалось, именно из-за подвижности границ происходят чудотворения. Более того, неожиданные повороты мысли предложили нынешние философы. А. Нестерук, излагая точку зрения Т.Ф. Торранса, пишет: «...конкретное проявление пространства и времени в физической вселенной не завершено в самом себе и открыто для дальнейшего раскрытия промысла Бога, чье присутствие в пространстве и времени вселенной имеет не сущностный, но ипостасный характер»². В этих условиях становится символичной даже семантическая составляющая диафоры: предлог *δια* в сложных словах означает *движение от начала до конца в пространстве и во времени*, а также *полное совершение действия, разделение, взаимность действия*; *φορά* – *несение, принесение*.

Закончить наши размышления в данной главе хочется другими, несколько иными примерами. Помня о «параллелизме», возникшем уже в самом начале при выяснении тех или иных прочтений термина «диафора», имеет смысл остановиться на отличном от них применении этого слова в трудах отечественных авторов. И прежде всего по той причине, что не столь много пока существует работ, где этот термин употребляется. Оттого будет не лишне выяснить его современное применение по существу.

Так, сибирский философ С.М. Халин, размышляя об этических ценностях в античную эпоху, пишет: «Главную ценность стойки видели в понимании того, что есть *истинное добро* и что есть *истинное зло*, и что не есть ни то, ни другое. Последнее – это то, что не зависит, от воли человека, будь он даже мудрец. Позиция стойков здесь – принимать все как оно есть. Это все – безразличное, *диафора*»³. Как видим, применение данного термина Халиным в значении «безразличное» совершенно не релевантно тем смыслам, которые были нами уже проанализированы. Оно даже не соответствует довольно разнообразным толкованиям словарей, приводимых ранее. Здесь случилась ошибка или опечатка, и, вероятно, не по вине автора. Очевидно, имелось в виду слово «адиафора» (греч. ἀδιάφορα; от ἀ – приставки, придающей противоположное значение и διαφέρω «различаю»; лат.

¹ Это отражалось и на понимании пространства иконы. Оно становилось сферичным, потому что осмысливалось специфически вселенским. Мир видимый и невидимый символично разворачивался перед молящимся. Рождалась еще одна диафора – полагалось структурное различие между реальным пространством и художественным пространством иконы, но пространство иконы одновременно указывало на подвижность границы между миром видимым и невидимым, поэтому в философии, изучающей икону, до сих пор идут споры на тему: какой мир изображает иконопись? Оба! Но условно. Граница между мирами пролегла даже через дом. Словарь средневековой культуры сообщает: «Дом – место и форма встречи мира живых и мира мертвых. В известном смысле, дом находится на границе между тем светом и этим» (Словарь средневековой культуры / Ред. А.Я. Гуревич. М., 2003. С. 144).

² *Нестерук Алексей*. Логос и космос. С. 326.

³ *Халин С.М.* Философия познания (Очерки концептуальной истории). Тюмень, 2004. С. 75.

indifferentia, media, interjecta). Термин технический. Он принадлежит Аристону Хиосскому¹, считавшему конечной целью в этике безразличное отношение к вещам (безразличным для добродетели). Адиафора действительно не имела прямой связи со злом или моральным благом. Она делилась на «предпочитаемое» по природе (например, здоровье), на «непредпочитаемое» (при отсутствии «предпочитаемого») и на «безразличное» в ограниченном значении (например, две одинаковые монеты). Кстати, адиафора уже у ранних стоиков (например, у Персея из Кития, противника концепции «безразличия») считалась понятием бесполезным, а потом и сам Аристон стал считать «безразличное» абсолютно безразличным и больше не принимал его во внимание. Таким образом, придуманный философом термин выходит из обихода. Средние и поздние стоики вместо адиафоры взяли в обиход понятие «предпочитаемое», как разновидность блага при выборе того или иного важного варианта, цели, пути. Как видим, диафора и на сей раз сослужила нам добрую службу, помогая разобраться с адиафорой.

Вызывает недоумение и другой факт – приписывание святым Отцам того, чего у них нет. Преподаватель Воронежской медицинской академии философ А.А. Шевченко на сайте Воронежской епархии сообщает: «Святые отцы Православной Церкви различают у человека две познавательные способности: дианойа (рассудочная, мыслительная способность) и нус (непосредственное вхождение в сущность вещи). Святым отцам и в голову не могло прийти разделять нус и дианойа. Научная революция Нового Времени – это сумасшествие дианойа, которое оторвало от себя нус. Вследствие этого произошел распад патристического единства. Этот распад (диафора) – произошел в космосе (распад на умопостигаемый и видимый мир), в человеке (дух – тело), в структуре Церкви (горнее – дольнее, божье – человеческое)»². Нам кажется мысль Шевченко довольно запутанной. Как может научная революция Нового времени в качестве следствия повлиять на распад патристического единства? Трудно понять. С церковной точки зрения, патристическое единство обеспечивается бережным сохранением Предания, поэтому сама Православная Церковь категорически не допускает факта и мысли, что оно вместе с патристическим единством распадается. Это нонсенс. Никакого распада вследствие «научной революции Нового Времени» не происходило ни в космосе, ни в структуре Церкви. Мы уже говорили: отличие сущности всего тварного от сущности Божественной с вытекающими отсюда последствиями сложилось онтологически изначально. Главное же для нашей темы – сведение диафоры к распаду и представление этого некорректного суждения в качестве святоотеческого мнения.

¹ *Диоген Лаэртий*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. VII 160, VII 162 / Перев. М. Л. Гаспарова. М., 1986. С. 376.

² *Шевченко А.А.*, кандидат философских наук. Проблема распространения веры: православное предание и вызовы современности [Электронный ресурс] <http://www.vob.ru/eparchia/otdel/medikal/dissemination.htm>. Орфография Шевченко. – В.К.

Публикация все-таки в церковном органе информации... Допустим, это дело внутрицерковное. Симптоматично другое: воронежский автор не заметил действительной диафоры в различении философией *диано́йя* (διάνοια) и *нус* (νοῦς).

Нам приходилось сталкиваться с приписыванием Иоанну Дамаскину понимания диафоры даже как *истления*. Здесь, конечно, явная путаница. В «Точном изложении православной веры», рассуждая в соответствующей главе о тлении и гибели, писатель ведет речь о диафторе (διαφθoρά), понимаемой им как «гибель». На славянский язык данное слово переведено в значении «истление».¹ Эти два термина (διαφoρά и διαφθoρά) философам нельзя путать. По всей видимости, Шевченко элементарно их спутал, да еще и неудачно применяя.

Подобные неточности и промахи лишь актуализируют нашу тему, говорят о необходимости новых исследований не только в философии образа, где она сегодня никак не разрабатывается, но и о необходимости дальнейших изучений в гносеологии и даже в космологии.

Примечательный факт: в подавляющем большинстве наших словарей и энциклопедий отсутствуют статьи с терминами «диафора», «диаиресис», а также «эвритмия», о которой предстоит следующий разговор. Все эти термины заслуживают того, чтобы они были возвращены в применительный лексикон нашей философии.

После того, как мы кратко проанализировали морфологические концепты «различений» и «разделений», теперь можно перейти к другой забытой морфологической универсалии – эвритмии, унаследованной Византией от античности, переосмысленной в новых условиях и воспринятой древнерусской культурой в качестве имплицитной эстетической нормы, без которой не мыслилось бытие средневекового творчества во всех сферах.

¹ Дамаскин Иоанн, *преподобный*. Точное изложение православной веры. СПб., 1894. Репринт: М., 2002. С. 196.

О ФЕНОМЕНЕ ЭВРИТМИИ В ДРЕВНЕРУССКОМ ИСКУССТВЕ

Особенностями русского стиля принято считать лад, гармонию, определенное равновесие элементов, объединенных общей идеей, преобладание сложной симметрии. Но еще античная эстетика выработала понятие о нелинейном принципе взаимосвязей между отдельными частями в объединяющем их целом. Такое пространственное взаимодействие симметрии, ритма и пропорций известно под названием «эвритмия»¹ (от греч. *εὐρυθμία*; *εὐ* – благой, *ρυθμία* – стройность, благозвучие, гармония). К этому надо добавить еще точность в функционировании тех или иных отдельно взятых элементов. Эвритмия проявляет себя и в том, что между звеньями художественного произведения нет диссонанса. По мнению Б.В. Шапошникова, «произведение искусства должно быть “эвритмичным”, то есть каждый из составляющих его элементов должен быть связан с целым известным постоянным соотношением, удовлетворяющим определенным законам»². Греческое представление о симметрии не совсем совпадает с нынешним: у эллинов она вовсе не означала повторения или зеркального отражения. Этимологически и семантически данный термин тесно связан со словом «соразмерность». Платон понимал симметрию как наличие «взаимно эквивалентных частей при очень расширенном понимании “центра” или “оси”». Тут мыслятся не только числовые и геометрические отношения, но и отношения любых сфер бытия и жизни вообще» (А.Ф. Лосев). Греческое понимание слова «симметрия» и глубже, и сложнее нашего. Эллины и вводят понятие сложной симметрии, синонимичное понятию «эвритмия».

По Витрувию, например, симметрия выявляет соразмерность количественных пропорций между частями и целым. А термин «соразмерность» переводится как *symmetria* (во множественном числе *symmetriae*). К нему в современной терминологии больше всего подходит понятие «пропорциональность», «пропорция», но меньше «симметрия». Саму архитектуру Витрувий видит состоящей «из строя, по-гречески *τάξις*; расположения, что греки называют *διαθεσις*; эвритмии, соразмерности, благообразия и расчета, по-гречески *οικονομία*»³. В свою очередь, эвритмия «состоит в красивой внешности и подобающем виде сочетаемых воедино членов. Она достигается, когда высота членов сооружения находится в соответствии с их шириной, ширина с длиной, и когда, одним словом, все соответствует должной соразмерности»⁴. Соразмерности дается такое определение: «Соразмерность есть стройная гармония отдельных членов самого сооружения

¹ См.: *Маца И.* Форма и ее теория // Творчество. М., 1967. № 4 (124). С. 18.

² *Шапошников Б.В.* Эстетика числа и циркуля. М., 1926. С. 31.

³ *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. Кн. 1. М., 1936. С. 21.

⁴ Там же. С. 22.

и соответствие отдельных частей и всего целого одной определенной части, принятой за исходную»¹. Все эти дефиниции относятся к области архитектуры. Но имеет ли эвритмия какое-нибудь отношение к живой природе? Да. Ветрувий эвритмию выводит непосредственно из пропорций человеческого тела: «Как в человеческом теле эвритмия получается благодаря соразмерности между локтем, ступней, ладонью, пальцем и прочими его частями, так это бывает и в совершенных сооружениях»². Заметим, что *строй, соразмерность, благообразие, расчет, пропорция, эвритмия* – слова одного ряда, коннотирующие те или иные соотношения. В подтверждение античный теоретик архитектуры наглядно связывает *пропорции* и *благообразие*, сводя их к *эвритмии*; первая и вторая детерминируют последнюю: «Следует применить пропорциональность к благообразию, чтобы внешность здания не вызывала у смотрящих сомнений в его эвритмии»³. Во всех 10 книгах у Ветрувия на нашу тему больше ничего не написано.

По мнению отдельных исследователей, такое понимание эвритмии, какое было свойственно этому автору, не содержало само по себе объективной пропорциональности, хотя у созерцающего вызывало субъективно приятное впечатление; эвритмия якобы считалась не только с требованиями прекрасного предмета, но и с требованиями социума. Философ М.В. Васина на это возражает: «Античная эвритмия не нуждалась и не соотносилась ни с какими субъективными требованиями. Можно подумать, что космос был прекрасен исключительно по требованию социума. Греческое понимание гармонии, лада и симметрии было обусловлено редкостной чуткостью к космологическому восприятию бытия. *Бытие – лад – космос – наряд – устройство* – слова одного порядка. Часть обязательно в ладу с целым, всеединство – лоно эвритмии. Это лоно существует само-в-себе безучастным к каким-либо требованиям зрителей»⁴.

Действительно: в качестве высшего проявления порядка, упорядоченности у античных греков в период классики выступал космос, являющийся образцом и соразмерности, и эвритмии. Мысль М.В. Васиной, кажется, верна. Но в доклассический период считалось, что Боги всегда могли совершать сверхъестественное вмешательство в природу, а также в жизнь людей, доводя последних даже до безумия (ατή). Однако у классиков эта точка зрения претерпевает коренное видоизменение: они отвергли право богов на нарушение законов космоса, содержащего свои части и

¹ *Витрувий. Десять книг об архитектуре. Кн. 1. С. 22.*

² Там же. С. 22.

³ Там же. Кн. 6. С. 115.

⁴ Здесь и далее в книге, где не указаны выходные данные и номера страниц, приводятся цитаты из личной переписки автора с М.В. Васиной или из ее неопубликованных работ, находящихся в стадии рукописи.

элементы в необходимом единстве. «Если боги совершают что-либо скверное, то они не суть боги», – говорил Эврипид.¹

Существуют и другие аспекты нашего вопроса. Так, В. Гумбольдт пишет о логической эвритмии, свойственной мышлению при чтении текста: «Посредством подчинения и сочетания предложений в прозе совершенно особым образом развивается соответствующая развитию мыслей логическая эвритмия, в которой прозаическая речь (...) настраивается своей собственной целью»². Немецкий ученый говорит еще об архитектурной эвритмии временных периодов, основывая ее на форме языка.³

Мы не помним у Хайдеггера специальных рассуждений об эвритмии, но она им подразумевалась в связи с логосом – как нечто, что стало видимо в его отношении к чему-то. В работе «Время и бытие» философ считал возможным понимать логос как отношения и пропорции.

Платон отмечал «эвритмичность» времени. Для него время – подвижный образ вечности, оно бежит «по кругу согласно закону числа» (Тимей. 38 с-d). Иконой вечности называли время и на христианском Востоке, считая круг символом вечности, на чем мы подробнее остановимся ниже.

Антропософское толкование эвритмии пропагандировал и внедрял в своих школах Рудольф Штайнер. Он до такой степени настойчивости применял этот термин, что у некоторых современных культурологов понятие об эвритмии ассоциируется только с антропософией и ее адептами. К сожалению, конечно. Эвритмия по сей день используется в вальдорфской педагогике, имеющей своих последователей в современной России. Антропософы различают педагогическую, сценическую, гигиеническую и лечебную эвритмию. В нашем контексте говорить о ней мы не собираемся, поскольку это сюжетно и мировоззренчески выходит за рамки обсуждаемой темы.

В православии же эвритмия находит свое применение, результируясь в богослужении, в его чинной и торжественной последовательности. Чтобы точнее выразить суть эвритмии, можно назвать ее в духе античной диалектики принципом единства по сходству и по контрасту.

Но имеется и другое объяснение эвритмии. Канадский исследователь мифа и ритуала Пьер Маранда, ввел понятие *метаморфной метафоры* как «ассоциации по сходству», которая вводится через «ассоциацию по смежности», то есть метонимия вводит метафору. «Благодаря ассоциациям по

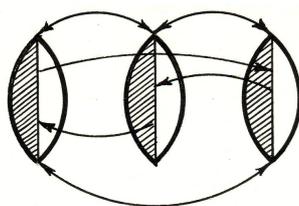
¹ Подробней см.: *Иоанн (Зизиулас), митрополит. Личность и бытие* / Пер. с англ. С. Чурсанова // Богословский сборник. М., 2002. Вып. X. С. 22–50.

² *Гумбольдт В.* О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода. СПб., 1859. С. 216. Рассуждения о точке зрения Гумбольдта в данном вопросе см.: *Шпет Густав.* Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. М., 2007. С. 458–459; *Выгодский Л.С.* Мысль и слово // Собрание сочинений. Т. 2: Мышление и речь. М., 1982–84. С. 347.

³ *Гумбольдт В.* О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития // *Гумбольдт Вильгельм фон.* Избранные труды по языкознанию. М., 2000. С. 316.

смежности, – пишет он, – ассоциации по сходству приобретают силу *метаморфозы*, они актуализируют обозначаемое ими преобразование»¹. Именно актуализация – не «преобразование», а преобразование антиномии – носит доминирующий характер в принципе единства по сходству и по контрасту. Диафора и диаиресис нам здесь тоже помогут.

Графически это можно обозначить следующим образом (заштрихованная и незаштрихованная части – сравнительные спецификации соотносимых между собой объектов):



Попробуем проанализировать структуру храма, систему его монументального оформления, отдельную икону, отдельный чин и весь иконостас в целом, исходя из принципа эвритмии и пользуясь методологией редукции. Ибо, по Хайдеггеру, именно редукция в своем процессе сводит неизвестное к известному, сложное – к простому, свойства и характерные проявления какого-либо предмета – к его основанию и сущности.

В монографии «Краски мудрости» (с. 52) мы писали, что само слово «канон» изначально греками понималось в качестве измерительного инструмента, но это же слово позднее стало означать «правило». Ни греки, ни наши предки – славяне – никогда не возводили строений произвольно, по принципу «как получится»; напротив, заключая договор на предстоящие работы, они обещали строить «как мера и красота скажут»². Заметим: слово «мера» упоминалось первым. «Было бы неправильным считать, что композиционное творчество зодчих ограничивалось только областью культовых сооружений. Повседневной его сферой было и “текущее” гражданское строительство как деревянное, так и каменное. Здесь вырабатывались представления о наиболее целесообразных и красивых отношениях ширины, длины и высоты сооружения в зависимости от его назначения и природного окружения», – писал Г.К. Вагнер.³ Но особую важность приобретали вопросы пропорций, когда надо было возвести новый храм. У греков в V–VI веках при постройке базилик уже существовала глубоко продуманная система, лаконично изложенная В.М. Полевым: «Длина основного зала (то есть длина нефов без апсиды) является диагональю квадрата, сторона

¹ Маранда П. Метаморфные метафоры // От мифа к литературе. М., 1993. С. 84.

² Красноречьев Л.Е., Тынтарева Л.Я. «...Как мера и красота скажут». Л., 1971. С. 3.

³ Вагнер Г.К. О пропорциях в московском зодчестве эпохи Андрея Рублева // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. М., 1963. С. 54.

которого равна ширине базилики. Диагональ основного зала равна длине базилики, включая апсиду. Вся длина базилики (включая апсиду и нартекс) равна диагонали прямоугольника, образованного основным залом и нартексом. Ширина среднего нефа вдвое больше ширины бокового нефа».¹ Уже на данном примере можно заметить красоту математических соотношений, изоощренность пространственного взаимодействия симметрии, ритма и пропорций в византийской архитектуре. Что, повторим, и называлось эвритмией. И напрасно Д. Хэмбидж, говоря об эвритмических принципах, которыми руководствовались мастера древней Греции, утверждает об утере таковых свыше двух тысяч лет тому назад.² Нет, их творчески продолжали и византийские архитекторы. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратить внимание на роль квадрата: именно с него начинается построение композиции базилики. Но почему брался именно квадрат? На наш взгляд, причин было несколько, однако одной из них, наиболее существенной, явилась симметричность квадрата: при всех поворотах он всегда остается строго правильной и константной фигурой, а это весьма важно для эвритмии, поскольку она по своей парадигме есть, как мы знаем, сложная, но симметрия.

Уже в самых ранних крестовокупольных храмах квадрат перемещается в самый центр и, получив название «подкупольного квадрата», приобретает первостепенное значение при исчислении пропорций. Если для Витрувия «в человеческом теле эвритмия получается благодаря соразмерности между локтем, ступней, ладонью, пальцем и прочими его частями», то в православном храме, как правило, свойством эвритмии становится свойство соразмерности подкупольного квадрата с другими частями храма. Отметим определенную синонимичность церкви и тела в христианском миропонимании. Самый древний храм из сохранившихся построек крестовокупольного типа – церковь святого пророка и царя Давида в Салониках (V в.). В аспекте эвритмии она репрезентативна. Длина, ширина, высота ее равны трем подкупольным квадратам, что образует в плане крест, а в пространстве – кубический объем храма, символизировавший стихию земли. Особое значение приобретают диагонали квадратов. Общее свойство греческих храмов состояло в том, что при расчетах их длину (иногда включая апсиду и нартекс) делали равной «диагонали квадрата, построенного по ширине храма, или, в ряде случаев, – диагонали девятипольного подкупольного помещения»³. По такой системе построена, например, церковь

¹ Полевой В.М. Искусство Греции. Средние века. М., 1973. С. 26. См. там на с. 27 план с композиционными построениями базилики в Ираклионе в Немее (V–VI в.).

² Хэмбидж Д. Динамическая симметрия в архитектуре / Ред. Н. Брунов; Перев. с англ. В. Белюстина; Пред. и прим. Ю. Милонова. М., 1936. С. 12. Идею архитектурного пропорционирования, изначально имеющую основанием квадрат, Хэмбидж и называл «динамической симметрией».

³ Полевой В.М. Искусство Греции. Средние века. С. 159.

монастыря Кесариани около Афин (вторая половина XI в.). Можно с уверенностью сказать: квадрат является основополагающей геометрической фигурой при построении композиции во всех восьми типах византийской крестовокупольной системы. И если античные математики Феодор из Кирены и Теэтет считали диагональ и стороны квадрата величинами несоизмеримыми,¹ то средневековые архитекторы научились прекрасно их соизмерять.

Не были исключением и древнерусские мастера. Остановимся на одной из их построек – Троицком соборе. Его возвели усилиями монахов Троице-Сергиевой Лавры, в 1423 году, куда была написана преподобным Андреем Рублевым икона Пресвятой Троицы. Анализ, проделанный поочередно В. Балдиным² и Г. Вагнером³, позволяет снова убедиться в основополагающей роли подкупольного квадрата.

Согласно полученным результатам, высота храма (с крестом) – вчетверо больше этого квадрата (без учета цоколя). (В Библии число «четыре» иногда относится как бы к мировому числу и символизирует творческий труд, в системе христианской культуры чаще всего символизирует земной мир). Высота барабана, высота купола с крестом и расстояние от нижнего края стены до верхнего края настенного резного пояса равны одной стороне квадрата, а четверик (до барабана) – вдвое выше барабана и равен двум сторонам квадрата. (Число «два», по Библии, является числом противоположностей, но в христианской культуре указывает на двуединую природу Христа). Расстояние от иконостаса до внешнего края западной стены равно внутренней ширине собора, и, стало быть, опять дает о себе знать квадрат. Ограничимся перечислением данных пропорций, хотя его можно было бы и продолжить. Однако следует отметить одно немаловажное обстоятельство: в приведенном случае заявили о себе чисто эвритмические факторы в архитектуре, и это притом, что модулем в строительстве Троицкого собора была не сторона подкупольного квадрата, а толщина столба.

Позволим себе еще один пример и рассмотрим храм Успения Божией Матери на Волотовом поле близ Новгорода. Памятник возведен архиепископом Моисеем в 1352 году. Специально берем такое сооружение, которое построено с точки зрения современной инженерной мысли «неправильно»: приближаясь в плане к квадрату, стены, а значит и их основание

¹ Любопытно, что Евдокс Книдский, ища выход из затруднительной ситуации с несоизмеримыми величинами, пришел к разработке новой теории отношений (пропорций) и обновил понимание самого понятия «отношение» (λόγος). И хоть λόγος в античности и в христианстве – далеко не одно и то же, тем не менее в нашем случае само обозначение этим словом пропорциональных отношений выглядит знаменательно. Не менее любопытно то, что Хайдеггер видел истинность логоса в его способности «изъять сущее из его потаенности и дать его увидеть не потаенным».

² Балдин В. Архитектура Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры // Архитектурное наследство. Сб. 6. М., 1956. С. 27–52.

³ Вагнер Г.К. О пропорциях в московском зодчестве эпохи Андрея Рублева. С. 54–74.

разного размера, все углы – не прямые и между собой неодинаковые. Однако больше других обращает на себя внимание угол, образованный западной и южной стенами, который равен 94 градусам, что делает южную стену явно короче северной, а центральную ось симметрии – условной.

Храм уже одним принципом своей архитектуры напоминает наполненную динамикой исихастскую икону и, на первый взгляд, кажется построенным произвольно. Академик Д.С. Лихачев назвал этот принцип «неточным проведением кода»¹. Но насколько бы «неточным» оказывался «код», – все равно дело не обходилось без пропорциональных соотношений. Древнерусские архитекторы были, несомненно, знакомы с композиционными законами греческих храмов,² но волотовский зодчий не следовал им с буквальной точностью. Так, неф, например, не является в плане совершенным квадратом, а чуть вытягивается по оси с востока на запад. Тем не менее, диагональ его по внешним размерам примерно равна расстоянию от иконостаса до дверей нартекса, а внутренний размер восточной

¹ Сам ученый свой термин объяснял в дискурсе эстетики: «Неровности стены, неточно выведенные лопатки, асимметрия окон, чуть различающиеся между собой купола и главки – все то, что особенно пленяет в древнерусском зодчестве, обусловлено тем, что искусство, ставя перед зрителем задачи сотворчества в пределах единого стилистического кода, делает возможным это сотворчество неточным проведением кода. Произведение искусства ставит задачи и подсказывает пути их решения одновременно. (...) Эти неточности “стилей эпохи” зависят не от случайных причин: от несовершенства техники, например, как думают некоторые искусствоведы, или оттого, что отдельные детали выполнялись разными мастерами при отсутствии строгих указаний, как пытаются утверждать другие. Эти неточности имеют эстетическое основание. Несовершенство техники или несовершенство проектирования как бы шли навстречу “совершенству”, постоянству и строгому единству традиционного эстетического кода, легко читаемого, а потому и небрежно проводящегося» (*Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1973. С. 169–170*). В древнем Египте техника вряд ли была совершеннее средневековой, и традиционный эстетический код оставался постоянным, единым, не менее древнерусского строгим, но тщательность его проведения до сих пор поражает: углы в основаниях пирамид построены с точностью до 2 секунд – такой скрупулезности в строительстве нет по сей день. Истолкование «неточного проведения кода» на Руси можно, наверное, связать с той же причиной, по которой изографы никогда не писали двух одинаковых икон, если даже перед ними ставили задачу сделать «точный список» чудотворной иконы. «Неточности» – это результат духовной свободы мастеров в *благодатной* синергии. Легкость чтения кода достигалась тем, что духовно свободными в той же синергии пребывали и читающие прихожане. Акт создания и акт прочтения – суть одно действие, один синергийный процесс. Вспомним знакомые нам слова Василия Великого: «Свет не приносит слепоты, а напротив того, возбуждает данную от природы силу зрения».

² Так, при анализе феномена золотого сечения на примере Спасо-Нередицкой церкви, стоящей неподалеку от Успенского храма на Волотовом поле, И.Ш. Шевырев пишет: там «в двойном золоте соединены диаметр и высота барабана, в отношении золотого сечения – диаметр барабана и ширина подкупольного квадрата» (*Шевырев И.Ш., Марутаев М. А., Шмелев И.П. Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии. М., 1990. С. 49*).

стены равен диагонали подкупольного квадрата. Ширина восточной стены, помноженная надвое, дает по оси внешний габарит нефа вместе с апсидой. Русский мастер старался найти свои соотношения, которые при рассмотрении становятся более последовательными, чем соблюдение греческих правил. Как ни странно, но греки довольно редко использовали центральную точку подкупольного квадрата, в Успенском же храме она применяется со всей очевидностью. Внутренний размер восточной стены (по ширине), принятый, видимо, за наиболее постоянную величину, равен расстоянию от этой точки квадрата до внутренней стены апсиды, по центральной оси симметрии. Мы обнаружили совершенно оригинальное построение, не встречавшееся нам больше нигде: диагональ пола, пересекающая неф с северо-восточного угла до юго-западного, детерминировала размер цоколя северной стены, а такая же диагональ, только более короткая и пересекающая неф с юго-восточного угла до северо-западного, обусловила размер цоколя южной стены. Таким образом, можно сказать, что архитектурная «неправильность» отнюдь не является небрежной оплошностью или ошибкой новгородского зодчего. Это – продуманный и придуманный им концептуальный прием, блестяще использованный для придания храму особенной динамики. Прием – не имеет оснований в области параканонических положений¹, а тем более канона; он фундирован отнюдь не ошибкой, а эвритмией и синергией. Самым убедительным аргументом против ошибки является удивительная прочность храма, преодолевшая века.²

Однако не меньшего удивления достойно единство замысла архитектора и монументалиста, расписавшего около 1380 года Успенскую церковь. Такое единство изумляет по той причине, что между деятельностью названных мастеров пролегает 30 лет – фактически треть века! Это значительный пласт времени, особенно для средневековья. Нельзя категорически отрицать контакты зодчего с изографом, но более вероятной причиной единства нам видится чуткость обоих мастеров к эвритмии, синергичный характер рабочего процесса, а не личное общение. Следует отдать должное и заказчику – архиепископу Алексию, который, по сообщению летописи, предложив в 1363 году оформление храма некоему новгородскому живо-

¹ О параканонических положениях как концепте мы писали в кандидатской диссертации «Духовные константы древнерусской художественной культуры» (с. 60–79), а еще подробнее – в нашей монографии «Краски мудрости» (с. 49–68).

² Как ни печально, но убойная сила немецких пушек, расстрелявших волотовскую церковь в годы Великой Отечественной войны, превзошла разрушительную силу времени, храм вместе с росписями погиб. И лишь сегодня можно говорить о его относительном возрождении, когда храму возвращен первоначальный архитектурный вид, а трудами новгородских реставраторов, под руководством Т.И. Анисимовой, собираются фрески из груды уцелевших осколков. По счастью, в свое время искусствовед Л.А. Мацулевич успел довольно подробно и профессионально отснять живопись Успенского храма; этими фотографиями мы и пользовались при анализе.

писцу, приостановил работу после частичной росписи алтаря.¹ Хочется верить, что причиной явилась увиденная владыкой нерелевантность художественной концепции той идее, которая была заложена архитектором. Так или иначе, но развить исихастскую мысль о Божественных энергиях смог именно автор всего живописного ансамбля, причем настолько эффективно, что архитектурный замысел открывается лишь после просмотра фресок.

Прежде, чем говорить более подробно о работе волотовского стенописца, считаем необходимым объяснить следующее. Иногда современных ученых, исследующих те системы композиции, о которых шла речь выше, упрекают в надуманности и даже схоластике: ни зодчие, ни иконописцы не были якобы профессиональными геометрами, чтобы увлекаться столь изощренными построениями. Но тогда мы должны будем согласиться с тем, что работа диктовалась слепой случайностью.² Как уже отмечалось, на отсутствии случайностей настаивал и академик Д.С. Лихачев. Метод древнерусских мастеров, о котором идет речь, конечно, предполагал не механистический подход, а органический. Эвритмия – не бухгалтерия расчета, а поэзия пропорций и соотношений. Изображение на фреске и на иконе не теряло естественности и не превращалось в эмблему, хотя оставалось условным.³ Иератическая сторона образа требовала и детерминантов построения композиции. В других культурах священные изображения создавались тоже путем привлечения математических и геометрических средств. «Если западное мышление осталось при пифагорейской формуле “вещи – это числа” (то есть числа – логический принцип и эйдос – первообраз богов, явлений, качеств, существ и вещей), то Восток принял обращенный смысл той же формулы: “числа – это вещи” (то есть числа – это объект конструктивного соматического переживания и материал своего рода условной комбинаторики, конфигурирования и проектирования ментальных пространств сознания). Число в западных культурных моделях знаменует идею порядка и количества; Восток ценит в числах “качества”: ритмическую предсказуемость, иррационально-вещественную амбивалентность (мнимые числа), надлогическую “хитрость”, ускользаемость в

¹ Полное собрание русских летописей. СПб., 1889. С. 133.

² Случайности в Церкви невозможны, причем даже в такой вариативной сфере как богослужение. Всякие импровизации в нем были запрещены Лаодикийским собором (около 343 года; правила 59, 60).

³ Как отмечает В.П. Рябушинский, эвритмия всегда отвергает искусственные, излишние формы, требуя целесообразных и естественных. Но она не боится сложных форм и самого богатого убранства, если для того есть здравая основа. Одинаково эвритмичны и деревянные многоглавые церкви русского севера и противоположный им по характеру строгий каменный Георгиевский собор Юрьева монастыря под Новгородом. «Принцип эвритмии одновременно и очень широк, и очень строг: он объединяет самые разнообразные памятники, а из двух как будто похожих возносит на высоту один, развенчивает другой, где нет существа, а лишь видимость, подделка и фальшь» (*Рябушинский В.П. Русский стиль // Московский журнал. № 4, апрель 1999 г.*).

них последнего смысла (то есть “последнего числа”)¹. Поэтому не удивительно, что восточнохристианские художники прибегали не только к символике чисел, но и к удобству числового исчисления пропорций и непосредственно в приемах композиции. Данный метод оказывался очень удобным для практической работы, но нельзя настаивать на его педантизме, подобно тому, как это делал Э. Мёссель². Отрицать же удобство нельзя, что подтверждается исследованиями реставратора Н.В. Гусева.³ В монументальной живописи, когда глазу с рабочего расстояния трудно охватить стену разом, а изображение не рисуется предварительно на бумаге в размере один к одному, как сейчас, работа представляет немалые трудности, что особенно понятно тому, кто сам хоть однажды расписывал стену. Здесь надо учитывать и сжатые сроки, отводимые на выполнение фресок (обычно только летние месяцы), это фактор, заставляющий максимально экономить время. Иконописцы поневоле вынуждены были бы выработать подобный метод построения композиции даже в том случае, если бы такового не существовало. Но он применялся в архитектуре и античными зодчими, и как минимум с IV века – христианскими. Без продуманных пропорциональных соотношений нереально вообще что-либо строить. Любое сооружение должно иметь высоту, ширину и глубину, а, следовательно, их необходимо привести в определенную систему, зависящую от того места, где сооружение находится, для чего оно предназначено, в какое историческое время возводится и в какой стране. Отрицать это, значит, бороться со здравым смыслом. Удивительно, что никто не возражает против использования приемов «золотого сечения», но об эвритмии не только мало кто слышал, но ее подчас и отторгают, считая «меоном», а между тем, «золотое сечение» – лишь частный случай эвритмии. И монументалисты, работая бок о бок с зодчими, пользовались их находками и даже становились конгениальными со-творцами.⁴

¹ Нидербуде А. Между формализмом и интуиционизмом: Математика и литература в начале XX в. // Литературоведение XXI в. Тексты и контексты русской литературы. СПб.; Мюнхен, 2001. С. 168.

² Мёссель Э. Пропорции в античности и в Средние века. М., 1936. С. 159.

³ Гусев Н.В. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI–XVII веков // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 126–139.

⁴ До XV века на Руси строили без чертежей, по макету или сразу в натуральную величину непосредственно на строительной площадке. В конце XV века (очевидно, с приходом итальянских архитекторов) появляются первые чертежи. Кто же над ними работал? А.А. Тиц сообщает: «...Чертежи часто выполнялись административным персоналом или под его “смотрением” людьми, знакомыми с принятыми условностями графического языка: “знаменщиками”, “иконниками”, “изографами”» (Тиц А.А. Загадки древнерусского чертежа. М., 1978. Сотрудничество между иконописцами и зодчими было, следовательно, самое тесное.

И теперь, после необходимого предуведомления, мы можем, наконец, приступить к анализу работы вологовского средневекового монументалиста. Прежде всего, ему предстояло вертикаль объема разделить на определенное количество регистров, в каждом из которых написать цикл композиций, связанных с теологической программой храма. В барабане в согласии с традицией мастер написал два чина: вверху – Силы небесные, ниже – пророков.¹

Вертикальный размер верхнего чина совпадал с верхней линией композиции «Божественная литургия» в алтаре и там же, в алтаре, – с нижней линией оконного проема, на южной стене – с нижней линией отгранки в композиции со святителями-ктиторами, на западной стене – с размером дверного проема до начала арочного скругления. Внутренний диаметр барабана продиктовал вертикальный размер пророческого чина, суммарный размер по вертикали композиции «Введение Богородицы во храм» вместе с полотненческим фризом под ней. Удвоенный внутренний диаметр барабана позволил найти высоту от пола до нижнего края «кубического» орнаментального фриза, по периметру опоясывающего весь интерьер храма, кроме западной стены (с западной стороны «кубический» фриз проходил по столбам). Утроенный внутренний диаметр барабана детерминировал верхний край оконного проема на южной стене, если измерять от пола. (По библейской «нумерологии», число «три» Божественного совершенства; законченное и совершенное число; в христианской культуре – символизирует три Ипостаси Святой Троицы.) Радиусу барабана равен вертикальный размер той же алтарной композиции «Божественная литургия». Ширина восточной стены, будучи отложенной от пола, обусловила нижний край композиции «Сошествие Духа Святого на апостолов», а будучи удвоенной, – нижний край чина с Силами небесными в барабане. Высота композиции «Крещение Господне» на южной стене исчислялась двойным размером ширины столбов и равнялась высоте верхнего регистра с фигурами святых на столбах, а также суммарному размеру по вертикали двух нижних регистров в нартексе с южной стороны. Можно еще долго перечислять пропорциональные соотношения, пространственное взаимодействие элементов сложной симметрии, фундировавших ритм, формат каждой композиции и действовавших по схеме, приведенной на рисунке.² Тем не менее, сказанного достаточно, чтобы убедиться в мастерстве древ-

¹ И.Э. Грабарь о вологовской церкви писал: «Схема росписи является как бы классической для 14-го века – Вседержитель в куполе, в барабане архангелы и пророки, в паразах евангелисты, в конце алтарной апсиды Богоматерь, ниже Евхаристия. На горнем месте помещено столь характерное для византийских и сербских церквей 14-го столетия изображение Божественной Литургии» (*Грабарь И.Э. История русского искусства*. Т. 6. М., 1915. С. 144).

² Система античного канона, как видим, будучи в христианстве преображенной, получила здесь свое логическое продолжение.

нерусского живописца, тонко чувствовавшего возможности, предоставленные особенностями архитектуры храма. Сам динамичный стиль его фресок блестяще отражает замысел зодчего: архитектура и живопись производят впечатление гармонии и стройности, то есть эвритмии. Живописец, чувствуя общий характер архитектуры, под стать ей удлиняет пропорции фигур, придает энергичность и широту жестам, а одежды рисует летящими. Даже глядя на черно-белые фотографии, ощущается присутствующим Божественный энергетический потенциал, о котором пытался поведать вологовский художник-исихаст.¹

Но любопытно то, что по означенной схеме можно проследить эвритмические и семантические межкомпозиционные связи.² Это достаточно хорошо подтверждается анализом композиций «Успение», «Распятие», «Положение во гроб», «Сошествие во ад» и «Вознесение» на северной стене. Все они не случайно высились одна над другой.

Вначале приведем очень подходящий для нас фрагмент проповеди об Успении Богородицы известнейшего священника Новгородской епархии архимандрита Агафангела (Догадина): «Успение Богородицы по человечеству есть Ее кончина, которая для всякого умирающего есть скорбное разлучение души и тела. Но Она не познала скорби в час Своей кончины. Она уже ранее приняла эту скорбь вместе с Сыном Своим, с Ним соумирая у Креста. Она была ею изжита и побеждена в свете Его воскресения, когда Она узрела воскресшего в славе Его».³ Дальше отец Агафангел прямо называет Успение Божией Матери Богородичной Пасхой.

Попробуем прокомментировать эти слова путем сравнения иконографии указанных композиций. Что же мы видим на них прежде всего? В качестве семантической и пластической доминанты «Распятия» выступает вертикальная фигура вознесенного на Крест Спасителя, вроде бы поникшего в результате принятой смерти, но на самом деле устремленного к земле, отдающего жизнь за нее, вземлющего грех мира, грехи человеческие; во втором случае – в «Успении» – мы видим торжество встречи Христа и Богородицы, выраженное встречей вертикальных линий с горизонтальными: горизонтальности настолько остро «откликаются» на божественную вертикаль, что утрачивают свою строгость и тенденционируют прогнуться,

¹ Ради объективности отметим и типично палеологовские черты (дань духу времени) в высоком искусстве вологовского мастера. Здесь, прежде всего, следует назвать увлечение «модными» тогда аллегорическими образами: так, в виде античных жен изображена Премудрость Божия, возвещающая евангелистам благую весть, и женская фигура космоса, держащая в руках полотенец со свитками, из композиции «Сошествие Святого Духа на апостолов».

² Согласно данной схеме, горизонтально взаимодействуют между собой и иконы в том или ином чине иконостаса, если в нем соблюдены параканонические положения.

³ См.: Старорусский пастырь архимандрит Агафангел. М., 2005. С. 204.

«обнять» вертикаль.¹ Все здесь устремлено вверх, при кажущейся статичности: и крылья серафимов, и палаты, и фигура Христа с душой Богородицы. Окружность мандорлы задает почти круговое движение. Та же круговая динамика прослеживается и в «Сошествии во ад». Апофеозом движения вверх становится композиция «Вознесение», находившаяся в самом верху северной стены, в люнете. Вертикаль как бы «выталкивалась» вверх подпирающими ее дугами, а дуги устремлялись следом за вертикалью. Особенно заметно это в «Успении», «Сошествии во ад», в «Вознесении». На осевую линию северной стены нанизывались сложные ритмообразующие структуры, сочетавшие вертикаль с кругообразным движением. По Аристотелю, смешение кругового движения (движущей причины, в данном случае как реакции на явление трансцендентного) и прямолинейного (целевой причины – как устремления к трансцендентному, выходу в Абсолют) образует остальные виды движения. Но доминантой композиции остается вертикаль, четко коррелирующая верх и низ. Понимание верха (неба) и низа (земли) в восточнохристианском искусстве онтологично. Отсюда возникает пристальное внимание к вертикали, понимаемой как связь между небом и землей, – связь, репродуцированная в культовой живописи изобразительно.

М.М. Бахтин в работе «Творчество Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» отмечал, что понятия и образы верха и низа в их пространственно-ценностном выражении вошли в плоть и кровь средневекового человека. В эпоху Возрождения эта иерархическая картина мира разрушилась. «Верховые» и «низовые» элементы сводились в одну плоскость и изображались рядом как равноценные. Верхнее и нижнее становились относительными. Культура того времени «переворачивалась»: ее интересовали прежде всего понятия «вперед» и «назад». Этот перевод мира в одну плоскость и смена вертикали горизонталью (с параллельным усилением интереса к моменту в ущерб вечности) осуществлялись вокруг автономного человека, который становился релятивным центром космоса.

На волотовских фресках это движение вверх к небу «зело хитро» и гармонично сочетается с движением вниз – к Богородице, пребывающей телом еще на земле. Такая противоположная на-правленность выражена в фигурах апостолов не только у одра, где они в позе адорации застыли от скорби, но и на небе, где чудесным образом их несут Ангелы ко одру. Благодаря этому движению композиция насыщена и глубоким богословским смыслом.

Горизонтальное положение фигуры Богородицы из «Успения» и вертикальное – Христа из «Распятия» суть единство по контрасту, а горизон-

¹ И если на фреске этот момент выражен, пожалуй, в более спокойной форме, то иконник, написавший примерно через сто лет для волотовского же храма праздничный чин иконостаса, был настроен эмоциональней: у него фигура Богородицы прогибается вместе с одром явно заметней.

тальное положение фигуры Богородицы из «Успения» и горизонтальное – Христа из «Положения во гроб» – единство по аналогии. В «Распятии» и «Положении во гроб» изображены проводы Богородицей Сына, в «Успении» – встреча Богоматери Сыном. Вертикальное (на Кресте) принятие смерти Христом – и – горизонтальное (на одре) Богородицей (здесь прослеживается связь не только с темой Пасхи, темой Перехода, но и с темой Рождества Христова на южной стене: единство по аналогии – в горизонтальном положении фигуры Богородицы как в «Успении», так и в «Рождестве», с той лишь разницей, что в первом случае над Богородицей Христос в славе, во втором – Христос в яслях на фоне черной пещеры (тьма, которая не объяла Его и которую Ему еще предстоит победить); диалектическое единство же по контрасту состоит в том, что в «Рождестве» Христос только-только покинул материнское лоно (Зеломия, в других источниках Зелемия, и Соломия омывают Его), а в «Успении» Он Сам принял Богородицу в лоно Бога.

Тема Пасхи неизбежно коннотирует тему двух Адамов и двух Ев. В «Успении» отображено исполненное дело Второго Адама и Второй Евы, их история приходит к своему рубежу: Богородица во второй раз «узрела воскресшего в славе Сына». На другой половине стены – в «Сошествии во ад» – иконописец репрезентирует встречу Второго Адама с первыми Адамом и Евой. Между двумя этими сценами закономерно изображение «Распятия» и «Положения во гроб» – это цена встречи (Крест) и путь к ней (погребение). Отсюда «Распятие» и «Положение во гроб» находятся не только на одной плоскости стены, но и скомпонованы рядом. Из пяти сюжетов три здесь – повествуют о смерти. Поэтому глубокое значение кроется в особенностях принятия смерти, подмеченных на фресках. В данном случае мы имеем дело, как было зафиксировано, с единством по контрасту: Христос умирает на Кресте в муках, Богородица «не познала скорби в час Своей кончины». Но нельзя сказать, что северная стена является стеной сплошной скорби, ибо внизу изображена Пасха Богородичная (*Успение*), вверху Пасха Христова (начало ее – *Сошествие во ад*, а окончание – *Вознесение*). При всем трагизме происходящего, при всей эмоциональности росписей, в отличие от западноевропейской традиции, скорбные чувства уведены здесь на второй план, поэтому парные композиции гипостазируют единство по сходству. Православная ментальность не предполагает чувственной страстности в Церкви. На Туринской плащанице зафиксировалось чудесным образом величавое, даже эпическое принятие смерти, об истязаниях же больше свидетельствуют многочисленные раны на теле, а не выражение лица. Если вспомнить знаменитые византийские изображения Пантократора в куполах монастырей Дафни (конец XI в.) и Хора (Константинополь, 1315–1320 гг.), на нескольких синайских иконах XIII–XIV веков, если причислить сюда Пантократора из Софийского собора и из церкви Спаса на Ильине кисти Феофана Грека (оба в Новгороде, софийский «Пан-

тократор» утрачен), – мы заметим, что на Туринской плащанице запечатлен тот же самый образ, только после распятия.

Тожественные по характеру семантические и эвритмические соотношения присущи и праздничному чину волотовского храма.¹ Тема «славы» сближает иконы «Преображение», «Успение» и «Сошествие во ад»: в «Преображении» ветхозаветные пророки мистическим образом возникают перед Христом, а в «Сошествии во ад» Спаситель Сам сходит в местообиталище пророков (единство по контрасту). Если в «Преображении» и «Сошествии во ад» явление славы Божией эксплицитное (ученики Христа падают в страхе, закрывая руками глаза, см. Мк. 9, 6), то в «Успении» – иконографически имплицитное (у апостолов нет никакой реакции на присутствие Сына Божия). В «Воскрешении Лазаря» Христос, находясь в постороннем мире, возвращает к жизни одного человека – Лазаря четверодневного, а в «Сошествии во ад» Господь, спустившись в потусторонний мир, возвращает в жизнь вечную все человечество (здесь можно классифицировать разом и единство по аналогии, и единство по контрасту). В «Сретении» Богородица держит на руках Богомладенца, передавая Его Симеону Богоприимцу, а в «Успении» Спаситель держит на руках в виде младенца душу Своей Матери, никому не передавая, а, наоборот, ее принимая.

Таким образом, становится совершенно очевидным: многоступенчатая система античного канона трансформировалась здесь в многоступенчатость и сложность семантических соотношений между иконами праздничного чина. Математика пластики, оставаясь неотменной, превратилась в математику символов. Межсюжетные связи праздничного ряда фундаментально понимали все чина как *единого произведения*. Поэтому не только волотовский иконописец обводил иконы всего ряда *одной* опушкой, так нередко поступали очень и очень многие. И это принципиально важно: если у каждого образа своя опушка, то праздничный чин воспринимается собранием обособленных композиций. Эти внутренние горизонтальные связи в иконостасе подтверждают тот факт, что при строительстве восточнохристианской культуры бралось из мира все лучшее, преображалось, но никак не игнорировалось.

Анализ эвритмии волотовских фресок будет недостаточным, если пройти мимо структурного построения композиции. Для краткости возьмем одну роспись «Успение» как наиболее показательную. В отличие от иконы, которая всегда делалась вертикальной, здесь формат горизонтальный. Ширина его обусловлена размером подкупольного квадрата и внутренним диаметром барабана, высота могла высчитываться несколькими способами. Все они вполне вероятны. Поскольку высота нижнего регистра,

¹ К сожалению, от него осталось всего пять икон: «Сретение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Сошествие во ад», «Успение» (все хранятся в Новгородском музее; инв. № 7583, 7580, 10913, 2179, 3770). Но это один из самых выдающихся памятников новгородской иконописи XV века.

где находилось «Успение», равна высоте следующего регистра над ним, где были «Распятие» и «Положение во гроб», то наиболее реальный способ нам представляется таким: изограф просто разделил пополам расстояние от дверного проема до орнаментального «кубического» фриза, который в свою очередь диктовался высотой столбов и объемом храма. Но что делал живописец дальше? Он провел вертикально центральную осевую линию, ибо композиция симметрична. Ширина отгранок обычно была известна заранее, она во всех храмах колеблется примерно в одних и тех же пределах, начиная с катакомб. Напомним: Н.В. Гусев, сообщая о последовательности работы над композицией иконы, писал, что сначала высчитывался размер нимбов или мандорлы.¹ Здесь действительно доминирующий композиционный формоэлемент – мандорла. Первой изограф стал строить именно ее, ибо типичный для иконы прием построения первым нимба тут не просматривается: равносторонний треугольник, в вершине которого обычно находилась центральная точка главного нимба, должен быть равен основанию формата, а это означало бы выход в следующий регистр росписи. Но диаметр мандорлы был определен согласно иконописному приему, то есть исходя из той или иной высоты композиции. В данном случае он равен половине такой высоты. Верхняя точка мандорлы отстоит от верхнего края формата на расстоянии радиуса мандорлы. Поскольку в любой композиции фигура Спасителя всегда является главной, то следующей задачей и стало определить верхнюю точку главной фигуры, ибо стопы ног не видно. Вологовский мастер поступил удивительно просто, но мудро. Отрезок, равный половине ширины композиции, он отложил по осевой линии от нижнего края формата. Потом от этой точки были построены два одинаковых квадрата, с общей стороной по осевой и стоящие основанием на нижней линии фрески. Точно такие же построения прослеживаются и в других композициях, например, в «Вознесении», «Крещении», «Рождестве». Верхняя линия квадратов осмысливалась как незримая граница между мирами: все действия, происходящие в посястороннем мире, находились в площади квадратов, мистические действия – выше, вне квадратов.² Что квадрат есть символ земли, мы хорошо знаем. В «Успении» верхняя линия квадратов индендировала слева верхнюю линию основания кивория. Сень кивория одной своей стороной точно попадала на диагональ композиции. Палата справа весьма незначительно выходила за границу аналогичной диагонали, то есть тоже была фундирована диагональным построением.

¹ Гусев Н.В. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI–XVII веков. С. 128.

² Аналогично построены Андреем Рублевым иконы «Вознесение» для Успенского храма во Владимире, «Тайная вечеря» для Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре и для Благовещенского собора Московского Кремля, с учетом, конечно, вертикальности формата – здесь брались не два квадрата, как на фреске вологовского храма, а лишь один. Но символика его была идентичной.

Фигуры апостолов чем ближе оказывались к правому и левому краям композиции, тем больше теряли вертикальность положения, выдавая замысел живописца о диагональных поддержках. Подобные приемы и эвритмичные соотношения понадобились с одной целью – усилить интенцию молящегося, направить его внимание к смертному одру, на котором сосредотачивалась сердцевина всего замысла.

Несмотря на размашистую манеру живописи, вологовский мастер с увлечением просчитывал структуру каждой фрески, делая это столь искусно, что с первого взгляда трудно поверить в какие-либо расчеты. Но они были, и сомнения искусствоведа М.В. Алпатова излишни.¹

Интересно взглянуть на метод работы иконника, писавшего праздничный чин в тот же храм спустя 100 лет. Для краткости, возьмем только одну икону, а для наглядности – тоже «Успение» (последняя четверть XV в.). Здесь мы найдем большое сходство с методом, характерным для мастерской Андрея Рублева. В чем конкретно он заключался? Вот как почти полвека тому назад изложил ход создания иконы архитектор А.А. Тиц: «Модулем для построения фигуры служила сторона квадрата, вписанного в окружность с диаметром, равным ширине иконной доски. Видимо, процесс “знаменованья” шел в такой последовательности: первым делом разбивались две оси симметрии; затем из центра их пересечения проводилась окружность с диаметром в ширину доски и в нее вписывался квадрат, сторона этого квадрата определяла все основные пропорции фигуры; затем вверху и внизу строилось еще по квадрату, в результате чего получали прямоугольник, в который вкомпоновывалась фигура; для определения ширины нижней части фигуры, очевидно, вписывался еще один квадрат»².

Как видим, опять речь идет о квадратах. Вспомним анализ пропорций Троицкого храма Троице-Сергиевой Лавры, в который Андрей Рублев с учениками написал иконостас. Эвритмия архитектуры там во многом фундирована подкупольным квадратом. Вот и у иконописцев связь с зод-

¹ Алпатов писал: «Надо полагать, что в эстетических представлениях вологовского мастера на первом месте стояла не красота как соразмерность, а красота как выражение в искусстве души человека, живого чувства. Красота – не от разума, не из расчета, а из душевного порыва, от волнения чувств» (Алпатов М.В. Фрески церкви Успения на Вологовом поле. М., 1977. С. 16). Но через два десятка страниц этот маститый искусствовед признает одну особенность вологовского живописца: «Одновременно с широкими, свободными и размашистыми контурами, к которым он чувствовал влечение, во многих его фигурах проглядывает стремление подчинить их очертания *правильной форме круга и полукруга*» (Там же. С. 38. Курсив Алпатова). Противопоставление «соразмерности» и «живого чувства», на наш взгляд, по меньшей мере не продуктивно. Эвритмия вбирала в себя и расчет, и «волнения чувств», в чем с особой яркостью убеждает мастерство безымянного вологовского монументалиста. Ибо она сама – вдохновенная поэзия математических соотношений.

² Тиц А.А. Некоторые закономерности композиции икон Рублева и его школы // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. М., 1963. С. 38–39.

чеством несомненна даже в методе работы: построение иконы, и тем более фрески не обходится без квадрата как основы. Если принять способ «знаменования», обнаруженный А.А. Тицем, за присущий действительно только Рублеву и его школе, то, в таком случае, можно ставить вопрос о знакомстве новгородского иконописца со школой Рублева. В этом нас убеждает сама последовательность действий рисовальщика. Сначала путем пересечения двух диагоналей в ковчеге был найден центр формата и с его помощью обозначены осевые линии симметрии, из центра проведена окружность, диаметром равная малой стороне иконы, потом извне в окружность встроены квадрат с диагоналями. Точки пересечения окружности с диагоналями квадрата были соединены вертикальными линиями (у новгородца они не совпадают с размером полей иконы, как у Рублева, здесь он проявляет оригинальность). Из точек пересечения этих вертикалей с горизонтальной осью симметрии, радиусом, равным расстоянию до точки пересечения окружности с вертикальной осью симметрии, были построены обе внешние стороны стрельчатой мандорлы. Внутренние стороны проводились из точки пересечения горизонтальной оси с краями иконы. Но каким радиусом? В качестве него брался отрезок, полученный от пересечения диагонали ковчеге с квадратом. Причем величина данного отрезка детерминировала потом и верхнюю линию одра, если по вертикальной оси отрезок откладывать снизу от внутренней линии лузги. Палаты строились согласно Рублевскому методу: ширина верхней надстройки левой палаты высчитывалась исходя из ширины иконы и равнялась ее четверти, одна из сторон арочных проемов в обеих палатах выстраивалась перпендикулярными, проведенными вверх от пересечения горизонтальной оси с внешними краями мандорлы. Склоненные ко одру фигуры довольно заметно вписаны в ранее построенный круг. С абсолютной точностью на линию круга попадает верхняя линия правого дверного проема в правой палате. Это подтверждает лишь знание и чутье эвритмии новгородским иконописцем.

Аналогичные построения производились и во всех других праздничных иконах волотовского храма. Исходя из соображений экономии места, не станем на них останавливаться. Обратим внимание на само понятие «чин» в иконостасе. Витрувий уже познакомил нас с греческим словом τάξις, – «чин». Греч. τάξις (имеет воинский оттенок – дословно «воинский отряд») и церковно-славянское «чин» неизменно означают «порядок» и близки греческому пониманию «космоса». Не забудем, что сам храм мыслился именно релевантной моделью космоса. Но ведь космос первоначально и понимался как «порядок, гармония, красота», выступая противоположением хаосу. В виду пропорциональности и гармонии частей космоса, Пифагор впервые применил этот термин для обозначения мира или вселенной. Однако иконостас тоже включает в себе космический аспект: в нем также присутствуют порядок, гармония, красота, причем «порядок» в средние века первоначально значил «иерархическое начало». Сюда надо

добавить изображение на алтарной преграде святых всей католической Церкви, что, безусловно, наводило русича на мысль обо всей вселенной. Иерархически главным, самым существенным чином считался Деисис¹. «"Деисусный чин" иконостаса – это законосообразный "ряд" и "порядок", структурно устроенный вокруг смыслового центра в виде Пантократора и включенный на правах горизонтального "слоя" в вертикальную иерархию "рядов" и "порядков". Примерно так употребляет термин "порядок" математика (когда говорится о бесконечно малой величине или алгебраической кривой "высшего порядка" сравнительно с другой)», – отмечает С.С. Аверинцев.² Вертикальная ось симметрии иконостаса, понятая как иерархическая вертикаль чинов, пересекалась непосредственно самими чинами и создавала незримый образ креста, венчавшийся вверху реальным крестом. Эту центральную вертикаль иконостаса Л.А. Успенский прочитывал как идущие сверху вниз «пути божественного откровения и осуществления спасения», а снизу вверх – «пути восхождения человека».³ Иерархическая вертикаль чинов имела подтверждение эвритмией. К сожалению, говорить о размерах ярусов в вологовском храме из-за его утраты сегодня не представляется возможным, но составить мнение о габаритных размерах алтарной преграды в известной степени допустимо. Так, судя по алтарным столбам, свободным от фресок (значит, столбы до «кубического» фриза были закрыты), высота преграды равнялась двум внутренним диаметрам барабана, ширина – диагонали подкупольного квадрата. Высота была чуть меньше ширины. Их пропорциональное отношение приближалось к квадрату, но квадратом не становилось, как и сам план храма, причем соотношения сторон примерно одинаковые: в плане – 1,13:1, в преграде – 1:1,08. Учитывая «неточное проведение кода», можно говорить о кубическом пространстве храма, заданном размерами алтарной преграды, стен и пола. Что оказывалось выше куба – относилось к небу, поэтому отделялось весьма характерным «кубическим» красно-белым орнаментальным фризом – символической границей, знакомой нам по лузге и опуши иконы.⁴ Тогда композиционные построения фресок и праздничных икон при помощи квадратов выглядят весьма органичными и последовательными.

¹ Деисис – греч. «моление». Часто встречаемое «Деисус», – хоть и средневековая, но поверхностная русификация. Абсурдность ее становится особенно понятна сегодня, с опытом внедрения в русский язык французских принципов словообразования; ср.: мобилизация – демобилизация, конструкция – деконструкция, заблокировать – деблокировать и т.д.

² Аверинцев С.С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 389. Прим. 48.

³ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 226.

⁴ См. главу «О ковчеге, опуши и полях иконы» в нашей книге «Краски мудрости» (М: Паломник, 2008. С. 86–102). Цвет фриза виден на сохранившемся цветном снимке Л.А. Мацулевича, сфотографировавшего отмытку в цвете, выполненную реставратором Сусловым в XIX веке; на ней представлена система фресок Успенского храма.

Изыскания последнего времени позволяют говорить о концептуально пропорциональном отношении чинов в иконостасе (1408 г.) такого ключевого для Святой Руси храма, как Успенский собор во Владимире. Праздничный и пророческий чины там почти одинаковы. «И как свидетельствуют сохранившиеся иконы иконостасов XV–XVI вв., по традиции, существовавшей в ту эпоху, иконы праздничного и пророческого чинов иконостасов данного типа должны были иметь примерно равные высоты», – пишет А.Г. Мельник.¹ Большие размеры пророческого ряда скрадывались при взгляде снизу – и по вертикали оба чина смотрелись одинаковыми. В силу иерархической важности Деисиса, он превосходил размерами все остальные ярусы и по высоте был приблизительно равен сумме высот пророческого и праздничного чинов. Расстояние от Деисиса до пола равнялось размеру этого чина вместе с тяблом, пролежавшим между ним и праздничным рядом. Иконостас 1427 года в Троицком соборе Троице-Сергиевой Лавры был такого же типа. Высота иконостаса равнялась стороне подкупольного квадрата и нашла свое подтверждение в экстерьере храма: на том же уровне опоясывает его по периметру своей верхней линией резной орнаментальный фриз. Это еще одно свидетельство творческого взаимопонимания зодчего и изографов. Высота Деисиса тоже представляет собой сумму высот пророческого и праздничного чинов. Расстояние от Деисиса до пола солеи равно сумме высот праздников и самого Деисиса.

По образцу владимирского, был возведен в 1481 году иконостас Успенского собора в Московском Кремле. «Наличие одного и того же типа высокого иконостаса в трех важнейших храмах России – Успенских владимирском и московском, а также Троицком Троице-Сергиева монастыря – определило широчайшее распространение этого типа в XV–XVI вв.», – сообщает А.Г. Мельник.²

Поэтому можно заключить: эвритмические соотношения были характерной и неотъемлемой составляющей подавляющего большинства иконостасов в «золотой век» древнерусской живописи. Но эвритмичны, как мы убедились, и храмы, и монументальный ансамбль, и отдельные композиции фресок, и иконы, ибо эвритмия – это не противопоставление чувства и разума, а их органичное единство, это дыхание средневекового искусства. Не ошибемся, наверное, повторяя М.В. Васину: «Часть обязательно в ладу с целым, всеединство – лоно эвритмии». Только всеединство в данном случае – это бытие человека в Абсолюте.

Произведенный нами анализ в известной степени подтверждает и делает более понятными слова современного французского теолога Оливье Клемана: «С Рублевым возрождается и преображается красота античного

¹ См.: Мельник А.Г. Основные типы русских иконостасов XV – середины XVII века // Иконостас. Происхождение – развитие – символика / Сост. А.М. Лидов. М., 2000. С. 432.

² Мельник А.Г. Основные типы русских иконостасов XV – середины XVII века. С. 433.

эллинизма, человечность становится богочеловечностью; “эвритмия” и “текучесть”, воспетые Платоном, проникнуты и озарены воскресением Христа, сиянием Пятидесятницы».¹

Шеллинг мыслил универсум как создание в Боге, как нетленную красоту и совершенное произведение искусства: то, что принято называть шедевром; оттого, считал философ, в рукотворном искусстве истина открывает себя в более совершенном виде, чем в философии.

После рассмотрения отдельных важных философских начал в морфемике восточнохристианской иконы переходим к анализу условий ее бытия, какими релевантно являются язык и стиль, переходим к рассмотрению особенностей их соотношений. Это не менее важный вопрос, поскольку среди исследователей средневековой культуры до сих пор продолжается полемика по поводу того, что такое язык иконы и что такое ее стиль. Но именно сопоставив между собой язык и стиль, мы приходим к разрешению некоторых спорных вопросов.

¹ *Клеман Оливье. Отблески света. М., 2004.*

О СООТНОШЕНИИ ЯЗЫКА И СТИЛЯ В ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Впервые в философском дискурсе о языке древнерусского искусства начал писать во втором десятилетии прошлого века Е.Н. Трубецкой.¹ Чуть позже говорил о семантике иконописного языка в знаменитом трактате «Иконостас» священник Павел Флоренский.² Добрую половину книги «Язык живописного произведения» посвятил этой проблеме Л.Ф. Жегин,³ духовно и интеллектуально связанный с отцом Павлом. В последней четверти XX столетия много внимания уделяли языку иконы Л.А. и Б.А. Успенские, Б.В. Раушенбах, А.А. Салтыков, И.К. Языкова.⁴ Об иконописном стиле размышляли в основном искусствоведы.⁵ Но мало кто затрагивал вопрос непосредственно о соотношении языка и стиля. Литература на эту тему относительно современного восточнохристианского искусства, остающегося вне церкви, нам не известна.

С самого начала необходимо задать вопрос по существу: что такое язык и стиль иконы? Где проходит граница между ними и как ее определить? К сожалению, об этом философы, теологи и искусствоведы писали крайне редко и мало, а иногда и не совсем четко, как хотелось бы. Приводим широко известную цитату Л.А. Успенского, особенно часто встречающуюся в статьях православных авторов: «"Стиль" иконы был достоянием всего христианского мира на протяжении 1000 лет его истории, как на Востоке, так и на Западе: другого "стиля" не было. И весь путь его есть

¹ Трубецкой Е., кн. Три очерка о русской иконе. М., 1991.

² Флоренский Павел, священник. Иконостас // Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 73–198.

³ Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения: Условность древнерусского искусства. М., 1970.

⁴ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. В свете теории знаковых систем рассматривал вопрос Успенский Б.А. К исследованию языка древней живописи. Предисловие // Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения: Условность древнерусского искусства. С. 4–34; Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1970; Успенский Б.А. О семиотике иконы // Символ. Париж, 1987. № 18. С применением математического аппарата подходил к иконе Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. М., 1980. Кажется, впервые в советском искусствоведении, насколько было возможно в тех условиях, опираясь на теологию образа, писал Салтыков А.А. О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 398–413. Свообразным контрастом исследованию Салтыкова является теологический труд, имеющий основную опору на искусствоведение: Языкова И.К. Богословие иконы. М., 1995.

⁵ См. многие труды В.Н. Лазарева и М.В. Алпатова. Сам анализ иконописи у них осуществлялся преимущественно в методе сравнительной стилистики. Для этой школы в данном отношении показательна также работа: Корнилович К. Окно в минувшее. Л., 1968. К ним примыкали и многие другие исследования.

лишь раскрытие и уточнение его художественного языка, или же, наоборот: его спад и отступление от него. Потому что сам этот “стиль” и чистота его обуславливается Православием, более или менее целостным усвоением откровения. И язык этот естественно подвержен изменениям, но изменениям внутри иконного “стиля”, как мы видим это на протяжении почти двух тысячелетней его истории». ¹ Обращают на себя внимание сразу несколько противоречий. Сначала говорится, что стиль иконы «един и неизменен», но в нем есть язык, который подвержен изменениям, причем именно внутри этого единого стиля. И здесь возникают сомнения. Опуская логические погрешности, правильнее было бы говорить, наверное, о сравнительной неизменности языка, внутри которого изменяется иконный стиль. Если прибегнуть к аналогии в литературе, то древнерусский язык оставался относительно имеющихся стилей в нем намного устойчивей. Константен язык культа, поэтому церковнославянский и латинский языки остаются богослужебными, а не разговорными (по крайней мере, с момента осознания церковнославянского языка как словесной иконы), то есть фактически неизменными (во всяком случае, развитие церковнославянского языка шло внутри собственной системы, а не за счет влияния других систем²). М.В. Ломоносов восклицал: «Так-то не вдруг переменяются языки! Так-то не постоянно!». ³ Консервативную особенность языка к изменениям отмечали многие ученые. Непонятно у Л.А. Успенского и другое: если «”Стиль” иконы был достоянием всего христианского мира на протяжении 1000 лет его истории», то каким образом язык был подвержен изменениям внутри этого стиля «на протяжении почти двух тысячелетней его истории»?

И все-таки нередко стиль выступает синонимом языка, и, наоборот, под словом «язык» понимается стиль. В этом случае границы между ними определить не просто, ибо грани довольно стерты. Литературоведческие выражения «язык мастера» и «народный язык» тому свидетельство. Отсюда следует, что нам необходимо хотя бы кратко остановиться на специфических особенностях стиля и языка. Под стилем принято иметь в виду общность образной системы, средств художественной выразительности, тех или иных приемов, характерных для художника, школы, эпохи. А язык есть средство межличностного общения, а также нации и народов. ⁴ Язык в

¹ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 406.

² Мы согласны с тем мнением, что «церковнославянский является богослужебным стилем русского литературного языка» (Кравецкий А. Г., Плетнева А. А. История церковнославянского языка в России (конец XIX – начало XX века). М., 2001. С. 146), а не другим языком относительно русского. Поэтому система здесь едина; различны подсистемы.

³ Ломоносов В.В. Материалы к Российской грамматике // Полное собрание сочинений. Т. 7. М.; Л., 1952. С. 638.

⁴ Сегодня мы различаем государственные и национальные, групповые и индивидуальные когерентные понятия; всем им соответствует различие языков, диалектов, идиолектов, наречий, но, как показывают исследования лингвистов и историков, язык челове-

известной мере даже является «орудием мышления». Г.Г. Шпет пишет, что язык «есть орган внутреннего бытия, и даже само это бытие, как оно постепенно достигает внутреннего познания и своего обнаружения»¹. Хайдеггер воспринимал язык не средством, а средой обитания, называя его «домом бытия».

Насколько подобное понимание будет применимо к иконописи? Так называемое «живоподобие» (натурализм) правильней отнести к стилю или к языку? Когда икона стала «живоподобной», то поменялся стиль или язык? Чтобы ответить на аналогичные и примыкающие к ним вопросы, при всем множестве формулировок разбираемых понятий, нам необходимо договориться об устойчивости некоторых определений. В первой главе нашей книги уже говорилось, что сегодня принято считать стилем такое единство образа мышления (в нашем случае – христианского) и способа отображения мира (духовного), когда мышление и отображение находятся между собой в неразрывной, гармоничной связи. Стиль становится тем совершенней, чем художник целостней как личность. Единством и связью относительно стиля особенно отличались древнерусские иконописцы-исихасты.

А теперь, чтобы понять особенности языка и стиля иконы, остановимся на разности предстояния трансцендентному миру монаха и изографа. Для православного сознания являлось нормой во время молитвы полностью отрешиться от всего земного. В первой главе нашей монографии мы уже говорили о роли воображения. Так вот, никакого воображения не должно быть у человека перед иконой Христа, когда не воображение, а сам образ Спасителя проникал в «глубины человеческого сердца». Говорим об иконе Христа лишь как о примере. Означенное требование к молящемуся оставалось в силе для его предстояния и перед другими образами. Аскетические писатели единодушно призывали не иметь никакого воображения во время молитвы. И по свидетельству средневековых авторов, в ней и не может быть никакого воображения *буквально*, если молитва достигала тех вершин, когда она в прямом смысле становилась «художеством из художеств, наукой из наук», как сами аскеты называли свой молитвенный труд. В противном случае, это считалось бы чем-то противоположным.² Молит-

чества был один. Из ветхозаветной истории мы знаем о причине появления разноязычия, каковой явилось возведение Вавилонской башни. Но посмотрим на эту проблему с другой стороны. Сложение того же славянского языка в веках, разумеется, не было делом слепого случая, а явилось результатом сходства воззрений на мир множества соседних племен. Церковнославянский богослужебный язык трудно представить вне православного контекста, а, значит, он не мыслим вне веры и мировоззрения.

¹ Шпет Густав. Искусство как вид знания. М., 2007. С. 329.

² В областях религиозной жизни вне искусства воображение допустимо лишь тогда, когда человек воюет против страстей: «При особенном нашествии блудных помыслов, когда демоны усиливаются запечатлеть нас образами сладострастия, допускается воображение адских мук и ужасов», – писал святитель Игнатий (Брянчанинов) в книге «Отчник» (С. 93).

венник имел дело с чисто духовной реальностью, которая сама смотрела на человека *здесь-теперь*, а не человек придумывал ее, потому всякая фантазия становилась обманом и, кроме лжи, ничего не могла бы продуцировать; воображение просто уводило бы человека от истинной и абсолютной Реальности, от самого Абсолюта. Будучи в настоящей Реальности, в вечности *здесь-теперь*, Адам и Ева поэтому не занимались искусствами, ибо ею (Реальностью) не с кем было делиться, с ней следовало только общаться. На наш взгляд, здесь человек оказывался в ангельском достоинстве, поскольку общение с Богом происходило напрямую, и «художество из художеств» заключалось в том, чтобы молитвой создать в себе готовность для этой встречи. Почему за монашеским чином как самым молитвенным и закрепились название «ангельского». Монашеская суть творчества была сосредоточена именно в молитве. Но перед ликом Реальности умолкало все, как свидетельствовали многие аскеты-исихасты. Андрея Рублева историки справедливо относят именно к исихастам. Но тогда как же он мог писать иконы? Дело в том, что в художественном творчестве человек предстает не перед абсолютной, а перед умопостигаемой реальностью, которую необходимо увидеть и понять умом, непременно пережить чувством. Один из столпов византийской мысли «святой Максим Исповедник подчеркивает, что вечность мира умопостигаемого – *вечность тварная*: пропорции, истины, неизменяемые структуры космоса, геометрия идей, управляющих тварным миром, сеть математических понятий», – отмечал В.Н. Лосский. Художник так устроен, что при помощи всего перечисленного он должен увиденным, понятным и пережитым *здесь-теперь* поделиться с людьми *внездесь-теперь* или *здесь-потом*. Между реальностью и ее воспринимающим появляется третий, кто желает о ней знать не только из личного опыта, часто неудачного, но и от свидетеля. Наверное, поэтому А. Бергсон связывал память с фантазией. Однако русский философ Д.В. Болдырев (1885–1920 гг.) в своей теории фантазии, понимая последнюю как видение трансцендентного мира, с византийской традицией самоочевидно расходился, в чем мы могли убедиться, рассматривая выше вопрос о фантазии. Как бы там ни было, открывшуюся реальность художнику предстояло запомнить и воплотить в материале. По известному афоризму Н.Я. Данилевского, «Бог пожелал создать красоту и для этого создал материю»¹.

Но так ли гладко происходит процесс возникновения образа, его реализация и трансляция художником зрителю? Ведь зритель, как и художник, бывает разный. Уместно привести тезис А.А. Тарковского, высказанный им в одном из интервью. Знаменитый кинорежиссер говорил о том, что искусство необходимо обществу, ибо общество не совершенно. Совершенное общество, возможно, и не испытывает необходимости в искусстве. Стало быть, и художник нужен как раз для упомянутого неудачника; из таких не-

¹ Данилевский Н.Я. Россия и Европа. СПб., 1888. С. 28.

удачников в основном и складывается несовершенное общество, ибо зачастую сам художник – тоже неудачник. У него возникает потребность того или иного материала, который должен быть искусствометрически осмыслен и превращен в символическое подобие открывшейся реальности, но осмысления не получается в силу самоупора в себя, духовной слепоты или по каким-либо другим причинам. По общепринятому в византийской философии мнению, в том «богоподобие» человека и заключается, что он творит «вторую реальность» (каковыми являются музыка, искусство, словесность), ибо художник создает в материале адекватный язык человеческого общения. Так рождается и икона. Гений Рублева заключается в том, что его взгляд исихаста мог проникать дальше тварного умозрительного мира – в нетварную абсолютную Реальность. Отсюда в его иконах всеми замечаемая тишина. Будучи в *благодатной* синергии, иконописец умел находить релевантные художественные средства для своих трансценденций, адресованных тем, кто так и не смог узреть лик вечности.

Это запредельное зрение и можно интендировать как истинное христианское *миро-видение*, запечатленное на иконе. Отсюда некоторые исследователи совершенно справедливо считают стиль органично связанным с *миро-воз-зрением*. Н.М. Тарабукин писал, например: «Стиль – понятие историческое и, тем самым, относительное. Искусство в своем историческом развитии проходит сложную стилистическую эволюцию, которая вполне закономерна, поскольку само искусство является частью культуры в ее целом. Смена стилей обусловлена сменой мировоззрений, ибо стиль есть формальное выражение мировоззрения. Мировоззрение в иконописи – как мировоззрение христианства – едино».¹ Сходным образом о стиле высказывались Д.С. Лихачев, Г.А. Гуковский и др.

И опять неизменно возникает вопрос: следует ли в иконописи коррелировать с мировоззрением ее язык? Ответы могут быть разными. М.В. Васина предлагает свой вариант: «По отношению к изографу правильной ставить вопрос не столько о мировоззрении, сколько о вере – о вере в Того, Кого иконописец изображает и в свете Которого в мире становится явным неотмирное начало. Так что мы непременно переходим к языку иконы, на котором она разговаривает. Ее язык – это канон. А стиль это характер изображения».² Но существует ли вера без мировоззрения? Васи-

¹ Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1999. С. 97. Вот и Словарь литературоведческих терминов поясняет: «Стиль формируется под решающим воздействием содержания творчества писателя, его метода и мировоззрения» (М., 1974. С. 375). Можно найти нечто подобное во многих других словарях. Понятие стиля весьма емкое и широкое. Да, действительно, существуют стили исторический, национальный, индивидуальный... Однако и исторические обстоятельства, и национальный фактор, и индивидуальные особенности, отражаясь в искусстве, зиждутся на основе мировоззрения того, кто создает произведение. Потому так часто повторяют выражение французского естествоиспытателя Ж. Бюффона (1707–1788 гг.): «Стиль – это человек».

² Из письма М.В. Васиной к автору.

на, вопреки толковым словарям, к сожалению, отождествляет мировоззрение с идеологией, противопоставляя, как ни странно, мировоззрению Предание: «Именно к Преданию относится икона как образ, идущий не от представления (или зрения), но переданный и живущий в среде церковного Предания, но не мировоззрения».

Во-первых, сразу следует уточнить: мы не отрываем икону от Предания и не ставим мировоззрение вперед него – в той же степени, в какой христианство не может быть первичнее Самого Христа. Во-вторых, возможна ли была бы дальнейшая жизнь Предания без того устройства мышления, которого требует от христианина Церковь и которое хрестоматийно называется мировоззрением? В-третьих, подчеркнем разницу: одно дело *представление*, а другое – *мировоззрение*; между ними не всегда можно поставить знак тождества. В философии образа Ж.-Л. Мариону принадлежит крылатая фраза: «Взгляд творит кумира, а не кумир – взгляд»¹. В VIII–IX веках, во времена противостояния иконоборчеству, культовое изобразительное искусство весьма красноречиво конституировало тот факт, что оно есть зримое выражение веры. А это – при отсутствии названного тождества – уже прямое указание на мировоззрение. Тем не менее согласимся с исследовательницей: считать канон языком иконописи вполне разумно. Следовательно, язык иконописи неизбежно включает в себя мировоззренческие аспекты, ибо если язык есть средство изображения первообраза, то оно, разумеется, не может быть не православным.² С православным мировидением, не ведая сомнений М.В. Васиной, связывают канон С.С. Аверинцев³ и В.В. Лепяхин⁴.

При таком понимании языка искусства становится понятно, что «живоподобие» относится и к стилю, и к языку, ибо «живоподобные» иконы явно не назовешь каноничными, а средства изображения первообраза вызывают католические реминисценции.⁵ Стало быть, и в стиле, и в языке происходят мировоззренческие изменения; более конкретно – вероисповедные, вероучительные. В том нет ничего удивительного. «Фряжская» и более поздняя академическая иконопись появляются под влиянием запад-

¹ Марион Жан-Люк. Идол и дистанция // Символ. Париж; М., 2009. С. 18.

² Представлять язык иконы как «систему активного пространства» (Л.Ф. Жегин) или как «художественное черчение» (Б.В. Раушенбах) – значит, фактически умолчать о православном мировидении иконописца.

³ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 84–87.

⁴ Лепяхин Валерий. Икона и иконичность. СПб., 2002. С. 133–135.

⁵ В иконописи язык и стиль взаимно обусловлены православным мировоззрением: если искажается язык, то неминуемо наступают соответствующие последствия и для стиля, и наоборот, если в стиль привносится нечто чуждое православному мироощущению, то не избежать и искажений языка. Стабильность языка, которую Л.А. Успенский имел в виду под выражением «"стиль" иконы», объяснима стабильностью православного мировоззрения. Образ мышления оставался христианским, но уточнялись, а потом начали эволюционировать способы отображения мира. И даже эта эволюция со временем начинала отражаться на образе мышления.

ных веяний, что, безусловно, было выражением новой парадигмы сознания. Весь вопрос заключается только в том, насколько парадигма была нова. Отношение к иконе оставалось православным, осмысление же иконописи, в виду отрыва теологии от святоотеческого предания, начинало становиться релевантной духу эпохи Просвещения, то есть секуляризация проникала в понимание церковного образа. Если «молились еще по-славянски, а богословствовали уже по латыни» (протоиерей Георгий Флоровский), то это не могло не сказаться на миропонимании. Духовенству, «с искаленным схоластикой церковным сознанием, так же как и просвещенному человеку этой эпохи, стал ближе и понятнее “христианский” образ в его римокатолическом облики, нежели православная икона. И не то, чтобы икона стала чуждой для них; но ее православное содержание постепенно и упорно вытравлялось из сознания. Поэтому и засилье западных форм искусства проходило если не всегда при содействии, то во всяком случае почти всегда при пассивном отношении духовенства, но при активном вмешательстве властей», – отмечал Л.А. Успенский.¹

Однако если икона не канонична, то можно ли ее гипостазировать как икону? По всей видимости, все-таки можно. Позволим себе для примера одну аналогию. Если христианин нарушает нравственные нормы, то можно ли его назвать христианином? Первым делом напрашивается отрицательный ответ, поскольку человека, нарушающего каноны Церкви и основы христианского вероучения, действительно нельзя назвать христианином, но ведь, по тому же христианскому вероучению, безгрешных людей не бывает. Христос призывал грешников к покаянию, а не праведников. Здесь уместно возразить тем, что человек, покаявшись, возвращается к исполнению канонов, но икона лишена возможности «исправиться», она раз и навсегда такова, какой ее написал иконник, поэтому пример с аналогией будет не корректным. Однако давайте рассудим: христианин, преступая нормы этики, выбывает из членов Церкви или продолжает оставаться ее членом? Анафеме предавался человек, *принципиально* отступивший от православного вероучения и его отрицавший (тогда этот человек признавался еретиком, а не христианином),² но все остальные, отступившие от заповедей по слабости человеческой, продолжают оставаться христианами. И если икона написана в духе, совершенно чуждом православию, то, логически рассуждая, она не может использоваться в качестве моленного образа, ибо она, по меньшей мере, продуцирует чужеродные элементы. Сколько бы кому-то ни нравилась живопись Рафаэля, но «Сикстинская мадонна» создана художником явно не для новгородского Софийского собора и в нем будет совсем неуместна. А монах Алипий (Константинов), написавший академически «живоподобно» Валаамскую икону Божией Мате-

¹ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 363.

² Согласно Номоканону, «является еретиком и подлежит законам против еретиков тот, кто хотя бы и немногим отклоняется от православной веры» (XII, 2).

ри, создавал ее исключительно для православного храма. При всем внешнем сходстве языка и стиля «живоподобных» образов, у этих художников совершенно разный духовный опыт и разные духовные ценности. Рафаэль, несмотря на свой мистицизм, создает образ Мадонны с позирующей ему любовницы Форнарины; Алипий пишет икону Божией Матери, опираясь не на натуру, а на умозерцание, подкрепленное молитвенным опытом. Происходит удивительное явление: то, что внутри художника и недоступно для окружающих (духовный опыт и ценности), становится зримым для всех в рамках живописного произведения.

Может быть, необходимо ставить и другой вопрос: не о духовном опыте, а о мастерстве живописцев? Все-таки Алипий Валаамский, при всем его умении, явно не конкурент Рафаэля. Причем, следует учитывать, что мастерство может служить достижению чистоты стиля, но не заменять собой стиль. Что же касается иконописного «живоподобия», то уместней говорить, наверное, не о стиле, а об отличии творческих манер¹ в нем. Но, как отмечают исследователи и как принято в церкви, вопрос мастерства для иконописи не первостепенный. Ибо из первой главы данной книги мы знаем: икона почитается по имени первообраза, поскольку честь воздаваемая образу, восходит к первообразу, то есть святому, запечатленному на ней, а не ценится только по причине искусства иконописца. Однако Церковь уделяла особое внимание и личности художника. На VII Вселенском соборе Отцы с возмущением говорили об иконоборцах, относившихся с презрением к талантам и мудрости изографов: «И так как они дошли до верха невежества и коварства, то пусть из божественного Писания услышат, как восхваляется в нем мудрость, дарованная естеству нашему Создателем нашим Богом, подающим великие дары. – Так в книге Иова говорит Бог: *кто дал есть женам тканья мудрость?* (Иов. 38: 36), а также божественное писание свидетельствует, что Богом дарована была премудрость Веселеилу во всяком архитектурном знании».² На первый взгляд, Отцы противоречат сами себе, поскольку буквально через одно выступление произносится на Соборе следующее: «Иконописание есть изобретение и предание их (древних отцов, исполненных Духа Святого. – В.К.), а не живописца. Живописцу принадлежит только техническая сторона дела, а са-

¹ Современная эстетика определяет манеру, в отличие от стиля, как более узкое явление, не обладающее той цельностью, связностью, глубиной, которыми обладает стиль. Это некая сумма отдельных характерных для художника способов «видеть» те или иные явления, использование излюбленных приемов и средств при работе в материале. Изображая, например, дракона «средства» могут не вполне совпадать с живописью святого Георгия, а приемы написания коня часто оказываются противоположными тем, при помощи которых представлен дракон. И всё это, безусловно, – внутри одного «индивидуального» стиля.

² Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Собор Никейский Второй, Вселенский Седьмой. Казань, 1891. С. 225–226.

мое учреждение очевидно зависело от святых отцов».¹ Слово «учреждение» в Деяниях обозначено греч. *διάταξις*, которое отцом Павлом Флоренским переводится как *построение, композиция*, вообще *художественная форма*; но существуют и другие его значения: *расположение, духовное на-строение, устройство, распоряжение, приказание, завещание*. Скорее всего, Отцы завещали идейную² составляющую иконы, а эстетическую – они оставляли как раз изографам. Ибо «техническая сторона дела» отнюдь не заключается только в тщательном соблюдении рецептуры красок, золочения и левкаса, что сегодня принято понимать под данным выражением. Греческое слово *τεχνίτης* апостол Павел употребляет в значении «художник» по отношению к самому Творцу мира, когда пишет об ожидании Авраамом «города, имеющего основание, которого художник и строитель Бог» (Евр. 11, 10). Если *διάταξις* – лишь *построение, композиция*, то кто же диктовал Богу *художественную форму*, план города, упоминаемого апостолом? По мнению Л.А. Успенского, роль Отцов заключалась в выработке догматической основы иконописания, а «художественный его аспект принадлежит художнику».³ Тем не менее, Отцы, несомненно, обеспечивали и соборный характер языка иконы, ее дух. Само понятие языка⁴ подразумевает определенную коммуникативность, но задача *священного языка* – сообщать эксплицитно о Божественном. Вот здесь как раз и нужен глаз для недопущения и устранения привнесений извне. Но это не диктат Отцами стиля, хотя иконописцы сами отчетливо понимали, что у Церкви не может быть стилистической разноголосицы. Вспомним цитированные выше слова Н.М. Тарабукина. «Плюрализм» стилей в иконописи может обернуться ее концом. Ибо новый стиль вынудит появление и нового языка, а это будет прямым свидетельством нового мировоззрения. Именно потому необходим святоотеческий *διάταξις*.

Фактор духа фундирует и рождение так называемых «больших стилей». Здесь как раз будут справедливы слова М.В. Васиной о том, что в нашем случае «правильней ставить вопрос не столько о мировоззрении, сколько о вере» в Вездесущего и вся Исполняющего. Только то общество, которое исповедует единые духовные ценности, которое устремлено к одной судьбоносной цели, способно на создание больших стилей, наиболее полно выражающих свою эпоху. Подтверждения чему можно найти, начиная со спиритуализма египетского искусства и кончая советским конструктивизмом. И, напротив, если общество в своих настроениях и устремлениях довольно «плюралистично», что мы видим на примере постсоветской

¹ Там же. С. 227.

² В данном случае, от греч. *ιδεῖν* – «видеть».

³ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Прим. 61 на с. 117.

⁴ По мнению современных исследователей, язык может быть: 1) средством выражения; 2) средством общения; 3) частью социальной организации и культуры; 4) имплицитным «образом мира».

России, то оно обречено прозябать в бесплодности банальной эклектики. Данная закономерность ныне сказывается даже в церкви, а это свидетельствует об отсутствии должной соборности и присутствии пестроты миропонимания. Поэтому значимые храмы расписываются, основываясь на светских вкусах.¹

Но продолжим о стиле. А.Ф. Лосев писал: «Стиль есть мировоззрение».² Поскольку стилем считается гармоничное единство образа мышления и способа отображения мира, то стремление к такому единству и неразрывной связи между ними вполне естественно и для Новейшего времени. По всей видимости, Святейший Правительствующий Синод, особенно в XVIII – частично в XIX веках, всячески добивался повсеместного введения «живоподобного» изображения на иконах, чтобы конституировать общность мировоззрения, несмотря на отход от каноничной иконописи. Как пример проведения подобной политики показательно письмо епископа Симона (1760–1782), адресованное протоиерею Иоанну, настоятелю Успенского собора в Костроме: «Сего июня 6 дня, быв в соборной Успенской церкви, в коей иконное стенное письмо исправляется, усмотрел, что святых образов лики пишутся от мастеров оной работы с великой чернотью, похоже на то, как похваляют отпадшие от Церкви суеверием раскольники [...], а хотя я и прежде мастерам внушал, чтобы они старались сходственно с натурою и историями и к надлежащей красоте письмом приноравливаться, однако ж они больше оговорками защищаются».³ Однако некоторые иконописцы чутко внимали критике и работали «сходственно с натурою», даже полюбив такой метод. К концу XVIII века и в XIX-м – уже мало кто оговорками защищался – «живоподобие» стало общим местом в русской иконописи.

Сегодня тема стиля иконы весьма актуальна. И, как показывает жизнь, анализировать ее необходимо. Ситуация усугубляется тем, что некоторые специалисты затуманивают вопрос якобы отсутствием правил, очерчивающих рамки иконописного канона и стиля (этих правил, по мнению этих исследователей, никогда в строго фиксированном виде не существовало, а потому «живоподобная» иконопись и академическая – это в каноническом отношении тоже «полноправная» икона). Принципиально такая точка зрения опирается даже не на «плюрализм» стилей, а упирается в старый вопрос, заданный Дамаскиным: «Что есть икона?». В Новое время икона обходится без контекста литургии и становится самодостаточным

¹ По данным, прозвучавшим в Москве на II Международной научной конференции «Иконология и иконичность», после завершения оформления первопрестольного храма Христа Спасителя заводу в Софрино теперь неизменно заказывается более 70 процентов неканоничных «живоподобных» икон.

² Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. Вып. 6, 1964. С. 378.

³ Лебединский Я. Меры русского правительства относительно улучшения иконописи // Духовный вестник. Т. XII. Харьков, 1865. С. 59.

артефактом.¹ А если она просто артефакт, то, разумеется, никаких стилевых ограничений быть не может, ибо артефактов много, и предпочтительно их разнообразие. В эпоху постмодернизма это особенно правомерно, поскольку никакой органичности стиля постмодернизм не признает и не терпит, его кредо – эклектика, паразитирование абсолютно на всем, что возможно и невозможно. Однако иконописный стиль (кстати, не один византийский) сложился в результате литургической практики и именно для богослужебных целей, а не по чьим-то предпочтениям или вкусам. Единство образа христианского мышления и способа отображения духовного мира (что мы понимаем под термином «стиль») юридически прописано, конечно, быть не может, но оно не может существовать и вне православного мировоззрения. Иконный стиль априори не может быть натуралистически «живоподобным», указывающим лишь на дальнее. Сама библейская картина сотворения вселенной заставляет мыслить в иной парадигме. Василий Великий рассуждал: «Мир числом один, но не говорим, что он есть нечто единое по естеству и простое, потому что делим его на стихии, из которых состоит – на огонь, воду, воздух и землю».² Святитель в данном случае пользовался термином античной философии *στοιχεῖα*, от *στοῖχος* – *ряд*, собственно – *член ряда* (лат. *elementa*). В. Буркерт считал, что термин в философский лексикон попал из геометрии, хотя его точка зрения оспаривается другими учеными. Но доподлинно известно, что *στοιχεῖα* в качестве четырех «корней» (земля, вода, воздух, огонь) впервые рассматривалась Эмпедоклом. В документах VII Вселенского собора природа человека и животных связывается с этими стихиями: «Имеют они (обе природы. – В.К.) общение с землею, из которой взяты; потому что они опять разложатся в нее, пока мы не будем преобразены из тления в нетление. Таким же образом и четыре стихии: земля, вода, воздух и огонь – имеют общее одна с другою, а именно: земля суха и холодна, огонь сух и тепел, вода холодна и влажна, воздух тепел и влажен. (Не забудем, что это говорилось в знойной Византии. – В.К.). Так как земля суха, то она имеет общение с огнем, а так как она холодна, то имеет общение с водою. Точно также и прочие стихии имеют общение ме-

¹ *Артефакт* от лат. *artefactum* – искусственно сделанное. Представители так называемой институциональной концепции искусства считают, что любой предмет является артефактом и художественным произведением, его надо всего лишь поместить в подobaющее окружение, которое не обязательно должно соответствовать экспонату, но может быть ему и контрастным. Чем объяснимо стремление постмодернистов проникнуть со своими работами во что бы ни стало в церковную среду. В.В. Бычков определяет артефакт как типичный экспериментальный продукт переходного этапа культуры, практически не обладающий «духовной, эстетической или художественной ценностью». Его «значимость находится вне традиционных семантических и культурных полей» (Бычков В.В. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003).

² *Василий Великий, святитель. К Кесарийским монахам // Творения. В 3 т. Т. 3. СПб., 1911. С. 16.*

жду собою. Отсюда по аналогии этих четырех стихий наши тела состоят тоже из четырех стихий: крови, флегмы, желчи и черной желчи. При этом кровь тепла и влажна и имеет аналогию с воздухом; желчь, тепла и суха и имеет аналогию с огнем; черная желчь суха и холодна и имеет аналогию с землею; флегма влажна и холодна и имеет аналогию с водою»¹. Задолго до Собора и епископ Немезий (V в.) связывал тело человеческое с четырьмя стихиями. Это были очень интересные рассуждения. Немезий считал, что тело обладает теми же свойствами, что и стихии, то есть делимостью, изменчивостью и текучестью. Изменчивость усматривается в качестве, текучесть – в истощании, то есть кенозисе.²

Именно факторы делимости, изменчивости качества и кенозиса подвигали иконописцев к новому осмыслению стихий на языке живописи. Выделялись две стихии (земля и огонь), лежащие в основе архитектурной символики храма (куб наоса и шар купола); эти стихии преображали другие две (воздух и воду). Земля и огонь создавали новое совершенное единство, напоминающее о начале творения. Человек, будучи сотворенным из глины, относился к земле, золото на иконе соотносилось с огнем. Водная стихия рассматривалась как родственная земле; она кенотически истощалась (по Немезию, в силу текучести) и принималась землей в самое себя. Воздушная стихия была родственна огню, но тоже по причине текучести кенотически иссякала, поглощаемая огнем. Все сводилось к первовеществу, к праматерии, когда та еще играла энергичными божественными блесками чистоты. Поэтому цвет не мыслился иконописцами синтетически сложным и замутненным, а брался первоначально чистым, насыщенным и светящимся. В свете качественно преображенного огня, вобравшего в себя свойства воздуха и ставшего мягким, ровным – «тихим», «невечерним» – отсутствует какая-либо «воздушная перспектива», а форма вещей может быть только безукоризненно четкой и законченной. Отсюда невозможны размытые силуэты, но, напротив, силуэтность настолько становится важной, что перед ней объемность предметов теряет в качестве и тоже испытывает «кенозис». Даже интенсивность красок, несмотря на первобытную яркость, «уничижается» перед «извечным», царственным светом золота. Здесь никоим образом не остается места для натурализма фактур, ибо материя преображена.³ Да, нельзя адекватно передать красками иноприродный трансцендентный мир, но можно стремиться к совершенству языка, рассказывающему о таком мире, о метаморфозисе человечества.

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 331.

² Подробнее: *Немезий Эмесский, епископ. О природе человека* / Перев. Ф.С. Владимирского. М., 1998. С. 10.

³ О влиянии преображенных стихий на стиль иконы, но, расставляя другие акценты, писал и А.А. Салтыков в своей работе «О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи» // *Древнерусское искусство. Зарубежные связи*. С. 406–407.

И вопрос об изображении человека становится главным. Согласимся с М.В. Васиной, считающей, что «если конечная и единственная цель изображения – плоть Христа, а не сам Христос, благодаря плоти, то реализм уже будет натурализмом. А если позволить себе еще дальше развить логику натуралистов, то придется признать, что Христос тогда действительно неизобразим, ибо натурализм есть подражание природе и кроме как быть верным природе вещей ни на что иное не способен».¹ Все попытки некоторых эстетиков и искусствоведов приписать требование натурализма в иконописи Отцам VII Вселенского собора тщетны. Первым делом это опровергают сами иконописные памятники того времени, сохранившиеся до сего дня. И их не столь мало. Но где в них натурализм? Тем не менее, у И.Л. Бусевой-Давыдовой, например, не возникает «никаких сомнений, что для составителей церковных канонов образцом была вовсе не привычная нам иконопись, а позднеантичная живопись с ее иллюзионизмом и психологизмом».² Тогда откуда же взялась «привычная нам иконопись»? Она потому и привычна, что канонична. На Соборе, при чтении «Похвального слова святым Киру и Иоанну», принадлежащего перу Иерусалимского архиепископа Софрония, шла речь об иконе, «на которой в середине был изображен красками Господь Христос, а Мать Христова, Владычица наша Богородица и Приснодева Мария по левую сторону Его, по правую же Иоанн Креститель и Предтеча того же Спасителя»,³ то есть совершенно очевидно, что архиепископ Софроний имел в виду обычный Деисис. Из дальнейшего текста Соборного Деяния, относительно данной иконы, при всем желании, нельзя сделать никаких выводов в пользу иллюзионизма и психологизма. И это понятно. Внимание Собора привлекала не эстетика, а онтология образа: необходимо было отстоять иконопочитание, а не живописные способы изображения святых. Мы уже говорили о взаимоотношении святых Отцов и изографов: художественная сторона иконописи была оставлена иконописцам, Отцы Собора такие проблемы не решали. Поэтому нынешние попытки различных старателей натурализма извлечь для себя пользу из Деяний VII Вселенского собора носят явно необъективный характер.

Проблемно стоит вопрос о стиле и для просто религиозной живописи, предназначенной не для культовых целей. У современного художника сегодня довольно скудный выбор: он пишет или «под икону», или в псевдорелигиозном стиле, который тенденционирует к натурализму. Практика показывает, что оба пути тупиковые. Создавать мирскую картину «под икону» (можно встретить ее и *in vide* иконы) – значит паразитировать на культовом

¹ *Васина М.В.* О натурализме современного «умозрения в красках» или неоиконоборчество XXI века [Электронный ресурс] // <http://www.orthodoxicon.spb.ru/>.

² *Бусева-Давыдова И.Л.* К проблеме канона в православной иконописи. Доклад на XIII Рождественских чтениях. Москва, январь 2005 года [Электронный ресурс] http://www.prokimen.ru/article_909.html.

³ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 137.

искусстве и его профанировать. Ведь справедливо сравнить: сколь эстетично не выглядели бы богослужебные облачения, – никому не придет в голову ходить в них по улицам! Поскольку облачения естественны только в контексте храма, ибо они применимы лишь для богослужебных целей. Но когда современные российские модельеры шьют для парижских «дефиле» светские костюмы в виде произвольной стилизации церковных одеяний, то это кажется не когерентным, если не сказать кошунственным. Не менее странной является экспликация стиля культовой иконы для светских целей.

Уместно, конечно, нам возразить: «Парсуны выполнялись в иконописном стиле, но они не являлись в прямом смысле иконами». Да, не являлись. Однако и не относились к мирскому искусству: парсуна делалась задолго до канонизации святого, сразу после его смерти или при обретении мощей. Хорошо известны также парсуны высоких государственных деятелей, начиная с XVI века.¹ И здесь можно задаться вопросом: не является ли это началом процесса секуляризации? Самое удивительное то, что такие парсуны в XVI столетии пишутся даже на Афоне.²

Обмирщением сознания можно объяснить и возрождение в Новейшее время натуралистического стиля в светском искусстве, который по меткому определению Н.М. Тарабукина, в своих основах атеистичен.³ Атеизм же есть антирелигиозная (по сути, все-таки религиозная, но языческая) составляющая идеологии марксизма: пламенная *вера* в то, что Бога нет.⁴ Впрочем, об атеизме мы говорили предостаточно. По всей видимости, из соображений борьбы с религиозной культурой на протяжении советской истории «социалистический реализм» чаще всего понимался коммунистическим официозом как идеологизированная проекция натурализма. Всем нам до сих пор памятно: любое искусство, предполагавшее работу души и ума, дабы его понять, непременно объявлялось «непонятным для народа». Натурализм здесь всегда отличался своей предпочтительностью перед другими стилями.⁵ Но православное мировоззрение фактически еще на заре христианства

¹ Прежде других следует назвать парсуну царя Ивана Грозного (XVI век), ныне хранящуюся в Копенгагене. В 1630–1640-х годах создается несколько изображений исторических лиц XVI – начала XVII века, среди которых знамениты парсуны царя Феодора Иоанновича (ныне находится в Государственном историческом музее), князя М.В. Скопина–Шуйского (находится сейчас в Третьяковской галерее), Патриарха Никона (находится в Московской патриархии) и др.

² См., например, выполненную в Дионисиевом монастыре парсуну своего ктитора и наследника престола Валахии Н. Басараба (1512–1521 гг.), где он изображен со своим сыном Феодосием [Электронный ресурс] // <http://www.culture.gr/2/21/218/218ab/e218ab37.html>.

³ Тарабукин. Н.М. Смысл иконы. М., 1999. С. 56.

⁴ В древности ветхозаветной атеизм считался безумием: «Сказал безумец в сердце своем: “нет Бога”» (Пс. 13, 1).

⁵ Сегодня в связи с новыми веяниями постмодернизма мы наблюдаем старую картину. В своей теории искусства американский философ Ф. Джеймисон убедительно показал, что постмодернизм является социальным «дублером» нового натурализма.

отвергло природный античный мимезис, заменив его ипостасным.¹ Натурализм – это позитивистское отражение мира *здесь-теперь*; натуралистическое искусство не отрывается от обыденности, оно не способно поведать о возвышенном. Вся трудность для живописцев в том и состоит, что каждый из них должен творчески найти единственно возможную для себя эстетику, которая в своих категориях об имманентном, подразумевала бы трансцендентное и, напротив, в категориях о трансцендентном, подразумевала бы имманентное. Добиться этого много трудней, чем, духовно не напрягаясь, копировать действительность *здесь-теперь*, как это и делают некоторые художники. Не потому ли они чаще всего предпочитают жанры натюрморта, портрета, пейзажа, то есть то, что отражает преимущественно преходящее, но не любят композицию, не создают картину, жанрово призванную говорить о *вне-здесь-теперь* – о вечном, пусть даже и имплицитно? Если в древности изографы никогда не писали абсолютных копий, объясняя это оставлением места для действия Духа Святого внутри художника, то можно ли быть сегодня натуралистом светскому художнику, если, например, у него православное мировоззрение? Ведь вместо художественного образа у него неизменно будет получаться фотография действительности, фиксация детерминанта *здесь-теперь*. Когда соотносишь данную мысль с портретом, вспоминаются слова о Павла Флоренского о том, что «художественный портрет бесконечно более плотен, так сказать, нежели фотографический снимок, ибо сгущеннее суммирует в себе многообразии различных впечатлений от лица, которые фотографической пластинкой улавливаются лишь случайно и разрозненно».² Отец Павел очень точно изложил сущность реализма. Этот метод мировидения не следует путать с натурализмом. Реализм – не серый буквализм действительности, а ее художественная достоверность (то есть досто-верность – достойная верность, или то, что достойно веры, чтобы в него поверить). Риторический вопрос: если лучшие фотомастера стараются приблизиться в своих произведениях к живописи, то разумно ли живописцу при создании художественного образа нисходить до фото-

¹ Мы коснулись его в первой главе, но сейчас остановимся на нем более подробно. Если у античных греков господствовала тенденция создания иллюзорных и натуралистических изображений (вспомним «Телку» Мирона), то в средние века термин «мимезис» приобретает новое содержание. Псевдо-Дионисий Ареопагит «неподражаемым подражанием» называет символический образ, указывающий по контрасту на умопостигаемый Архетип. Потому уместен термин «ипостасный мимезис», который надо понимать не как нравственное подражание Архетипу (что было бы очень похоже на тот же «природный мимезис»), а как соединение во Христе: «...все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись» (Гал. 3: 27). Подтверждение этой мысли мы находим у о. Иоанна Мейендорфа: «Христианин не призван к “подражанию” Иисусу – такая имитация не более чем чисто внешний и моральный акт, – но, по словам Николая Кавасилы, – к “жизни во Христе” через Крещение, Миропомазание и Евхаристию» (*Мейендорф Иоанн, протопресвитер*. Византийское богословие. Минск, 2001. С. 235).

² *Флоренский Павел, священник*. Избранные труды по искусству. С. 220.

графии? Не оттого ли за последние десятилетия мы не знаем ни одного художника, придерживавшегося в свое время натуралистического стиля, а потом ставшего именитым иконописцем? Если таковые и найдутся, то, скорее всего, в среде тех, кто создает «живоподобные» иконы.

В заключение следует отметить: предназначение иконописи, как его понимали сами средневековые художники – средствами искусства обнаруживать в человеке образ Божий; отсюда икона призвана преодолевать время, наполнять окрестности *здесь-теперь* «светом тихим и невечерним». Она несет в себе парадигму вечности, поэтому иконопись, как уже отмечалось, на протяжении истории подвержена наименьшим стилистическим и совсем минимальным языковым изменениям, но живопись, даже религиозная, в этом отношении изменчива намного больше, ибо ее предназначение – быть в своей эпохе, рассказывать о тайнах умозрительного мира, но не открывать их. Икона откровенно рассказывает о вечном, картина верифицирует экзистенциальное, хотя вечное в ней присутствует имплицитно, без вечного такое произведение (причем, даже светское) забудется уже следующим поколением. Картина пишется на языке социума, икона говорит на сакральном. Но у иконописца и у художника, если они позиционируют себя христианами, – должна быть одна аксиология. Вершиной ее интендируется Слово и Премудрость Божия – Иисус Христос. Только на данной основе иконопись, обретая национальные краски и в незначительной мере – отблески той или иной эпохи, не теряет своего языка, созданного для сообщения постижимого в умопостигаемой или, если повезет, кое-что в абсолютной реальности, а мирская живопись, тенденционируя к иконе своим целомудрием, никогда не станет на ней наживать капиталов в области эстетики.

Но если икона неразрывна с литургическим контекстом, то и церковный статус ее должен, несомненно, отличаться даже от чисто религиозной живописи, область применения которой – вне храма. Тем не менее вопрос о статусе иконы сегодня весьма запутан. И, как бы это парадоксально ни звучало, такая ситуация наблюдается в то время, когда христианство вступило в третье тысячелетие. Но ведь ответы были давно даны. Вот и попробуем разобраться.

ЕЩЕ РАЗ О ПОКЛОНЕНИИ ИКОНЕ И ЕЕ ПОЧИТАНИИ

В своей знаменитой книге «Богословие иконы Православной Церкви», говоря о переводе Деяний VII Вселенского собора для Карла Великого, Л.А. Успенский пишет: «Одна из главных ошибок в этом переводе относилась к догмату иконопочитания, то есть к тому, каково должно быть отношение верующих к священному образу. Везде, где в греческом тексте стояло слово «почитание» (*proskunesis*), оно было переведено латинским словом *adoratio*, то есть “поклонение”. Но почитание никак не означает поклонение, и Собор особенно подчеркивает, что честь, которую мы должны воздавать священному образу, есть почитание, а не поклонение (*latría*), подобающее одному только Богу»¹.

Во-первых, возникает некоторое недоумение: коль греческое *proskinesis* (προσκύνησις)² неправильно перевели на латинский как *adoratio* – *поклонение*, то откуда берется «*latría*» (правильно *latreia* – λᾱτρεία) – «поклонение, подобающее одному только Богу»? Чем в таком случае *adoratio* отличается от λᾱτρεία? Или они идентичны? Этого Успенский не объясняет.

Во-вторых, греческий термин *προσκύνησις* переводится как именно «поклонение, обожание»³.

По всей видимости, самый разумный выход в подобной ситуации – обратиться к первоисточнику.

Так о чем же говорили Отцы на Соборе? В седьмом Деянии патриарх Тарасий и участники Собора обращаются к императрице Ирине и ее августейшему сыну Константину. Подводя итоги заседаний, Отцы окончательно формулируют догмат иконопочитания. Они по ходу рассуждений анализируют наш термин. Речь идет об иконах: «Мы узаконили также поклоняться им (*προσκυνεῖν*), или что тоже лобызать их (*ἀσπάζεσθαι*). Оба эти слова (*προσκυνεῖν* и *ἀσπάζεσθαι*) имеют одно и то же значение; потому что *κυνεῖν* в древнем греческом языке значит и целовать (*ἀσπάζεσθαι*) и любить (*φιλεῖν*), а предлог *προς* (к) указывает на некоторое увеличение любви, как например *φερῶ* (только еще несу) *προςφερῶ* (уже приношу), *κυρῶ* (случайно наталкиваюсь) и *προςκυρῶ* (достигаю), *κυνῶ* и *προςκυνῶ* (лобызаю и воздаю поклонение). Это последнее – *προςκυνῶ* – указывает собою на лобызание и на любовь непрестанную (...) в божественных писаниях и у святых отцов наших, выражавшихся весьма точно, слово поклонение (*προσκύνησις*) часто встречается относительно служения духом, но (это значит только то, что) это слово, имея много значений, между прочим оз-

¹ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 107.

² Все-таки по-гречески точнее произносится *proskinesis*, а не *proskunesis*, подвергшееся латинской обработке. Подобное приспособление греческого языка под латинский было осуществлено Эразмом Роттердамским.

³ Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. СПб., 1899. Репринт: М., 1991. Ст. 1079.

начает и поклонение, соединенное с служением (Богу)»¹. Далее в этом документе Собора рассматриваются различные виды поклонения: 1) из любви и страха перед государственной властью; 2) из «одного только страха»; 3) в знак благодарности; 4) из соображений получить награду от властителя. При анализе фразы из Евангелия «поклонишься Господу Богу твоему и тому единому послужиши»² (Лк. 4: 8), особенно подчеркивается и выделяется различие между поклонением Богу и всеми остальными поклонениями. Об обычном, внеслужебном «поклонении сказано просто без прибавления “единому” так как слово “поклонение” имеет различные значения, хотя произносится всегда одинаково, а слово “послужиши” употреблено с прибавлением: “единому”, и мы действительно приносим служение свое единому Богу»³.

Как видим, Отцы выделили два основополагающих толкования термина «поклонение»: абсолютное поклонение Богу (*λατρεία*, дословно – *служение, служба; служение Богу, богопочитание*⁴) – и – поклонение иконе (*προσκύνησις*) как образу, связывающему молящегося с изображенным на ней Первообразом. Однако в данном понятийном ряду нет отдельного категориального анализа феномена «почитание» (*τίμη*⁵). Это слово отразилось лишь в прилагательном *τιμητική*: *τιμητική προσκύνησις* – *почитательное поклонение* иконам. Но все-таки речь шла о *поклонении*, а не о *почитании*.

Здесь уместно привести несправедливое замечание В.В. Болотова, писавшего: «Различие между *λατρεία* и *τιμητική προσκύνησις* осталось даже не затронутым»⁶ на Соборе. Досадно видеть подобную оплошность у этого блистательного историка, теолога и тончайшего филолога. Выше мы цитировали Соборный документ о различии разбираемых терминов. Более того, сам факт формулирования этих двух понятий прямо указывает на их диафору (различение). А каждое из понятий Отцами было разобрано. Да и, в конце концов, нельзя от Вселенского Собора требовать того, чем обычно занимается научный симпозиум.

Для полноты картины о поклонениях необходимо обратиться также к мнению столпов иконопочитания, уже знакомых нам – преподобных Иоанна Дамаскина и Феодора Студита, а также Константинопольского патриарха Никифора.

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Собор Никейский Второй, Вселенский Седьмой. Казань, 1891. С. 296, 297.

² По-гречески: «Κύριον τόν Θεόν σου προσκυνήσεις καί αὐτῷ μόνῳ λατρεύσεις»; в Вульгате: «Dominum Deum tuum adorabis et illi soli servies» (Лк. 4: 8).

³ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 297.

⁴ См.: Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Ст. 752.

⁵ Греч. *τίμη* имеет несколько значений, два из которых нам подходящие – 1) *честь, почтение, уважение*; 2) *почет, почесть* (См.: Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Ст. 1244).

⁶ Болотов В.В. История Церкви в период Вселенских соборов. М., 2007. С. 607.

Иоанн Дамаскин посвятил защите иконы свои три уже не однажды упомянутых послания против иконоборцев, причем более чем за полвека до проведения VII Вселенского собора. По интересующей нас проблеме у этого писателя мы находим весьма развитую систему. Прежде всего, он дает четкое определение понятию «поклонение»: «Итак, поклонение есть знак покорности, то есть смирения и скромности»¹. Дамаскин выделяет пять родов поклонения: первый род – служебное поклонение, воздаваемое людьми «Богу, Который один только по Своей природе достоин поклонения»; второй род – связан с удивлением перед славой Божией и с сильной любовью к Виновнику «всякой славы и всякого блага»; третий род – благодарение Бога за Его благодеяния; четвертый род – просительный, «тот, который мы употребляем *при недостатках* [в благах] и *в надежде* [на получение] *благодеяний*» от Творца; пятый род – покаянный, «когда мы раскаиваемся и исповедуем [свои грехи]» Богу.

Преподобный Иоанн развивает свою систему дальше. Он задает вопрос: «Сколь много находим в Писании предметов, которым воздается поклонение, и сколь многими способами воздаем тварям поклонение?». И в ответ находит семь родов поклонения: первый род – относится к Богородице и к святым; второй род – связан с иконотопосами (горы Синайская и Масличная, Назарет, Голгофа, Гефсиманский сад, Вифлеемская пещера), с особыми священными строениями (овчая купель, храм Божий), со святынями-предметами (древо Креста, гвозди, губка, трость, копье – все то, что связано с распятием Христа), со святынями-вещами (хитон, одеяния, покрывала, пелены); третий род – представлен всем тем, что посвящено Богу: Евангелия, богослужебные и святоотеческие книги, дискосы, потиры, кадила, свечи, светильники, трапезы; четвертый род – включает в себя образы, явившиеся пророкам, «образы будущего» (жезл Ааронов и стамна); пятый род – поклонение одних «*другим*, как владеющим *жребием* Божиим и происшедшим по образу Божию»; шестой род – «[поклонение] *находящимся на государственных должностях и облеченным властью*»; седьмой род – просительный, это когда раб кланяется своему господину, проситель – дающему.

Случайно ли такое пристальное внимание Дамаскин уделял феномену поклонения? Разумеется, нет. В Новом Завете глагол «поклоняться» (προσκυβεῖν) встречается 55 раз. Тем не менее можем убедиться: преподобный чаще всего говорит о феномене *поклонения*, а не о феномене *почитания*.

Читаем у преподобного Феодора Студита: «Одно и общее поклонение Христу и Его изображению, и каким именем называется Христос, тем

¹ Иоанн Дамаскин, преподобный. Три защитительных слова против порицающих святыне иконы или изображения. СПб., 1893. Репринт: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. С. 109. В приложении к своим посланиям Дамаскин приводит и формулировку Стефана Вострийского: «Поклонение – признак чествования» (С. 131).

же самым – и Его собственное изображение»¹. Можно привести не менее интересную цитату: «Честь изображения переходит к первообразу. Если же она переходит к первообразу, то не разное, но одно и то же бывает почитание и поклонение, как один и тот же первообраз, которому воздается поклонение и в изображении»² Разумеется, Феодор Студит во всех своих богословских трудах не забывает делать четкое различие между *λᾶτρεία* и *τιμητικὴ προσκύνησις*. В «Послании к Навкратию» преподобный предупреждает: «Кто говорит, что он покланяется иконе Христовой так, как (то есть подобно) Самому Христу, тот рассуждает здраво, а если говорит в прямом смысле, – то нет. Ибо образ и первообраз не одно и то же по естеству, но одно и то же по подобию. Оба они принимаются за одно и то же, но по существу совершенно различны, я говорю о художественных иконах. Как же можно поклоняться иконе, как Самому Христу, в прямом смысле, когда в ней Христос присутствует не существенно, а относительно или по подобию? Такое суждение отступает от истины и с другой стороны. В образе выражается первообраз и в иконе почитается поклонением Христос. Слово “в иконе” означает: одно в другом, иное в ином почитается поклонением. Златоуст видел Ангела на иконе, а Корнилий – самого Ангела»³. У Феодора, правда, нет столь обширной системы о поклонениях, как у Дамаскина. Она уже была построена последним. Как говорилось ранее, эпохе Студита надлежало дать другие ответы.

Опыт участия в VII Вселенском соборе, жесткая полемика с иконоборцами второй волны позволяют и патриарху Никифору помнить о таком различии поклонений. «Так как мы прочно утверждены на основании правой веры, то для тех, которые стараются мудрствовать по истине и сохраняют здравый разум, совершенно ясно как учение о святых иконах, так и поклонение им», – утверждал Патриарх. Дальше он уточнял: «У нас же да чтится Христос Бог наш и да получает поклонение от нас в духе и истине, как Бог и человек одновременно. Да чтится и честная икона Его достойно покланяемая...»⁴.

Мнения этих трех великих столпов иконопочитания в отношении поклонения иконе не расходятся. Не трудно заметить, иногда встречается в их словаре и термин «почитание», поскольку он не антагонистичен «поклонению», о чем чуть ниже.

¹ *Феодор Студит, преподобный*. Второе опровержение иконоборцев // Творения. Т. 1. СПб., 1907. С. 139.

² Письмо преподобного Феодора Студита своему духовному отцу Платону // *Феодор Студит, преподобный*. Великое оглашение. Ч. II. М., 2001. С. 307.

³ *Феодор Студит, преподобный*. Послание 65(124). К Навкратию, сыну // Послания. Кн. 1. М., 2003. С. 350.

⁴ *Никифор, архиепископ Константинопольский*. Слово в защиту непорочной, чистой и истинной нашей христианской веры и против думающих, что мы поклоняемся идолам // Творения. Минск, 2001. С. 162, 190.

Просто надо учитывать, что «поклонение» имеет множество различных определений и понимается многозначно.

И здесь претензии протестантов к православным, на первый взгляд, представляются формально обоснованными. Но только формально и на первый взгляд. Об этот камень до них споткнулись и франкские теологи, создавшие каролингские книги (*Libri Carolini*). Свою версию их ошибки приводит М.Э. Постнов: «Полемика Франкских богословов была напрасною; отцы Собора различали между $\lambda\hat{\alpha}\tau\rho\epsilon\acute{\iota}\alpha$ (греч.) (лат. *adoratio*) и $\pi\rho\sigma\kappa\upsilon\nu\eta\varsigma$ $\tau\iota\mu\eta\tau\acute{\iota}\kappa\acute{\eta}$ (греч.), которое почему-то было переведено неправильно *adoratio*, а не как следовало бы – *veneratio*»¹. В IX веке на Западе все-таки нашлись силы, предпринимавшие попытки разобраться по существу дела. «Тогда же было написано Эйнгардом *Questio de adoranda cruce*. Он уже знал по-гречески и потому взялся разъяснить поднятый “*Libri Carolini*” спор об *oratio*, *adoratio*, *veneratio*. *Oratio* = $\pi\rho\sigma\epsilon\upsilon\chi\acute{\eta}$, *adoratio* = $\pi\rho\sigma\kappa\upsilon\nu\eta\varsigma$ », – сообщает А.В. Карташев. Именно понимание $\pi\rho\sigma\kappa\upsilon\nu\eta\varsigma$ как «поклонение» позволяет Эйнгарду приравнивать данный термин к «*adoratio*». Но ведь так поступил и нерадивый переводчик Деяний VII Вселенского собора, когда работал для Карла Великого. В чем тогда разница между Эйнгардом и этим переводчиком? Эйнгард пишет: «Когда ты для поклонения (*adorandi*) простираешься на землю, ты одновременно и молишься (*orabis*) мыслью, и поклоняешься (*adorabis*) телесным действием Вездесущему Богу, как бы находящемуся тут же и присутствующему».² Данная позиция, безусловно, отличается от позиции Отцов VII Вселенского собора, но она выше, чем у переводчика. *Orare* (молиться), поясняет Эйнгард, – «это значит без жестов телесных мыслью или словом обращаться к Богу невидимому. *Adorare* (поклоняться) – это значит внешними движениями тела выражать почтение предмету видимому или стоящему перед глазами. Мы почитаем – *veneramur* – многое, чему мы не можем и не должны молиться – *orare*»³. То есть Эйнгард далек от того, чтобы $\tau\iota\mu\eta\tau\acute{\iota}\kappa\acute{\eta}$ $\pi\rho\sigma\kappa\upsilon\nu\eta\varsigma$ переводить словом *veneratio*, как неточно советовал М.Э. Постнов⁴. Хотя оба эти термина близки по смыслу. Однако нет у Эйнгарда и косвенного сближения *adoratio* с $\lambda\hat{\alpha}\tau\rho\epsilon\acute{\iota}\alpha$, как у Л.А. Успенского.

Но применимо ли $\tau\iota\mu\eta\tau\acute{\iota}\kappa\acute{\eta}$ $\pi\rho\sigma\kappa\upsilon\nu\eta\varsigma$ по отношению к любой иконе? А к иллюстрациям в Библии? Как здесь быть с неканоничными образами? В качестве хрестоматийного примера возьмем опять-таки четырехчастную икону из Благовещенского собора Московского Кремля, о которой в XVI веке шел спор между Митрополитом Макарием и дьяком Иваном Висковатым, о чем говорилось в первой главе нашей книги. На ней мы

¹ *Постнов Михаил*. История Христианской Церкви (до разделения Церквей – 1054 г.). Киев, 1991. С. 417.

² *Карташев А.В.* Вселенские соборы. Клин, 2002. С. 676.

³ Там же.

⁴ С нашей точки зрения, лат. *veneratio* больше соответствует греч. $\tau\iota\mu\acute{\eta}$.

видим Христа в воинских латах, сидящим на кресте. Элементарное требование теологии соблюдено: имя Первообраза на доску нанесено и написан якобы сам Первообраз.

Однако обнаруживается и еще более острая проблема. В народных легендах икона часто становится фактически живой; она перестает быть образом Первообраза и претендует стать непосредственно Первообразом, причем прямо *здесь-теперь*. Вспомним хотя бы Миртидиотиссу с греческого острова Кифира. Лик Божией Матери, как и лик Богомладенца, очень темен, даже можно сказать черен. Он виднеется из-под золотого оклада, украшенного драгоценными камнями. Черты ликов на иконе неразличимы. Тем не менее местное предание утверждает: в редкие моменты лик Богородицы внезапно меняет окраску и становится розовым; на губах появляется неопишимо умильная улыбка, по слову предания, а глаза начинают радостно смотреть на верующего. Это вроде бы продолжается всего несколько секунд, и затем величественный образ Приснодевы приобретает свое обычное состояние.

Многочисленны случаи, когда каноничные и неканоничные иконы якобы разговаривают с людьми, плачут, кровоточат...

Есть ли критерий, по которому можно верифицировать: здесь – нездоровый процесс индивидуального или массового восприятия, называемый в аскетике «прелестью», а вот здесь – незамутненный процесс явного чуда? В православном контексте ответ очевиден: критерием со стороны официальной системы является учение Церкви об иконе, а со стороны неофициальной подсистемы (народа) – трезвенное отношение к образу. Теологические формулы, принадлежащие святым Отцам, фундированные VII Вселенским собором, гарантируют нормы требований к литургическому искусству при его создании и нормы восприятия этого искусства самой Церковью.

Именно *τιμητικὴ προσκύνησις* – поклонение иконе как образу Первообраза – на протяжении истории удерживало верующего в рамках разумности. При полном же отождествлении живописного образа и Первообраза неизбежно произойдет поклонение иконе с заменой *προσκύνησις* на *λάτρεϊα*. И тогда само иконопочитание превращается в бессмыслицу, ибо исчезает основание говорить об иконе и ее Первообразе, потому что они становятся полностью идентичными. Если же иконе воздается только почитание (*τίμη*), то ей экзистенциально не додается чести, если придерживаться теологических норм. Как следствие – получается явный недобор абсолютного поклонения Богу (*λάτρεϊα*). Самый яркий пример – первоначальная деятельность иконоборцев. Император Лев III Исавр ведь не сразу стал уничтожать иконы. Все началось с замены *προσκύνησις* на *τίμη*. Иконы не выбрасывались из храмов, а поднимались повыше, чтобы народ не мог им поклоняться. За все время правления Исавра иконы из столичного храма Святой Софии не выносились. Более того, иконоборческий Собор 815 года считал неправильным называть иконы идолами и также позволял

оставить их на высоких местах, то есть и на сей раз торжествовала та же позиция – замена προσκὴνησις на τιμή. Но отвечало ли это иконоборческое τιμή православной полноте поклонения Богу? Вопрос риторический. Ведь не случайно иконопочитатели в ответ на иконоборческое τιμή нижнюю часть алтарной преграды, где находились иконы, нарекли προσκὴνησις. Такое название появилось, чтобы подчеркнуть важность *поклонения* иконам. Поэтому до сих пор у греков миряне, имея доступ к «проскинесу», прикладываются к иконам и наперекор иконоборцам именно поклоняются им, а не почитают, как предлагалось в качестве компромисса противниками икон. Было показательно и употребить, и закрепить столь важный термин в такой существенной части храма как иконостас.¹

Возможен и другой вариант: при разделении живописного образа и его Первообраза неизбежно возникает два поклонения: одно иконе, другое – Первообразу перед иконой. В таком случае τιμητικὴ προσκὴνησις как почитательное поклонение теряет догматическую основу, поскольку превращается в поклонение доске. Но вместе с тем исчезает и λᾶτρεία в качестве абсолютного поклонения Богу.

Помня об этих аксиомах, можно объяснить и некоторые чудесные явления, связанные с иконами.

Когда при осаде Новгорода 25 февраля 1169 года суздальцы попали стрелой в образ Божией Матери «Знамение» и из ее глаз истекли слезы, как извещает летопись, то, разумеется, плакала не икона. Доска и краски не могут исторгать слез. Легко сказать, что плакала сама Богородица. Однако если это так, то произошло полное отождествление образа и Первообраза – отождествление иконы и Матери Божией. Чего догматически не может быть принципиально. Тогда в чем же суть чуда? Произошло мистическое явление абсолютной Реальности. Новгородцы так и говорили, что они одолели суздальцев «силою крестною и святою Богородицею»². Никакого отождествления образа с Первообразом в их умах не происходило. Через икону гипостазировалась сила Богоматери. И как знамение возникло мироточение из места попадания стрелы.

То же самое можно сказать и о чуде, описанном Анастасием Синаитом (конец VII – начало VIII века), когда агрессивный сарацин выстрелил из лука в икону великомученика Феодора Стратилата «и ранил правое плечо, [из которого] тотчас выступила кровь и потекла вниз до нижней части иконы».³ Кровь на иконе появилась не потому, что образ в прямом смысле стал живым, а потому, что кровь истекла *здесь-теперь* под действием

¹ Благодарю В.В. Лепехина, обратившего мое внимание на данный факт.

² Цит. по: Смирнова Э.С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы Богородичной иконографии XII в. // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 289.

³ Цит. по: Иоанн Дамаскин, *преподобный*. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 146.

энергетического модуса Абсолюта для наставления сарацинов. Хоть сарацины и не извлекли урока, однако даже их смерть явилась поучением для остального множества людей, и прежде всего христиан. Исходя из средневековых представлений, по всей видимости, сам Феодор Стратилат имеет к чуду лишь то отношение, что по его молитвам оно и произошло.

Теперь попробуем немного сказать об иконе Божией Матери «Миртидиотисса». Нам известны три ее варианта: 1) с совершенно черными ликами Богородицы и Младенца, под названием «Панагия Миртидиотисса» (находится в одноименном с иконой монастыре; иконографически похожа на Смоленский образ Божией Матери; по преданию обретена в 1446 году; золотой оклад изготовлен значительно позже); 2) с очень темными лицами, в которых все-таки просматриваются некоторые черты образов (похожа на первую, но без оклада, вместо нимбов – чеканные венцы грубоватой работы; добавлены два житийных клейма внизу, иллюстрирующих сцену обретения образа; атрибутируется XIX столетием); 3) лики написаны канонично; вытянутой руке Богомладенца придан особо властный указующий жест; судя по количеству оставленных из благодарности атрибутов, обладает особым действием через нее абсолютной Реальности (образ находится в храме Божией Матери Миртидиотиссы, что в селении Камари, остров Кифира, Киклады, Ионическая Греция; датировка нам не известна, однако судя по стилю – возможно, XVII век). Очевидно, именно у первой иконы на губах появляется неописуемо умильная улыбка, а глаза начинают радостно смотреть на предстоящего человека. Неизбежно напрашивается вопрос: происходит ли в тот момент отождествление образа и Первообраза в уме молящегося грека? По крайней мере, нам не знакома иконография улыбающихся ликов в древней каноничной иконописи. Могут ли быть у живописных ликов психологические реакции, пусть даже на мгновение? Поскольку данному образу поклоняются греки – на эти вопросы им и предстоит отвечать...

Остался не проанализированным феномен $\tau\acute{\iota}\mu\eta$ – *почитание*. Выше говорилось, что на VII Вселенском соборе ему как концепту не уделялось внимания, хотя данное слово в текстах применялось. Было бы несообразно противопоставлять между собой $\pi\rho\sigma\kappa\acute{\upsilon}\nu\eta\sigma\iota\varsigma$ и $\tau\acute{\iota}\mu\eta$. В самом термине «почитательное поклонение» они не расторгимы, а в определении Собора – стоят рядом: «честь ($\tau\acute{\iota}\mu\eta$. – В.К.), воздаваемая иконе, относится к ее первообразу и поклоняющийся ($\pi\rho\sigma\kappa\upsilon\nu\acute{\omega}\nu$. – В.К.) иконе поклоняется ($\pi\rho\sigma\kappa\upsilon\nu\epsilon\acute{\iota}$. – В.К.) ипостаси изображенного на ней».¹ В означенном контексте не может быть чести без поклонения, а поклонения без чести, ибо разговор шел об особой чести и особом поклонении, причем связь их разумелась наипрочнейшая. Тем не менее слово «честь», на наш взгляд, здесь применялось и из чисто стилистических соображений, поскольку дальше

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 285.

употребляется два раза подряд словообразования от «поклонение» – «поклоняющийся» и «поклоняется». Здесь тот же случай, когда мы в своих текстах используем вместо местоимения «этот» синонимы «данный» и «таковой», хотя можно успешно доказывать, что перечисленные синонимы с философской точки зрения между собой далеко не идентичны. Даже судя по частотности применения, акцент в Соборном определении делался именно на поклонении, никак не отрицая почитания. Ибо «воздавать лобызание... приносить иконам фимиам» и возжигать перед ними свечи – все это явно указывает на «почитательное поклонение», сопровождающееся молитвой, а не просто на «почитание», которое вполне может не только обходиться без молитвы, но иногда может ее и запрещать, что было видно на примере иконоборцев.

Однако мы уже убедились из документов VII Вселенского собора: τῆμῆ отнюдь не чуждо православному сознанию. Более того, τῆμῆ широко применяется в современной церковной жизни, правда, иногда неосознанно. Картина М.В. Нестерова «Видение отроку Варфоломею» часто встречается в церковных помещениях, а иногда даже в храмах – «и протеста не вызывает», как свидетельствует в одном из своих писем к нам профессор Московской Духовной академии Н.К. Гаврюшин. И если даже данное полотно находится в храме, то воздается ли ему поклонение (τιμῆτικὴ προσκῶνησις)? Понятно, что нет. Вряд ли кто-нибудь молится на картину, а тем более ее целует. Произведению воздается исключительно τῆμῆ. Но та ли это честь, о которой писалось в Соборном определении и о которой мы говорили выше? Нам не припоминается возжигание свечей и лампад перед светскими картинами в эпоху исихазма, несмотря на то, что картины писались на протяжении всей истории христианства.¹

Да, в споре с дьяком Иваном Висковатым Митрополит Макарий административными методами отстоял четырехчастную икону из московского Благовещенского собора, о которой шла речь выше, однако сама Церковь фактически воздала ей не поклонение, а лишь почитание. То же самое происходит и в отношении всех прочих икон немоленного назначения. Ибо поклоняться образу в храме принято лишь в контексте богослужения и треб, в домашней обстановке – при условии произношения молитвы.

Мы должны разочаровать – протестантов: поклонение бывает таким же разным, как и служение. Надо полагать, они не путают свои службы в арендуемых залах со службой в армии или со службой клерка в конторе. Поэтому не следует путать и почитательное поклонение иконе с абсолютным поклонением Богу. Наука этого не подтверждает.

¹ См. об этом подробнее в статье: *Кутковой Виктор*. Культурное, религиозное и светское в изобразительном искусстве. В 2 ч.: [Электронный ресурс] // <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/4519.htm> и <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/4527.htm>. А также в нашей монографии: *Краски мудрости*. М., 2008. С. 575–612.

А каковым на Руси было отношение к иллюстрациям в древних на- престольных Евангелиях? Они, будучи единым целым с текстом, требова- ли именно почитательного поклонения, как иконе, «потому что изобрази- тельность неразлучна с евангельским повествованием и, наоборот, еван- гельское повествование с изобразительностью»¹. Собор логично уравнил статус иконы и Евангелия.

Критик может нас упрекнуть, что в Церкви утвердился термин «ико- нопочитание», но никак не «иконопоклонение». Выше мы убедились, что подобной проблемы не было у греков. Наличие слов *προσκύνησις* и *τίμη* все расставляло на свои места. Тем не менее Отцы Собора в выражении *τιμητικῆ προσκύνησις* смягчили термин «поклонение». Дело было не столь- ко в словах, сколько в сути знания. «Почитание» и «поклонение» непроти- воречиво стоят рядом и в «Слове о святых иконах иже во святых отца на- шего Мефодия, архиепископа Константинопольского, исповедника»², и в «Слове о поклонении святым иконам (Против лютеран)» преподобного Максима Грека³, и в «Послании иконописцу» преподобного Иосифа Во- лоцкого⁴. Именно об иконопоклонении не один раз говорит Иван Грозный в «Ответе Яну Роките», обличая оппонента как в приводимой цитате, так и в других местах документа: «Яже о идолах, таковая не можеша указати, иже разньствует бо *иконно поклонение* со идольским беснованиемъ. Глаго- ли же ми, яко можеша ли таковая чюдеса показати о идолах и, якоже о иконах, исцеления человеком? Иже тебе *иконному поклонению* яко псу не верующу, по Господни заповеди, не подобаетъ пред тобою святая глагола- ти (курсив мой. – В.К.)»⁵. Разумеется, русский царь под «иконным покло- нением» понимает греч. *τιμητικῆ προσκύνησις*. На Руси средневековый хри- стианин не мог противопоставлять «почитание» и «поклонение» друг дру- гу, или даже резко дифференцировать их. Этим займются авторы Новейше- го времени.

А нам остается уяснить причину подмены *поклонения* образу его *по- читанием* таким выдающимся теологом иконы, каким был и остается Л.А. Успенский. На наш взгляд, Леонидом Александровичем двигало же- лание упростить проблему, сделать ее удобопонятной, особенно для запад- ного православного читателя, выросшего в окружении католической куль- туры, поскольку католики не имели аналогичного восточнохристианскому

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 235.

² Слово о святых иконах иже во святых отца нашего Мефодия, архиепископа Констан- тинопольского, исповедника // Даниловский благовестник. М., 1992. № 4

³ *Максим Грек, преподобный*. О святых иконах // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология / Сост. Н.К. Гаврюшин. М., 1993. С. 45–46.

⁴ *Иосиф Волоцкий, преподобный*. Послание иконописцу и три «Слова» о почитании свя- тых икон // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология / Сост. Н.К. Гаврюшин. М., 1993.

⁵ Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. СПб., 2001. Т. 11. XVI век. С. 264.

отношения к образу.¹ Но богословие – точнейшая наука. Об ее точности позаботились Отцы на Вселенских соборах. В том учении нельзя без последствий что-то «упростить» или опустить. Всякое отступление от этого правила обрекает теолога, по меньшей мере, на неудачу.

Поэтому, завершая нашу главу о поклонении иконе и ее почитании, не лишне будет подчеркнуть важность различения этих терминов, но еще большую важность их понимания и применения. Ибо для философии образа данная проблема – одна из самых насущных.

Самый важный вопрос для любого искусства – это вопрос о том, *как* изображать человека и *что* в нем можно изобразить. Философская проблема. Без ее разрешения нет и непосредственно иконопочитания. Как можно поклоняться иконе, не зная что на ней изображается?

Попробуем понять.

¹ Без исторической основы трудно что-либо для себя уяснить. К началу пятидесятых годов XX века, когда Успенский стал заниматься православной иконологией, администрация Ватикана предпринимает ряд шагов в отношении церковного искусства. Папа Пий XII энцикликой «*Mediator Dei*», при всей осторожности своей позиции, фактически благословил обновление форм религиозной живописи. «Инструкция Святейшего Престола от 30 июня 1952 года напомнила о том, что роль священного искусства состоит в том, чтобы участвовать в “декоруме” (*декорум* по-латыни означает соответствие и приличие) Божьего дома и питать веру и набожность прихожан» (*Безансон Ален. Запретный образ. М., 1999. С. 295*). Далеко ли данная точка зрения отстоит от позиции иконоборцев в их начальном периоде? При таком подходе к моленному изображению не может быть речи о почитательном поклонении (*τιμητικὴ προσκύνησις*); уровень понимания иконы в IX столетии у Эйнгарда был глубже, чем у папы Пия XII в XX веке. Поэтому термин «почитание» для европейца остается более понятным и приемлемым. Чем и воспользовался Успенский.

ЧУВСТВЕННОЕ И УМОЗРИТЕЛЬНОЕ В ЛИЧНОМ ПИСЬМЕ РУССКИХ СВЯТЫХ

Православные привыкли считать, что искусство католиков ушло от канонического языка, вследствие чего там произошло нарушение равновесия между чувственным и умозрительным. Отсюда католическая церковь время от времени поднимала вопрос о возможности изображения обнаженного тела в церковном искусстве. И мало кто из наших церковников беспокоился, поскольку это происходило не у них. А их от подобных перекосов якобы спасали каноны. Однако так ли идеально и благополучно в области чувственного обстоит дело у православных, особенно в Новейшее время? Пусть эскизно, но объективно попробуем разобраться.

Приблизительно в 80-е годы XX века на Афоне была создана икона преподобного Силуана, на которой святой изображен со слезами, бегущими по щекам. Хотя протографом явился образ, написанный Леонидом Успенским в конце 1950-х – начале 1960-х годов, и там нет никаких слез. Нет их и на иконе, созданной учеником Силуана архимандритом Софронием (Сахаровым) специально для канонизации преподобного в конце 1980-х годов. Но, как ни странно, самой популярной в церковной среде стала икона с плачущим святым. И здесь будет не лишне задать вопрос: что именно должно изображаться на иконе? Выше мы уже говорили, что во многих своих трудах преподобный Феодор Студит дает однозначный ответ: ипостась.¹ Поэтому он и считал необходимым добиваться «портретного» сходства образа с первообразом. «Поклонение воздается иконе не постольку, поскольку она отступает от сходства с первообразом, но постольку, поскольку она представляет подобие с ним, так как в известном отношении икона представляет образ, одинаковый с первообразом», – поясняет Феодор Студит². Сущность святого реально и проявляется только через его ипостась.

Но что означает для философии иконы понятие «ипостась»? Это необходимо прояснить, чтобы потом не возникло недоразумений. Данное слово (греч. ὑπόστασις) ввел в философскую терминологию стоик Посидоний (I век до н.э.). Первоначально оно означало «реальное бытие», в отличие от «кажущегося» (ἔμφασις) и «мыслимого» (ἐπίνοα). В церковной догматике слово «ипостась» выдержало много споров. Особая заслуга в уста-

¹ *Феодор Студит, преподобный*: 1) Третье опровержение иконоборцев. Гл. III, § 34 // Символ, Париж. № 18. С. 307–308; 2) Некоторые вопросы иконоборцам, утверждающим, что Господь наш Иисус Христос неопишуем по телесному образу // Творения преподобного отца нашего и исповедника Феодора Студита в русском переводе. Т. 1. СПб., 1907. С. 217–222; 3) Письмо Платону, его (духовному) отцу, о почитании икон // Там же. С. 230–234; 4) Против иконоборцев семь глав // Там же. С. 229; 5) и в др.

² *Феодор Студит, преподобный*. Третье опровержение иконоборцев. Гл. III, § 5 // Символ, Париж. № 18. С. 321.

новлении его нового смысла принадлежит Василию Великому. Святитель в своих работах устранил синонимию ипостаси и сущности, бытовавшую до того, и предложил формулу «одна сущность – три ипостаси». Под ипостасью Василий понимал единичное – совокупность сущности и акциденций, а под сущностью, в отличие от единичного – общее, или «природу». В связи с христологическими спорами V–VII веков, Леонтий Византийский и Максим Исповедник выдвинули понятие о *сложной ипостаси*, возникающей в результате соединения двух природ – человеческой и божественной. Таким образом, ко времени Феодора Студита семантика термина вполне устоялась. И когда Преподобный говорил: «При всяком изображении изображается не природа предмета, но самый предмет в своих частных чертах (ипостась)»¹, то было понятно о чем именно шла речь.

Но что такое «ипостась» в отношении обычного человека? Мы уже приводили формулировку Отцов VII Вселенского собора: «Ипостасью мы называем какую-либо разумную сущность с ее свойствами, – имя заимствовано от *ифестанэ* – стать подо что-либо, взять на себя что-либо»². «Предмет в своих частных чертах» и «разумная сущность с ее свойствами» есть одно и то же – человек, его личность.

И человека как ипостась – нельзя разделить. Если природа у людей общая (можно друг с другом поделиться даже некоторыми внутренними органами), то как личности святые (равно и все люди) – разные. У каждого человека – своя неповторимая жизнь, которой не поделишься, как органом. Иначе это будет посягательством на неповторимость жизни другой личности, а, в православном дискурсе, и на Промысл Божий относительно другого человека. Можно и нужно посвятить свою жизнь людям, можно ее отдать за людей, но поделиться ею мы не в состоянии. Поэтому философия образа и придает столь большое значение изображению именно ипостаси.

Однако при всей неповторимости человеческой жизни, цель жизни Силуана Афонского не отличается от цели жизни других преподобных отцов. Во всяком случае, она не плач за грешников (плакать о грешниках могли и не святые); многие аскетические писатели утверждают: настоящая цель для монаха – преображение поврежденной природы в себе, а через это и теозис всей окружающей жизни. Общеизвестны слова Серафима Саровского «Спасись сам и вокруг тебя спасутся тысячи». Именно на результат жизни святого (реализованное преображение себя) своими изобразительными средствами указывает икона. В отличие от фотографии, она вовсе не призвана отображать психологические реакции человека (отсюда история каноничной иконописи не знает улыбающихся, а тем более смеющихся ликов). В композициях Успения Божией Матери апостолы имеют сдержанно-скорбный вид, но их никогда не изображали со слезами на гла-

¹ Феодор Студит, преподобный. Третье опровержение иконоборцев. С. 307.

² Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 231.

зах. Задача иконы – фундировать связь человека с вечностью. Считается, что Вторая Ипостась Святой Троицы – Логос – через очищение человеческого разума от наслоений временного наделяет святого покоем (*στάσις*), освобождая от всего изменчивого, уводящего от постоянства вечности. С ортодоксальной точки зрения будет явной ошибкой свести подвиг какого бы то ни было святого к победам голого морализма, как и считать подвижника идеальной личностью с точки зрения этики. Тогда такой подход не будет отличаться от взгляда анафематствованного Льва Толстого. В свете православия, святой – человек, сумевший еще здесь, на земле, поселить вечность в своей душе; другими словами, святой своей ипостасью нерасторжимо связал нынешний век с будущим. И эта связь никуда не девается даже после его земной кончины, она лишь преобразуется из дольного предстояния перед горним (с вечностью в сердце) – в мистический *στάσις* (стояние) из горнего в дольное. Отец Сергей Булгаков считал вечность качественным, а не количественным понятием.¹ Этот духовный континуум и старается на символическом уровне вобрать в себя икона, особенно житийная: на полях в клеймах изображается предстояние святого из дольного перед горним, а в среднике – из горнего в дольное. В клеймах канонически и надлежит представлять те или иные эпизоды из жизни святого, причем и сами изображения в клеймах тоже, как правило, канонические. Тем не менее и там средневековые памятники не могут нас познакомить с психологическими переживаниями человека. А на афонской иконе преподобный Силуан с такими переживаниями написан в среднике. В результате происходит онтологический разрыв между концептами *здесь-теперь* и *вне-здесь-теперь*, которые связывала между собой ипостась святого, ибо связь между настоящим, прошлым и будущим веком осуществляется всей жизнью подвижника, а не одним из его эпизодов. Эту связь хорошо почувствовал и выразил в своей иконе Л. Успенский, поскольку сам был известным теологом. Он написал Христа в мандорле, из которой Христос благословляющим жестом касается нимба Силуана, чего нет у других иконописцев. Данная деталь стала константной особенностью икон преподобного Силуана кисти Успенского.

Завершая наш краткий анализ важной и большой темы о приемах личного письма, необходимо отметить одну яркую парадигмальную линию, объединяющую все иконописные приемы в одно целое; концептуально она называется евангельским аргументом вечности. Оставаясь в православном контексте, следует сказать: именно те изографы, которые глубоко и значимо раскрывали трансценденции о Царстве небесном, находили для них адекватные художественные коннотации, почитались Церковью наиболее искусными и достойными славы. Ибо такими конститутивными и регулятивными принципами, какими были каноны и поста-

¹ Булгаков С. Н. Свет Невечерний М., 1917. С. 390.

новления, Церковь требовала от своего художника не просто виртуозного мастерства и даже не наибольшей реализации таланта, а личной духовной «когерентности», отвечающей содержанию иконы. Отсюда живописец в синергии с Богом создавал не только лики святых, но через процесс иконописания непроизвольно репрезентировал собственный лик. Поэтому самых выдающихся своих художников на Руси любовно называли «святыми иконописцами».

Как видим, без учета ментальности средневекового человека не понять и принципы изображения в иконописи. Причем, такой учет не просто желателен, а он для науки объективно необходим. Что совершенно отчетливо обнаруживается при рассмотрении цветового мышления Андрея Рублева. Ибо средневековые осмысливало цвета далеко не так, как думает о них наш современник.

СМЫСЛОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЦВЕТА В ИКОНЕ «СВЯТАЯ ТРОИЦА» АНДРЕЯ РУБЛЕВА

В восточнохристианской иконописи стало общеизвестным фактом, что любой цвет несет символическое значение. Многие ученые пытались на протяжении истории с тех или иных позиций дать ему обоснования. Это понятно, ибо последние исследования в области генетики «показывают, что за цвет отвечает у человека 10 пигментных генов, составляющих определенный набор – у каждого свой, поэтому два человека могут смотреть на один и тот же предмет, но воспринимать его цвет по-разному».¹ Тем не менее по причине единства мировоззрения в православии не может быть большого разброса мнений в толковании культового искусства, поэтому нам хотелось бы предложить взглянуть на всемирно известную икону Андрея Рублева примерно так, как мог посмотреть на нее человек средневековья.

Известный исследователь из Санкт-Петербурга В.В. Колесов, анализируя цветопись «Слова о полку Игореве», обратил внимание на то, что русичи синим называли всё сияющее темным наблеском: вино, например, будучи красным, получало эпитет «синее». В древнерусском языке «один и тот же цвет спокойно именуется по-разному, потому что не цвет был важен, а другие особенности реального мира: (...) *синяк* попросту багров, а *синец* как звали тогда негров – совсем не синий», поэтому «естественно было использовать это определение только в тех случаях, когда было необходимо подчеркнуть внутренний блеск, свечение темного предмета или вещества». Слово *зеленый* же «в древнерусском языке могло обозначать и желтый, и зеленый, и голубой цвет, вообще всякий **светлый**, яркий оттенок этих цветов: сочетания типа «чаша зелена вина» – одновременно и зелье, и зелень, и яркий наблеск светлого цвета, в отличие от синего вина – белое вино». В средневековой речи не существовало «слов, связанных только с цветом, – не было и самостоятельно важных признаков цвета. Важнее было обозначить не цвет самой вещи, а ее существенные характеристики: светимость и яркость (зеленый и синий) или отсутствие этого качества. Признак цвета слит еще со всеми другими признаками предмета или существа, но уж если он извлечен и показан в поэтическом тексте как важное свойство их, тогда такой признак – не просто цвет, как сегодня у нас, он – символ».² Для нашей темы это важно.

Ученый из Сомбатхея (Венгрия) В. Моисеенко, говоря о восприятии цвета, заключает: «Желто-синий канал – это один из важнейших физических элементов цветового зрения, который был первично зафиксирован в

¹ Маслова В. А. Лингвокультурология. М.: Издательский центр «Академия», 2001. С. 105.

² Колесов В.В. Свет и цвет в «Слове о полку Игореве» // Свет и цвет в славянских языках / Сост. Károly Gadányi. Melbourne: Akademia Press, 2004. С. 38, 39, 41, 48.

языковом сознании древнего человека»¹. Причем, «желтый и синий ведут себя по-особому при изменении цветового тона в зависимости от яркости. В цветоведении это является своеобразным правилом: а) при увеличении яркости сверх нормативной спектральные цвета сдвигаются к желтому и голубому; б) при очень больших яркостях (соответствующих полуденному солнечному свету в южных широтах) цветовой тон сохраняется без существенных изменений только у желтого и у голубого, остальные “выцветают”».²

Несмотря на внесенные поновления и реставрационные изменения в течение последних 300–400 лет³, для «Св. Троицы» кисти Андрея Рублева все это весьма существенно. Ибо основной авторский замысел в области цвета прочитывается достаточно хорошо. Глядя на икону, именно названные Моисеенко цвета из всех хроматических видишь самыми интенсивными, в то время как остальные приглушены: золотисто-желтые троны и крылья Ангелов, голубые подпапоротки и рефлексии на одеждах, синие хитоны и гиматий сразу создают праздничное настроение. Обращает на себя внимание тот факт, что предшественники Рублева и его последователи в данной композиции, насколько нам известно, концептуально не писали белыми нимбы Ангелов (речь не о копиистах). Вспомним ранние памятники, где встречается сюжет «Гостеприимство Авраама» – живопись катакомб на Виа Латина (IV в.), ранние мозаики в церкви Санта Мария Маджоре в Риме (V в.), в церкви Сан-Витале в Равенне (VI в.), вспомним известные памятники послеиконоборческой эпохи: фреску Софии Киевской (XI в.), мозаику собора в Монреале (Италия, XII в.), фреску в капелле Богоматери монастыря св. Иоанна Богослова на Патмосе (Греция, XIII в.), живопись южных врат собора Рождества Богородицы в Суздале (XIII в.), икону, приписываемую кругу святителя Стефана Пермского и получившую наименование Зырянской Троицы (XIV в.), знаменитую фреску Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине улице, что в Новгороде (XIV в.), церковь 40 мучеников в Тырново (Болгария, XV в.), храм св. Софии в Охриде (Сербия, XV в.) – везде нимбы исключительно золотого цвета или цветов, его имитирующих. Не являются исключением и миниатюры на этот сюжет: Псалтирь XI столетия из собрания Британского музея, «Слова Иакова Коккиновакского» из библиотеки Ватикана (XII в.), Псалтирь Гамильтон (XIII в.), лист из Сочинений Иоанна Кантакузина с двойным портретом самого императора Иоанна (XIV в.) и др. В прикладном искусстве подобных композиций также великое множество. И нигде нет белых нимбов. Не найти их и в послерублевское время. Нет их даже на тех иконах, которые

¹ Моисеенко В. Очерки о русских и славянских цветоименованиях // Там же. С. 145.

² Там же. С. 106.

³ См. исследование о поновлениях и реставрации памятника: Малков Ю. Г. К изучению «Троицы» Андрея Рублева // Музей 8. Художественные собрания СССР. М.: Советский художник, 1987. С. 238–258.

были написаны почти эпигонски в подражание Рублеву¹, нет на одноименной новгородской таблетке (конец XV в.). Искать же в более поздних памятниках напрасно тем более.

Преподобный Андрей был не понят современниками.

Сомневаться в том, что на его иконе нимбы изначально задумывались белыми, напрасно. Ведь сусальное золото наносилось сразу на все те участки, где оно должно быть. Русские мастера нимбы обычно вызолачивали не отдельно, а вместе с фоном. Но на Рублевском шедевре золотой фон местами хоть и стерт, тем не менее границы золочения вполне заметны. Они не заходят на плоскости нимбов. Да и могло ли быть золото утрачено сразу на всех трех нимбах, причем строго в пределах отчетливых кругов? Разумеется, нет.

К тому же на иконе «Святая Троица» обозначены белым цветом не только нимбы, но и Престол. Сейчас это якобы просто левкас, с совсем мелкими остатками высветленной охры, как сообщает Юрий Малков.² Но не остатки ли это олифы или поновлений и реставраций? Как бы там ни было, все равно четко выстраивается цветовой треугольник: белый – желтый – синий. Связь этих цветов очевидна. Выцветание остальных – находится в зависимости от белого, указывающего на очень большую яркость, связанную с откровением Троицы. Белый цвет сам по себе имеет наивысшую яркость. Библия свидетельствует: «И явился ему (Аврааму. – В.К.) Господь у дубравы Мамре, когда он сидел при входе в шатер [свой], во время зноя дневного» (Быт. 18: 1). Бытописатель скорее всего изображает полдень. На Востоке «дневной зной» и является синонимом полдня. Но было бы наивно видеть некий бытовой реализм у Рублева, тем более что изограф исключает из композиции фигуры Авраама и Сарры. Иконописец осмысливает явление Ангелов как знаменательный символический полдень в истории человечества.

Вот и Х.Э. Керлот обращает внимание на производность *белого* от солнца во многих культурах.³ Задолго до Керлота известный русский слаvist Александр Потебня установил, что эпитет «белый» применительно ко дню русичи связывали напрямую с мистикой солнца.

Если это так, то данная мысль указывает прежде всего на явление из небесного мира в мир земной – мир, который пребывает «под солнцем»; русск. «свет» означает еще «вселенную» и семасиологически соотносится со словами, имеющими отношение к ритуальному действию. *Жить на белом свете* означает вообще **быть**, принадлежать бытию. Само слово «свет» – праслав. *svěť родственно др.-инд. ṣvētás – «светлый, белый».⁴

¹ См., например, образ Святой Троицы из Воскресенского собора города Коломны (начало XVI века).

² Малков Ю. Г. К изучению «Троицы» Андрея Рублева. С. 249.

³ Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С. 557.

⁴ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1996. Т. 3. С. 575–576.

Закономерно возникает связь белого цвета со святостью, духовностью, невинностью и т.д. Что имеет под собой основание. Святость не есть та или иная сумма нравственных совершенств – она каждый раз лично неповторима. *Белый* спектрально аналогичен цвету солнца и тоже уникален, ибо его невозможно получить, смешивая какие бы то ни было другие основные цвета. Вне всяких сомнений, это твердо знал Рублев. Однако он не мог бы заявить обратное: о высоком потенциале *белого*, заключающего в себе весь спектр радуги. Первые опыты дисперсии света, когда солнечный луч, проходя через призму, разлагается на различные цвета, были впервые проведены англичанином Хариотом (1560–1621 гг.) и чуть позже чешским естествоиспытателем Марци (1595–1667 гг.), а системно стали изучаться только Ньютоном. Хотя русский изограф, несомненно, любовался на небе радугой. Тем не менее, судя по творчеству, *белый* он воспринимал просто, а не сложно, не синтетично, явно осмысливая белизну как свет и связывая ее символику с Божеством.

«Бог есть свет, и это – не в смысле нравоучительном, а как суждение восприятия, – духовного, но конкретного, непосредственного восприятия *славы* Божией: созерцая ее, мы зрим единый, непрерывный, неделимый свет», – писал отец Павел Флоренский.¹

Белый в нашем случае – своеобразный художественный синоним трансцендентного Божественного света, проникающего по сию сторону бытия.

Такое понимание для Рублева не случайность. Достаточно обратиться к его иконе «Воскрешение Лазаря» из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля, где Лазарь, выходящий из пещеры в белом саване, изображен в нарушение традиции не на черном фоне пещеры, а на белом. Это еще один пример, когда преподобный Андрей был не понят современниками и потомками, ибо никто из иконописцев не повторил в данной композиции белой пещеры. Случай действительно неординарный для средневековой иконописи, о чем писал в свое время В. Плугин: «Это настолько неожиданно, что мы тщательно осмотрели икону с целью выяснить сохранность красочного слоя. Можно уверенно сказать, что фон пещеры изначально был белым».²

Икона «Святая Троица» принадлежит более позднему времени, значит, можно настаивать на особом, устойчивом осмыслении Рублевым белого цвета, его увязке с Божественным светом, который получил литургическое название «*свете тихий*» и который превращает человека в «*светильник мира светлейший, светом сияя Троицы*» (кондак свт. Андрею Критскому). Причем символика белого цвета иконописцем понималась равнозначно золотому, с той лишь разницей, что белым условно пе-

¹ Флоренский Павел, священник. Небесные знамена // Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 281.

² Плугин В.А. Андрей Рублев – «Воскрешение Лазаря» // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 306.

редавался Божественный свет именно по эту сторону бытия, золотым – по другую.

И для сути вопроса столь ли существенно как была написана верхняя плоскость Престола: белым или высветленной охрой? Французский культуролог М. Пастуро отмечает, что в Европе эпохи раннего Средневековья «желтый считался разновидностью белого»¹. Оставляя на середине лишь одну жертвенную Чашу, Рублев вводит прием особого выделения предмета по важности: Чаша настолько акцентирована, что становится вневременным символом. Эта вневременность и подчеркивается белизной стола, не познавшей теней, идентичной цвету непосредственно нимбов; ибо белизна условно обозначает свет, льющийся от Божественного Престола – все тот же свет абсолютной Реальности, явленный в земной мир, то есть саму благодать.

Даже с точки зрения формальной организации живописного произведения белые нимбы требовали релевантного ответа на других участках, что особенно понятно практикам – иконописцам. И такую релевантность мы прочитываем в верхней белой плоскости Престола, в то время как на пластически сходные плоскости подножий нанесена действительно высветленная охра. В. Колесов в восприятии цвета средневековым русичем обнаруживает «вполне определенное различие между тем, что является *златозарным*, и тем, что всегда *светозарно*. *Златозарный* – озаряющий все вокруг блеск земного, простого, мирского света; тогда как *светозарный* – носитель собственного света, не отраженного через блеск другого предмета (небесные силы)».² Данная мысль ученого свидетельствует в пользу того, что Престол изначально задумывался белым. Не случайно ведь последователи великого изографа писали белым его в данном сюжете уже концу XV века,³ а сольвычегодцы во второй половине XVI столетия – даже в другом изводе,⁴ то есть в послерублевское время сложилась устойчивая связь белого цвета с верхней плоскостью Престола. С нашей стороны было бы странным не замечать этого.

Андрей Рублев находился, вне всяких сомнений, в границах средневековых представлений о цвете.

А.А. Потебня отмечал, что «зеленый» означает «веселый», но мы знаем: *зеленый* в данном случае, несмотря на не очень значительную на-

¹ Пастуро Мишель. Синий. История цвета. (Фрагмент книги) / Перев. Нины Кулиш // Иностранная литература. М., 2010. № 4. С. 250.

² Колесов В.В. Свет и цвет в «Слове о полку Игореве» // Указ. соч. С. 44.

³ См., например, икону монаха Паисия «Живоначная Троица», 1484–1485 гг., находится в музее им. Андрея Рублева (инв. № КП4464), а также новгородскую таблетку (конец XV в.) и фреску «Гостеприимство Авраама» кисти Феодосия (сына Дионисия) из Благовещенского собора Московского Кремля, 1508 год.

⁴ См. иконы из Сольвычегодска: 1) «Троица в бытии» с клеймами, 1580-е годы; 2) «Троица Ветхозаветная», кон. XVI–XVII вв.

сыщенность, еще есть светимость и яркость. Это наблюдение подтверждается цветоведением Демокрита: «Лазоревый (*isatis*) состоит из сильно-черного¹ и желто-зеленого, содержа большую долю черного. Зеленое (*prasinon*) – из пурпурного [ближе к оранжевому] и лазоревое или из желто-зеленого и пурпуроподобного. Такой цвет божественный, и ему присущ блеск»². Опыт Демокрита оказался для Византии, а затем и Руси небесполезным, ибо философ находил нечто «божественное» в темно-синем, причем тоже с «блеском». Через Византию *синий* древнерусской ментальностью оформился как «внутренний блеск, свечение темного предмета или вещества». Во всяком случае, знаменитый «рублевский голубец», очевидно, был фундирован именно названными качествами синего цвета. Поэтому у правого Ангела гиматий зеленый, а хитоны у правого, левого и гиматий у центрального Ангелов – ярко-синие. То есть на иконе задуманы светящимися, наряду с золотом фона, желтыми (то есть златовидными) крыльями, тронами, плоскостями подножий и Престолом, не только теплые тени, что для древнерусской иконописи типично, а даже холодные – на синих облачениях. Совершенно очевидно: икона представлялась преподобному Андрею неким сплошным светоносным окном. Свой замысел изограф построил, конечно, не на учении Демокрита о цветах, а на символическом отражении Божественного нетварного света. Метафизика цвета становится здесь метафизикой света. В шедевре Рублева, как ни в какой другой его работе, нашло выражение исихастское мировоззрение иконописца. Мысль не нова, но в ее правоте убеждаешься много раз.

Для Демокрита характерен вещественный, телесный подход к цвету, но русский изограф цвета «развеществляет» и одухотворяет. Отсюда гиматий левого Ангела, изображаемый в большинстве памятников обычно красным, становится сложным бледно-розовым, а зеленый гиматий правого получил вышеупомянутую приглушенность. Причем, как ни парадоксально, плохая сохранность иконы вовсе не мешает прочитывать замысел иконописца. Напротив, лишь выявляет его еще четче. По степени tonальной плотности изображения Ангелов раскладываются на три ступени: 1) фигура среднего Ангела фактически не подверглась высветлению; 2) фигура правого Ангела явно светлее среднего; 3) фигура левого Ангела светлее правого и составляет прямой контраст фигуре среднего. Налицо прием «дематериализации» тона и цвета. Для чего это понадобилось изографу? Объяснять влиянием обратной перспективы (что дальше, то темнее и четче по тону) бессмысленно: главная идея иконы – выражение право-

¹ «Черный» – *melas* – для античного грека совсем не обязательно «черный» в том смысле, в каком он утвердился в нашем сознании. Это – любые оттенки темноты, какая угодно затемненность. И в данном случае Демокрит, следуя логике смешения красок, должно быть, имел в виду «темно-синий». Такое его толкование свойственно для цветоведения античного философа.

² Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 1998. С. 444.

славного вероучения о Троице единой и нераздельной: все три Ипостаси «равночестны и единосущны». Чем Они могут отличаться друг от друга по своему естеству? То или иная дефиниция будет здесь попыткой ипостазирования на иконе Лиц Святой Троицы.

Тема метафизики цвета Андрея Рублева неизменно выводит нас на постановку выше означенных вопросов. Но эти вопросы неизбежно уводят нас от темы цвета в великой иконе прославленного древнерусского иконописца.

В заключение следует подытожить вышесказанное. Цветовое восприятие гения-изографа неразрывно связано с национальным восприятием и пониманием цвета, что можно обозначить, наверное, выражением «цветовая русская ментальность». Но Андрей Рублев не просто остается в ее границах, а значительно обогащает древнерусское цветовое мышление. Колористические находки Дионисия (особенно в житийных иконах) были бы невозможны без художественных достижений Рублева. Икона Святой Троицы – их бесспорная вершина. Но данный образ не безмолвствует сам в себе, а через шесть столетий продолжает обращаться к русским людям – к нам, потерявшим опору в национальных основаниях культуры, опять упорно сползающим к розни мира сего, и служит молчаливым требованием исцеления национального духа. Рублев предлагает даже не лекарство, а нечто существенно большее. Он создает условие для выхода к реальности Абсолюта. Без глубокого осмысления древнерусского наследия не может быть сегодня развития философии образа.

Но если мы исходим из средневековой ментальности при анализе цвета знаменитой иконы Рублева, то тем более необходимо подходить к ней при анализе композиции. А в ней заключены некоторые парадоксы, представляющие собой несомненный интерес для философа.

НЕКОТОРЫЕ ФИЛОСОФСКИЕ ЗАТРУДНЕНИЯ В ПОНИМАНИИ ИКОНЫ «СВЯТАЯ ТРОИЦА» АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Художественная сила иконы Андрея Рублева настолько велика, что сложилась некоторая инерция восприятия данного образа. Еще издавна в популярной искусствоведческой литературе нам была предложена роль созерцателей Предвечного Совета Святой Троицы, и что-то не припоминаются протесты со стороны зрителей. Могло ли быть иначе? Вряд ли, ибо с теологической, а тем более философской точки зрения на иконы Троицы весьма долго, по сути дела, не смотрели. Причем не смотрели не только во времена государственного атеизма, но и много раньше. Интересный факт приводит философ, профессор МДА Н.К. Гаврюшин: «До середины XVI века, когда относительно некоторых новописанных образов высказал свои аргументированные сомнения дьяк Иван Висковатый, вопрос о доктринальном значении любых изображений, в том числе и посвященных Св. Троице, у нас не обсуждался».¹ Поэтому смело можно утверждать: до XVI века на Руси никто и никогда не упоминал 82 правила Трулльского собора. Дальше Гаврюшин поясняет: «В русской религиозно-общественной жизни вообще доктринальные вопросы и дискуссии не играли сколько-нибудь заметной роли. Для них не было такого социального пространства, как учебные заведения (первые появились лишь в XVII в.), не было и социально обостренной реакции на частные богословские суждения. Единственный действительно социально значимый спор был *об обряде*, то есть *об образе* литургического служения, и он-то и привел к церковному расколу XVII века. Эмоционально-эстетическая сторона церковно-общественной жизни значила на Руси гораздо больше, чем концептуально-догматическая. Икона была не интерпретацией слова, а окном в мир молчания, исихии».²

Но если икона никакая не интерпретация, то почему в «Святой Троице» Андрея Рублева Ангелы, представляющие три Ипостаси, все-таки отличаются друг от друга? Такое отличие, наверное, уже есть интерпретация? К тому же, декан ССПБИ в Париже, протопр. Борис Бобринский в связи с иконой Рублева пишет: «Бесполезно пытаться определить, какой ангел изображает одно или другое Божественное Лицо, поскольку образ этот не является “иконой Троицы” в строгом смысле этого слова. В подлинном иконографическом предании никогда не изображают ни Отца, ни Духа в человеческом облике, ибо они не воплощены, не вочеловечились и потому не изображимы. Икона эта имеет особый статус, она символична, так как изображает ветхозаветный образ пришествия Христа, в Котором

¹ Гаврюшин Н.К. О доктринальном значении икон Святой Троицы // Международная богословско-философская конференция «Пресвятая Троица». Москва, 6–9 июня 2001 г. Материалы. М., 2002. С. 231.

² Гаврюшин Н.К. О доктринальном значении икон Святой Троицы. С. 234.

почивают в полноте и Отец и Дух»¹. До Бобринского и Л.А. Успенский сделал замечание относительно данной композиции: «Всякое наименование Божественных Ипостасей в этом образе может быть только произвольным противоречием Шестому и Седьмому Вселенским Соборам».² И опять непонятно: если бесполезно определять на иконе то или иное «Божественное Лицо», то зачем Рублев изобразил Ангелов в разных одеждах? Писали же их многие предшественники изографа именно одинаковыми. Но, как отмечал тот же Л.А. Успенский, у Рублева средний Ангел изображен в канонических одеждах Христа, у правого Ангела на хитоне виден клав (символ посланничества), однако менее яркий по сравнению с клавом центрального Ангела, у правого же Ангела клава нет. Почему? Существует своя логика и в расположении жертвенной Чаши ближе всего к среднему

¹ *Бобринский Борис, протопресвитер*. Тайна Пресвятой Троицы. М., 2005. С. 153–154.

² *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 457. Тем не менее Леонид Александрович в другом месте своей книги, не боясь противоречия Соборам, все-таки пытается различить Божественные Ипостаси: «Троица Рублева соответствует строго последовательному умопредставлению о Святой Троице в порядке Символа Веры (слева направо) Отец, Сын, Дух Святой. То, что представляется бесспорным для практиков, очевидно, не учитывается теоретиками. Ни цветовая символика, ни иконографическая не допускают здесь никаких сомнений. Краткий разбор этой иконы дан нами в *Der Sinn der Ikonen* (Берн, 1952). Здесь же повторяем, что одежда среднего Ангела носит цвета воплощенного Слова, к Нему же относится четкий клав на гиматии – символ посланничества. Клав, хотя и малозаметный, в тон одежды, имеет и правый Ангел – символ третьей Ипостаси. Что касается иконографической символики, то икона эта иллюстрирует основной эkkлeзиологический тезис: Церковь есть откровение Отца в Сыне и Духе Святом. Здание, палата Авраамова, – образ Церкви над Ангелом первой Ипостаси, Мамврийский дуб – древо жизни, оно же – древо крестное, над Ангелом второй Ипостаси, как указание на икономию Сына Божия, наконец, гора, символ духовного восхождения, над Ангелом третьей Ипостаси. К этому надо добавить, что смысл этой иконы сосредоточен вокруг евхаристической чаши, Божественной Трапезы. В изображениях же Трапезы (Тайной Вечери, брака в Кане Галилейской) с первых веков христианства главное лицо, как правило, всегда помещалось не посередине, а направо, то есть по отношению к зрителю с левой стороны. Исключения редки: некоторые сербские фрески XIII–XIV веков, Тайная Вечеря Симона Ушакова и более поздние изображения (см. *Wessel K Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen, 1964). Тайная же Вечеря в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры, приписываемая если не самому Андрею Рублеву, то во всяком случае его кругу, не составляет исключения: главное Лицо, Христос, здесь, как обычно, слева. Бесплезно ссылаться, как это делают некоторые исследователи, и на единственное, пожалуй, исключение из общего правила – на так называемую Зырянскую Троицу, где над средним Ангелом имеется надпись “Отец”. Даже если эта икона приписывается, как предполагают, окружению св. Стефана Пермского, это исключение все же не упраздняет самого правила». (Там же. С. 349. Примеч. 70). По всей видимости, здесь Л.А. Успенский высказал свою более раннюю точку зрения, что не учли составители его знаменитой книги и поэтому не сопроводили никаким комментарием. Но замечание, приводимое нами выше, о невозможности наименования Божественных Ипостасей сделано Леонидом Александровичем явно позже, и по такому случаю должно считаться устоявшимся мнением теолога.

Ангелу, который помещен иконописцем еще в одну большую чашу, образованную внешними контурами двух боковых Ангелов. Указанием на *что* может быть подобная явная связь Ангела с темой Чаши? Рублев вдобавок вводит еще и своеобразные корреляты: каждому Ангелу соответствует на втором плане свой формозлемент – дом, дерево и горка. Если не стоит вопрос «кто есть кто» среди Ангелов, то зачем нужна такая самоочевидная связь первого плана со вторым? Надо подчеркнуть «особый статус» иконы, объясняемый ее символизмом: уже в VI веке применительно к данному сюжету были распространены толкования в тринитарном прообразовательном смысле. В церковном контексте принято пользоваться для дидактических и иных целей изображениями прообразов, символов и идей, но позволительно ли в этом контексте принимать их как объекты поклонения, о котором говорили святые Отцы и которое подобает моленным иконам? Что мы подробно рассматривали в предыдущих главах нашей книги. Как можно интерпретировать в данном случае изображение уже упоминаемого Предвечного Совета Святой Троицы? Исходя из требований церковной доктрины, для создания моленной иконы с таким сюжетом необходимо свидетельство присутствия кого-либо на этом Совете, ибо *свидетельство* является одним из оснований восточнохристианской иконы как таковой. Однако означенными свидетелями не могут быть ни зрители, пусть и самые чистосердечные, ни даже сам Рублев, прославленный в чине преподобного.

Если икона Троицы имеет сюжетную причину в известной ветхозаветной истории, связанной с Авраамом и Саррой, то следует обратить внимание на особенности явления Ангелов во времена праотцев. Иер. Геннадий Егоров отмечает: «Господь говорит: “Вот, Я посылаю перед тобою Ангела [Моего] хранить тебя на пути и ввести тебя в то место, которое Я приготовил [тебе]; блюди себя пред лицом Его и слушай гласа Его; не упорствуй против Него, потому что Он не простит греха вашего, ибо имя Мое в Нем” (Исх. 23: 20–21). Что это за Ангел, Который может прощать грехи, Который водительствовавал ими и творил чудеса, и спасал их от гибели во время путешествия в пустыне, и ввел их в землю Ханаанскую? Здесь речь идет об откровении Ветхого Завета о Христе Сыне Божиим, потому что именно Христос в наибольшей степени есть Ангел – посланник, вестник Божий, вестник избавления человека от осуждения и смерти. Так блаженный Феодорит говорит: “Здесь один и тот же назван и Богом и ангелом: потому что и блаженный Моисей употребил то и другое наименование. Ибо Господь наш Иисус Христос именуется у Исаии и Богом крепким и Ангелом великого совета (Ис. 9: 6)”. И в другом месте он же говорит: “Видел же он ангелов, восходящих и нисходящих по лестнице, а Господа – утверждавшегося вверху ее. Его-то наименовал здесь и ангелом, и Богом: Богом – по естеству, ангелом же – да знаем, что явившийся не Отец, но Единородный Сын. Ибо чьим ангелом будет Отец? Сын же – и Бог, и Ве-

ликого Совета Ангел, потому что возвестил нам тайны Отца. Ибо говорит: “яже слышах от Отца Моего, сказах вам” (Ин. 15, 15)».¹

Вернемся к 82-му правилу Трулльского Собора. Оно, как известно отменяет «прообразовательный» символ при изображении Иисуса Христа, ибо Вторая Ипостась имеет реальный образ.² На Рублевской иконе же мы видим трех Ангелов, подчас считающихся прообразом Троицы. Однако Святая Троица не только не имеет Своего образа, но не имеет и Своего прообраза. Она – прообраз явленного во Христе Откровения о триипостасном Боге. Напомним слова Бобринского: Рублев изобразил «ветхозаветный образ пришествия Христа, в Котором почивают в полноте и Отец и Дух». Если догматически моленная икона основана исключительно на христологии, то, может быть, достаточно того, что «созерцание Сына и есть созерцание Троицы»³, – как говорит М.В. Васина? В первой главе мы уже гово-

¹ Егоров Геннадий, иерей. Священное Писание Ветхого Завета. М., 2011. С. 65.

² Сегодня приходится сталкиваться с прямолинейным понимаем некоторыми исследователями 82 правила: оно якобы не столько запрещает, сколько корректирует иконографию: речь идет о конкретной иконе Агнца, «вземлющего грехи мира», на которой был изображен Иоанн Креститель, указующий перстом на Агнца в виде ягненка; в Правиле, мол, говорится о *почитании* древних образов и сеней, о *предпочтении* благодати и истины; о том, что Агнца, вземлющего грехи мира, отныне следует изображать не в виде ветхозаветного Агнца, а «по человеческому естеству» – какие могут быть здесь иные толкования?; все запреты, выводимые из 82 правила, – всего лишь плод поздних толкователей. Тогда в каком качестве надо воспринимать толкование этих прямолинейных толкователей? Мы все же воспринимаем несомненным запретом слова «определяем, чтобы на будущее время и на иконах начертывали вместо ветхого агнца образ Агнца, поднимающего грех мира, Христа Бога нашего...». Да, в правиле нет слова «запрещаем», однако в православной традиции, в отличие от католической, оно применялось намного реже. С.Л. Епифанович, говоря о восточнохристианском средневековье, отмечает, что даже «самое наказание падшего человека... было осуществлено в таких размерах, чтобы нисколько не нарушить величайшего дара Божия человеческому естеству – свободы: оно рассчитано было лишь на то, чтобы побудить его свободную волю к исправлению... и от нас теперь зависит избирать доброе и злое» (Епифанович С. Л. Преподобный Максим Исповедник и византийское богословие. М., 1996. С. 84). Соборы больше разъясняли, чем запрещали. На наш взгляд, нарушения показательны как раз в невосприимчивости разъяснений. Вот и 82 правило гласит: «определяем», а дальше уже дело каждого. Единичного предписания для Церкви всегда было достаточно, чтобы не впадать в «талмудизм» многочисленных запретов. Посему пример иконы с ангцем вполне законно экстраполировать и на другие иконы, ибо во времена Трулльского Собора некоторых символических сюжетов еще не существовало. Стало быть, речь можно и надо вести о духе 82 правила. В противном случае следует предположить, что с появлением каждой новсюжетной иконы необходимо было бы проводить новый Собор. А это абсурд. Но это же говорит и о необходимости толкований Правил. Дело лишь в их правильности, да простится нам произвольный каламбур. Не побоялся ведь известный инок Евфимий Чудовский, почитаемый теологами и философами всех времен, толковать 82 правило, высказываясь в XVII веке против иконы Софии Премудрости Божией.

³ Васина М.В. «Троица» Рублева в иконологии и триадологии С. Булгакова [Электронный ресурс] <http://www.orthodoxicon.spb.ru/articles/2conf-vasina.doc>

рили, прообраз (τύπος) ведь – не сам образ (εἰκών), на прообраз не молятся. Общеизвестно, что прообразом Христа в Ветхом Завете был медный змей, но молятся не змею, а Христу.

Однако, учитывая то обстоятельство, что икона была написана не для иконостаса, как многие привыкли думать, а для сени над ракой преподобного Сергия Радонежского,¹ – вопрос о моленной функции этого образа так остро не стоит. Икона могла просто служить напоминанием о том деле, которому всецело посвятил себя Преподобный. Мы должны были бы обратить внимание на многочисленность в Церкви подобных «иллюстративных» икон, не претендующих на моленную функцию. В качестве примера можно взять образы скачущих на конях святых Георгия и Димитрия Солунского, Бориса и Глеба, Евстафия Плакиды, а также иконы «Страшный Суд», «Чудо от иконы Знамение» (искусствоведы переименовали ее в «Битву новгородцев с суздальцами»), «Огненное восхождение пророка Илии на небо» и другие.² Почему тогда в этом ряду не может быть иконы Рублева?

И все-таки вопрос должен, наверное, ставиться иначе. «Между типологией (прообразовательным образом, к числу которых принадлежит “Авраамово гостеприимство”) и личным образом, есть непреходимая дистанция. Ясно ведь, что личного образа у Троицы быть не может, кроме как Образа Христа. “Типос” (τύπος) через богослужение, в котором время совмещает прошлое и будущее, живет в литургическом пространстве своей исключительностью (то есть ветхозаветный прообраз стал иконой Святой Троицы), подтверждая правило о неизобразимости Самой Троицы», – пишет М.В. Васина.³ Н.К. Гаврюшин констатирует тот очевидный факт, «что на протяжении нескольких столетий отцы церковных соборов, ученые богословы и искусствоведы не могут прийти к согласию относительно понимания этой иконы. Сегодня необходимо честно и откровенно признать, что сами по себе зримые иконописные образы Св. Троицы прямо и однозначно не конвертируются в словесные догматические формулы. И не только “неграмотные”, но даже и искушенные богословы перед троичными иконами очень легко могут поддаться соблазнам тритеизма, о которых вслед за многими церковными писателями предупреждал Николай Кузанский: Dum

¹ Подробнее см.: Антонова В.И. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева // *Материалы и исследования ГТГ*. М., 1956. С. 41. Икона также упоминается в описи Троице-Сергиевой Лавры 1641 года: «А над главою чудотворца Сергия образ живоначальные Троицы».

² Когда «иллюстративную» икону пытаются использовать в качестве моленной, то могут возникнуть даже курьезы. Об одном таком случае устно рассказывал епископ Балтийский Серафим. Он явился свидетелем того, как одна из прихожанок, подойдя к иконе святого Георгия, приложилась губами к изображению дракона.

³ Васина М.В. «Троица» Рублева в иконологии и триадологии С. Булгакова.

incipis numerare trinitatem, exis veritatem (De docta ign., I, XIX)¹». ² Поэтому Н.К. Гаврюшин приходит к выводу, определяющему икону Рублева «как образ “нуминозного”, религиозного переживания, в котором вербальные формулы уже оставлены, но который способен сверкать определенными смысловыми лучами в зависимости от Предания, в коем он воспринимается и почитается». ³ Напомним, что приоритет в трансформации сюжета «Гостеприимство Авраама» в икону «Святая Троица» не принадлежит преподобному Андрею. На западных вратах собора Рождества Богородицы в Суздале, выполненных в 1230 году, можно видеть изображение ветхозаветной Троицы без фигур Авраама и Сарры, причем надпись «Агия Троица» не оставляет сомнений в такой эволюции. ⁴ Можно смело предполагать знакомство Андрея Рублева, работавшего на Владимиро-Суздальской земле, с этим суздальским памятником.

По завершении нашего анализа становится вполне очевидным: затруднений в понимании иконы «Святая Троица», безусловно, хватает...

И те проблемы, что здесь были затронуты, не стоит воспринимать как продолжение кампании, начатой некоторыми либеральными авторами, по дискредитации славы великого русского изографа. ⁵

Но мы не собираемся и солидаризироваться с Симонсом Менно, написавшим в своем главном сочинении «О Троице» то, что взаимное отношение лиц Святой Троицы составляет тайну, предмет веры, а не рассуждений. На христианском Востоке есть своя триадология, говорящая о внутритроичных отношениях. Начинается она со свода трудов святителя Афанасия Великого и кончается трактатами святителя Григория Паламы. И эта триадология – не помеха для философской мысли. Чтобы выяснить взаимоотношения между Ипостасями Святой Троицы, понадобилось два Вселенских собора, результатом усилия которых является текст Символа веры, входящий как в ежедневное молитвенное правило, так и в состав литургии. Более того, тринитарная теология неизменно модифицирует литургические тексты, их духовно обогащая. Вспомним знаменитую стихирю на

¹ Начиная считать Троицу, ты отступаешь от истины (лат.). – Николай Кузанский. Сочинения. Т. 1. М., 1979. С. 79 (пер. В.В. Библихина). Судя по всему, Николай Кузанский просто свернул до афоризма пространное рассуждение бл. Августина из его «Комментария на Евангелие от Иоанна». См.: PL T. 35, col. 1683. (Прим. Н.К. Гаврюшина.)

² Гаврюшин Н.К. Иносказания о Неинном: Боговидение и «отчуждение ума» [Электронный ресурс] // <http://www.orthodoxicon.spb.ru/articles/2conf-gavrushin.doc>

³ Гаврюшин Н.К. О доктринальном значении икон Святой Троицы. С. 235.

⁴ В этом же храме на северных вратах находится идентичная композиция, с той же надписью (исключая малый юс), но с фигурой Авраама; изображен и телец под левым (от нас) Ангелом. И на северных, и на западных вратах у средних Ангелов начертан крещатый нимб.

⁵ См. типичный образчик: Никитин А.В. Кто написал «Троицу» Рублева? // Наука и религия. М., 1989. № 8–9.

«Господи, возвах», поющуюся в навечерие Пятидесятницы¹ – и становится очевидной несостоятельность меннонитской проблемы ума и веры.

Да и совершенство Рублевского образа Святой Троицы тому подтверждение. Показательна общеизвестная формула о. Павла Флоренского: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог»².

Дело ведь здесь не в психологических и интеллектуальных возможностях человека, а в философии – в определении духовного смысла образа, его глубины и выраженного в нем христианского мировоззрения. Перед нами и стояла подобная задача, с той только разницей, что следовало всего лишь *обозначить* философские вопросы, связанные с проблемой понимания самой почитаемой и известной иконы на Руси.

Но предпринять даже *попытку* ответа на них в пространстве настоящей главы не представляется возможным. Для этого необходимо: для выражения субъективной точки зрения – как минимум отдельная авторская монография, а для объективного изучения – объемное коллективное исследование, и даже не одно.³

Но почему парадоксальна средневековая ментальность? Почему формы иконы настолько же странны и необычны, насколько и парадоксальны? Мы говорили о неразрывной связи культового образа с литургией, однако и в литургии есть странности, которые удивляют неофитов. Мир

¹ Несмотря на известность в церковном контексте, все-таки уместно привести ее текст в нашей книге: «Приидите, людие, Триипостасному Божеству поклонимся, Сыну во Отце, со Святым Духом; Отец бо безлетно роди Сына соприсносущна и сопрестольна, и Дух Святыи бе во Отце, с Сыном прославляем: едина Сила, едино Существо, едино Божество. Ему же покланяющесе вси глаголем: Святыи Боже, вся содеявыи Сыном, содейством Святаго Духа; Святыи Крепкий, Имже Отца познахом, и Дух Святыи прииде в мир; Святыи Безсмертныи, утешительныи Душе, от Отца исходяи и в Сыне почивайи: Троице Святае, слава Тебе» (Триодь цветная. М., 1992. С. 476).

² Флоренский Павел, священник. Иконостас // Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 103.

³ Стремление осмыслить подобные вопросы мы видим уже в нескольких научных трудах. Первой здесь надо справедливо назвать очень серьезную работу: Ozoline N., «Notes sur l'icône de la Nativité». Contacts № 96. Paris 1976. Назовем большую статью этого же автора: Озолин Николай, протоиерей. Герменевтическая проблема «Ветхозаветной Троицы» // «Св. Троица» преп. Андрея Рублева в свете православного апофатизма. 18 ноября 2005. Иконоборчество: вчера и сегодня. 22 сентября 2006. Материалы конференций. СПб.: Санкт-Петербургский научно-исследовательский институт православной иконологии, 2007. С. 9–17. Не забудем выше упоминавшуюся монографию: Бобринский Борис, протопресвитер. Тайна Пресвятой Троицы. Представляет несомненный интерес статья в уже названном сборнике: Маркидонов Александр. Историческое и апофатическое в иконе: о некоторых богословских предпосылках к осмыслению «Св. Троицы» преп. Андрея Рублева // «Св. Троица» преп. Андрея Рублева в свете православного апофатизма. С. 18–31.

церковного культа основан прежде всего на парадоксальности самого Евангелия, провозглашающего блаженными (то есть счастливыми, говоря современным языком) нищих духом, плачущих, алчущих и жаждущих правды, изгнанных ради нее... В светском же понимании это крайние неудачники или по меньшей мере маргиналы. Дух Евангелия пронизывает и литургию, а через нее и икону.

Но в жизни средневековой Церкви возник еще один парадокс – когда святые убивают грешных людей... Это же на первый взгляд явное противоречие шестой заповеди: «Не убий». А она принадлежит тому же Евангелию. Сама логика заставляет нас перейти к следующей теме.

ТЕМА НАСИЛЬСТВЕННОГО УБИЙСТВА В ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНОПИСИ

Общеизвестно: Каин первым из рода человеческого позволил себе лишиться жизни единокровного брата. Запретный плод, сорванный в раю, обернулся первой человеческой жертвой.

Логично спросить: по какой причине возникла смертная казнь, если Бог не наказал смертью Каина за это убийство Авеля, а, напротив, заповедал: «Всякому, кто убьет Каина, отмстится всемеро. И сделал Господь [Бог] Каину знамение, чтобы никто, встретившись с ним, не убил его» (Быт. 4:15)? Но мы знаем: смертная казнь – одно из древнейших наказаний, известных человечеству. Согласно самой распространенной в научной литературе версии, данное наказание возникло из обычая кровной мести.¹ Оно применялось еще до возникновения уголовного права в современном понимании настоящего термина. «Лишение жизни как вид общественной расправы с преступниками встречалось несравненно раньше», – писал русский юрист Н.С. Таганцев².

Таковое обстоятельство побуждает нас обратить внимание на отношение христиан к смерти, к убийству и казням, на специфику их отображения в восточнохристианской средневековой живописи.

Первые христиане, отовсюду гонимые и везде казнимые, сцены насилия изображать не любили. По замечанию Л.А. Успенского, «нельзя себе представить, чтобы христианские художники, жившие во времена Нерона и Диоклетиана, не видели сцен мучений в амфитеатрах – подвиги христиан, которые были славой и утешением для членов Церкви. Казалось бы естественным встретить в катакомбах увековеченными те великие дни, когда борьба христиан против языческих богов достигла высшего напряжения. Но в катакомбах до сих пор не найдено ни одной сцены мучений, так же как не описываются они и в писаниях великих святых этого времени»³.

Положение меняется после появления Миланского эдикта (313 г.), то есть после окончания преследования христиан. Сюжеты казней проникают и в литературу, и в живопись. Так, на керамической иконе из Виничко Кале (восточная Македония; IV–VI вв.) святые Георгий Победоносец и Христофор убивают копьями двух змеев. В данном случае показана символическая сцена борьбы со злом, но Иоанн Дамаскин считал драконов реальными живыми существами, а не мифическими персонажами. Как бы там ни было, следует подчеркнуть: на македонской иконе добро воцаряется над злом через *убийство* змеев. По слову же Давида «Господь испытывает праведного, а нечестивого и любящего насилие ненавидит душа Его» (Пс. 10: 5), тем не менее, ни у кого из христиан не возникает чувства про-

¹ Михлин А.С. Понятие смертной казни // Государство и право. М., 1995. № 10. С. 103.

² Таганцев Н.С. Смертная казнь. М., 1913. С. 57.

³ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 45.

теста против «насилия над животным», сколько бы раз ни показывали детям икону «Чудо святого Георгия Победоносца о змие».

А ведь мы справедливо негодуем против показа жестокостей в современных мультфильмах, не зависимо от того фантастический зверь или реальный становится объектом истязания и убийства. Неслучайно же забой животных в присутствии малолетних является преступлением, наказание за которое предусмотрено статьей 245 Уголовного кодекса РФ (жестокое обращение с животными). Хотя мнение святых Отцов о невозможности отождествления изображения и изображаемого остается для нас незабвенным.

Берем другой пример. На VII Вселенском соборе диакон и нотариус Константин зачитывал повествование епископа Амасийского Астерия о святой мученице Евфимии. Повествование и впечатления блаженного Астерия заслуживают того, чтобы на них остановиться подробно. При входе в храм епископ увидел «в одном портике картину, вид которой чрезвычайно поразил» Астерия. Он сообщает: «Можно было подумать, что она написана Евфранором или другим древним живописцем, которые довели искусство живописи до великого совершенства и представляли картины свои почти одушевленными. (...) Картина сия представляет следующее: на возвышенном месте, на седалище, подобном трону, сидит судия и грозно и с гневом смотрит на девицу. Живописное искусство и на неодушевленном веществе живо может представлять гнев. (...) Девица стоит перед судиею в темноцветной одежде: в положении ея видна вместе и стыдливость девицы и неустрашимость мученицы. (...) Далее на картине представлены палачи, в легких одеждах, почти нагие. Они уже начали мучить девицу. Один из них, взявши голову ея и наклонивши несколько назад, привел лице ея в такое положение, что другой мог удобно бить по оному. (...) Сей последний приблизился к девице и выбивал у нея зубы: Живописец так хорошо изобразил капли крови, что можно подумать, что они на самом деле текут из уст девицы, и невозможно смотреть на оные без слез».¹ Как видим, у Асте-

¹ Деяния Вселенских соборов. Собор Никейский Второй, Вселенский Седьмой. Казань, 1873. С. 116–118. Обращает на себя внимание упоминание епископом Астерием имени античного живописца Евфранора, жившего в середине IV века до н.э. Греческий писатель второй половины II века н.э. Павсаний сообщает об этом художнике как о написавшем одну картину для Эфеса («Одиссей») и три – для Афин («Подвиги афинян при Мантине», «Двенадцать богов», «Тесей, подводящий демократию Демосу») (см.: *Павсаний. Описание Эллады* / Перев. С.П. Кондратьева. В 2 т. М., 1938–1940. Т. 1. Кн. 3. С. 3). В повествовании Астерия Евфранор – несомненный авторитет, отсюда логично вытекает предпочтение епископом мимезиса в качестве живописного метода. Это и понятно. Во-первых, речь у Астерия шла не об иконе, а о религиозной картине, иллюстрирующей подвиг мученицы Евфимии. Во-вторых, изобразительное искусство ранних христиан, при всей своей тематической новизне, равно как христианские богослужебные гимны того времени, стилистически находились под влиянием античной культуры (*Герцман Е.В. Гимн у истоков Нового Завета: беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин*. М., 1996). Что лишь подтверждает неразрывную связь литургии с

рия и у автора картины о мученице Евфимии совершенно открыто репрезентировано этическое неприятие насилия в отношении мучеников, сочувствие им, но не высказано громкого прямого протеста против наказания смертной казнью.

Здесь будет кстати остановиться на отношении христиан к убийствам, к тому или иному способу умерщвления людей. Еще из Ветхого Завета известно: смерть является несомненным злом, ибо она вошла в мир путем греха. Это же подтверждает и запрет шестой заповеди: «Не убий». В Нагорной проповеди Христос устанавливает норму еще более жесткую: «Вы слышали, что сказано древним: не убей (Исх. 20: 13); кто же убьет, подлежит суду. А Я говорю вам: всякий гневающийся на брата своего напрасно, подлежит суду» (Матф. 5: 21–22). Шестидесят шестое правило св. Апостолов запрещает священнику вообще поднимать руку на ближнего. И на примере наказания, понесенного святителем Николаем Мирликийским за пощечину ересиарху Арию, можно судить о неукоснительности исполнения дисциплинарных канонов Отцами I Вселенского собора.¹ В то же время, вразумляет отмена этого наказания Иисусом Христом и Богородицей, что нередко прокомментировано на иконах вручением Николе Евангелия и омофора. Но гипостазировать ли данное «прощение свыше» разрешение на любые меры для борьбы с ересью? Одно дело пощечина, а другое – костры инквизиции. И на Руси ведь в конце XV – начале XVI веков Новгородский архиепископ Геннадий в отношении жидовствующих призывал: «Жечь и вешать!» Будет ошибкой воспринимать слова Святителя как требование убивать во имя Христа. Насколько нам известно, никто из церковных деятелей на Руси не выдвигал таких лозунгов. Многие из христиан готовы были отдать жизнь за Христа, но много ли было желающих лишиться жизни ради Христа? Архиепископ Геннадий вел речь о позволительности обращения к меньшему злу (наказанию смертью) во имя пресечения большего зла (катастрофы веры и государства), ибо еретики ставили для себя вполне прагматичную цель – захват власти. Причем действующая государственная администрация после некоторых колебаний прислушалась к мнению противников ереси; Иван III все-таки их поддержал.

Действие шестидесят шестого правила касалось церковнослужителей, но если для них бывали «исключения», то насколько строгими устанавливались нормы для лиц, призванных по должности поддерживать нравственный и административный порядок в обществе? Сошлемся на мнение апостола Павла: «Начальник есть Божий слуга, тебе на добро. Если же делаешь зло, бойся, ибо он не напрасно носит меч: он Божий слуга, от-

искусством, ее обрамляющим. Иначе не может быть. Формирование канонов иконописного и богослужебного шло вместе и хронологически совпадало.

¹ Вопрос о достоверности этого эпизода дискутируется давно. Но нас интересует не столько его достоверность, сколько осознание и оценка христианами данной модели поведения Святителя.

мститель в наказание делающему злое» (Рим. 13: 4). Иван III своими действиями подтвердил лишь верность апостольского изречения, хотя «Бог не сотворил смерти и не радуется гибели живущих» (Прем. 1: 13).

Можно подумать, что католические художники, невзирая на жесткость шестьдесят шестого правила, стали изображать апостола Павла с мечом, благодаря выше приведенным словам из Послания к римлянам. Нет, меч трактовался живописцами, разумеется, в символическом значении. И, тем не менее, противоречие, пусть внешнее, но все-таки сохраняется. Не случайно же иконография апостола Павла с мечом фактически не прижилась на православной почве.

Без затруднений понимается причина изображения воинских доспехов у святых воинов-мучеников и благоверных князей, коим оружие полагается по чину. Оно писалось с особым вниманием и старательностью, наравне с царскими регалиями. Однако Георгий Победоносец и Димитрий Солунский предстоят Христу в Деисисе не в воинских облачениях, а в одеяниях придворных византийских аристократов. Лишь определение Святейшего Правительствующего Синода от 15 июня 1724 года запретило писать на иконах Александра Невского в иноческом облачении, в каком издревле принято было изображать князя.¹

Обращает на себя внимание неожиданный факт присвоения оружия тем лицам, которым оно канонически противопоказано: в частности, известна русская икона пророка Илии с клинком в руке, датируемая 1668 годом. Кто-то, возможно, посчитает этот пример очередным художественным перехлестом позднего средневековья. Тем не менее, с XIV века у нас существует образ святителя Николы Можайского, на котором он представлен в рост тоже с мечом в руке. Причем символика в данном случае не играет принципиальной роли. Все дело в чуде от Можайской иконы, в чуде, которое спасло город при нападении монголо-татарского войска. Означает ли это, что Святитель, обороняя Можайск, опять презрел дисциплинарные каноны и теперь уже ослушался даже слов Спасителя «все, взявшие меч, мечом погибнут» (Мф. 26: 52)? Ничуть. На фреске из храма Пантократора в Дечачанах (Сербия) Сам Спаситель предстоит молящемуся с обнаженным мечом.

Оружие, оказывается, не столь редкий атрибут в иконописи. Саблями секут православных суздальцев Ангел Господень, святые Борис и Глеб в композиции «Чудо от иконы Знамение», а житийное изображение вооруженного мечом Архангела Михаила – просто иконографический канон. Можно видеть оружие и у других святых; это, как правило, копье, щит и меч. Причем святые применяют оружие по своему прямому назначению – для наказания грешников, не прибегая к другим видам орудий казни, ибо

¹ Редкие случаи изображений князя Александра в боярских одеждах на иконах и фресках, в воинских – на миниатюрах мы оставляем за скобками наших рассуждений как исключения, подтверждающие правило.

святые *наказывают, а не пытаются*. Так, великомученик Димитрий Солунский поражает копьем болгарского царя Калояна, осаждавшего Салоники в 1207 году. Редко, но иногда святые убивают, будучи и вовсе безоружными.

Подобные примеры выглядят неординарно, особенно учитывая правило 55 святителя Василия Великого. Ибо оно повелевает извергать из сана священника, даже во спасение своей паствы убившего вооруженного разбойника. На первый взгляд, явная несправедливость. Коль Ангелы – служители небесной Церкви – по сообщению Библии, перебили много тысяч народа, а пророк Моисей совершил казнь трех тысяч человек в один день, то почему и чем продиктованы подобные суровые меры к священнику? Ведь даже на войне при любых обстоятельствах иерей не имеет права на убийство врага; а если же случайно и убивает, то опять-таки непременно извергается из сана. Византийский канонист Матфей Властарь описывает ситуацию, возникшую на одном из Поместных византийских соборов, когда «различные священники и епископы признались, что они участвовали в битве с неприятелем и убили многих из них, то священный и божественный собор (...) повелел им престать от священнодействия, хотя некоторые, особенно из числа воинственных, и не соглашались с отцами сего собора»¹. Священников и епископов, попавших под запрет, легко понять, поскольку они могли руководствоваться словами святителя Афанасия Александрийского, писавшего в послании Амуну: «Не позволительно убивать: но убивать врагов на брани и законно и похвалы достойно»². К тому же, А. Анисин сообщает: «Запрет на убийство есть норма абсолютная на личном уровне, однако смертная казнь как “высшая форма социальной защиты” предусматривается в Библии всего на полстраницы ниже заповеди “не убий!”»³. Дело здесь, на наш взгляд, не в «несправедливости» наложения наказания, а в факторе волеизъявления: Архангел Михаил, Ангелы, святые Борис и Глеб, Димитрий Солунский, пророк Моисей, святитель Николай Чудотворец исполняли волю Бога, а священник, случайно или специально убивший человека, ее нарушал или вообще поступал, руководствуясь только своими личными соображениями.

Некий «парадокс воле» можно наблюдать в сюжетах, апофеозом которых изображается казнь с отсечением головы. Сравним две композиции, со сходными названиями: 1) Кристофано Аллори «Юдифь с головой Олоферна», 1615 г.; Флоренция, галерея Питти; и 2) Карло Дольчи «Саломея с головой св. Иоанна Крестителя», 1665–1670 гг.; Дрезден, Картинная галерея. В первом произведении мы видим Юдифь, с торжествующим видом крепко схватившую рукой отрубленную голову Олоферна, на второй – дочь Иродиады хоть и поддерживает руками блюдо с головой Иоанна Кре-

¹ Алфавитная синтагма Матфея Властаря. М., 1996. С. 430.

² Алфавитная синтагма Матфея Властаря. С. 427.

³ Анисин Андрей. Бред коллективных покаяний [Электронный ресурс] // <http://www.russned.ru/stats/1013>.

стителя, но на отвернувшемся лице Саломеи не замечаешь победных чувств, напротив, оно показано, скорее, в состоянии некоего осознания содеянного преступления. В обоих случаях совершено убийство человека. Юдифь, возложив надежду на Бога, ради спасения своего народа убивает Олоферна своими руками по своей воле – и приобретает великую славу, а Саломея, в соответствии с волей матери испросившая голову Иоанна Предтечи, вообще не участвуя в сцене казни, заслужила страшную смерть и бесславие. Как это выразить на языке иконы? Не потому ли данные сюжеты получили крайне скудное развитие в восточнохристианской иконописи? Мы знаем больше иконографию усекновения главы Иоанна Крестителя, но здесь явственнее проходит тема палача, а не Саломеи. Причем, и в монументальном жанре, и в иконописи образу палача всегда придавались особая выразительность, экспрессия, пафос, что понималось как антитеза довольно «экономным» пластическим средствам изображения святого. Противопоставлялись страсти, беспокойство суетного мира и неотмирная умиротворенность страстотерпца. В Дечанах на фреске палач, убивающий Савву Стратилата, своим масштабом превосходит святого мученика. Редкий случай, поскольку чаще всего действует принцип: чем выше стоит святой на иерархической лестнице, тем крупнее его масштаб. Здесь же изображается крупнее личность идолопоклонника, мало того – мучителя христиан. Почему? На наш взгляд, живописец элементарно пытается создать аллюзию на поединок Давида и Голиафа.

В сценах казни обращает на себя внимание одна особенность: православными мастерами отсеченная голова мученика компоновалась всегда осмысленно. В Грачанице ее поворот использован как художественное средство, соединяющее соседние композиции. В Дечанах – обезглавленный Дионисий Ареопagit подает свою голову Божией Матери, в других композициях поворот отсеченной головы обращен к палачу как последнее увещание, в иных случаях – ради укрепления веры – к другому мученику, который еще не умерщвлен.

А глава Иоанна Предтечи устойчиво развернута к самому Иоанну, даже без сцены казни¹.

И если мученики могли изображаться в обезглавленном состоянии, то Предтеча – довольно редко. По всей видимости, здесь сказывался опять-таки иерархический фактор: «Из рожденных женами не восставал больший Иоанна Крестителя» (Мф. 11: 11).

На Руси в раннем средневековье трудно найти изображения на тему казни и убийства людей. В Киевском Софийском соборе, по крайней мере, их нет, не считая, конечно, «Распятия», двух сюжетов с благополучным исходом («Три отрока в пещи огненной», «Жертвоприношение Авраама»)

¹ См.: 1) греческую икону «Иоанн Предтеча», середина XV в. (табл. 11); 2) новгородскую табличку «Иоанн Креститель в пустыни», конец XV в.

и двух сцен охоты на животных. По всей видимости, непопулярность темы насилия в искусстве была связана с принятием христианства. Не случайно же князь Владимир (по данным историков, впервые в мире) пытался отменить смертную казнь. Хотя прибывшие из Византии священники убеждали князя в правомочности и даже в княжеском долге «казнить злых», но, тем не менее, креститель Руси отвечал им, что «боится греха». И только разгул преступности да настойчивость священства заставили Владимира в 996 году вернуться к практике наказания смертью.¹ Словно в назидание нам, епископы и киевские старейшины побуждали также Владимира в конце его жизни не полагаться на мир с соседними правителями, но всегда иметь боеспособную рать, ибо только при наличии отточенного оружия можно гарантировать мир.² В летописях сохранились сведения о казни разбойников по указанию Владимира Мономаха.³ Игумен Андроник (Трубачев) в одной из телепередач исчерпывающе сказал: «Православие никогда не утратило заповедь “не убий”. Мы обязаны простить личного врага, молиться о том, чтобы люди обратились от зла к добру, но зло должно быть наказуемо обязательно»⁴. Не потому ли на известной иконе конца XII века Димитрий Солунский, сидя на троне, достает меч из ножен? Но сцены казни начинают широко писать преимущественно в XIV столетии, да и те большей частью в клеймах. Примером может служить икона из Третьяковской галереи «Святые Борис и Глеб», на которой 4 клейма посвящены убийству святых стратотерпцев. В XV веке появляется изображение битвы («Чудо от иконы Знамение»), а в XVI-м – сама Церковь представлена в виде войска («Церковь воинствующая»), войско же объявляется благословенным (икона-картина «Благословенно войско...»). И это притом, что 13-м правилом Василий Великий полагает: «Убиение на брани отцы наши не вменяли за убийство, извиняя, как мнится мне, поборников целомудрия и благочестия. Но может быть добро было бы советовать, чтобы они, как имеющие нечистые руки, три года удержались от приобщения святых Таин»⁵. Святитель высказывал свое пожелание, а не категоричное утверждение, но все-таки признавал воинов после брани как имеющих нечистые ру-

¹ Автор «Повести временных лет» так описал данный эпизод: «...“Умножились разбойники, – говорили епископы. – Почему ты не казнишь их?” – “Боюсь греха”, – отвечал князь. – “Ты поставлен от Бога на казнь злых, тебе достоин казнити разбойников, но с испытанием”. Владимир же отверг виры, нача казнити разбойников. И реша епископы и старци: рать многа; оже вира, то на оружьи и на конихъ буди; и рече Володимеръ: тако буди. И живяше Володимеръ по устроению отьню и дедню» (Повесть временных лет / Под ред. В.П. Андриановой-Перетц. Ч. 1. М.; Л., 1950. С 85–86).

² См.: Память и похвала князю Владимиру // Златоструй: Древняя Русь X–XIII веков. М., 1990. С. 128–135.

³ См.: *Приселков М.Д.* Троицкая летопись. М., 1950. С. 119.

⁴ Пятилетие трагедии на Дубровке: Эфир на канале ТВЦ от 26 октября 2002 г. [Электронный ресурс] // <http://www.sedmitza.ru/text/412007.html>

⁵ Алфавитная синтагма Матфея Властаря. С. 427.

ки. Данная мера, надо полагать, фундирована чисто профилактическим характером, с целью устранения у ратников гордыни победителя, с целью ликвидации в человеке темного инстинкта – жажды крови, с целью очищения от скверны заматерелости ратных будней. Что это не просто слова, свидетельствуют строки российского военного журналиста: «Ярость сражения, ненависть к врагам, желание отомстить за погибших друзей часто приводят их (солдат. – В.К.) к ощущению наслаждения от убийства противника. И чем больше они убивают, тем ненасытнее становится желание пускать кровь еще и еще. Убийство превращается в наркотик»¹. Византийский правовед и патриарх Антиохии Феодор Вальсамон (1185–1191 гг.), а так же византийский историк XII века Иоанн Зонара считали совет святителя Василия на практике не выполнявшимся, поскольку он был неудобным в применении и неуважительным к защитникам отечества. Однако мнения Вальсамона и Зонары не совсем верны. Правило 13 вошло в Номоканон при Большом Требнике и стало там правилом № 8. Да и Матфей Властарь поведал историю о том, как «при императоре Никифоре Фоке правило это принесло пользу Церкви: ибо когда он стал принуждать Церковь – постановить закон, чтобы падающие на войне были чествуемы наравне со святыми мучениками и, подобно им, были восхваляемы песнями и торжествами, тогдашние предстоятели Церкви, когда многими доводами не убедили императора, что его требование неблагочестиво, воспользовались, наконец, этим правилом, говоря: как можно причислить к мученикам падших на войне, когда Василий Великий отлучил их на трехлетие от таинств, как “имеющих нечистые руки”, и таким образом отвратили насилие императора»².

Совершенно другой тон можно слышать в статьях современных авторов, где стало чуть ли не общим местом цитирование афоризма святителя Филарета (Дроздова): «Гнушайтесь убо врагами Божиими, поражайте врагов отечества, любите враги ваша»³. Что означает «поражайте врагов отечества»? И.И. Срезневский в своем словаре приводит несколько значений нужного нам глагола: «ПОРАЖАТИ, ПОРАЖАЮ – поражать, одолевать ... ПОРАЗИТИ, ПОРАЖУ – ударить; повергнуть, лишить сознания; убить; победить, одолеть; нанести удар, низложить»⁴. Можем убедиться: из одиннадцати значений слова – лишь одно из них предполагает убийство. Какое же поражение имел в виду святитель Филарет? Быть может, сходное с тем, что в 860 году нанесли Византии наши предки, за 128 лет до своего крещения? Патриарх Фотий о той победе сообщил следующее: на-

¹ Новиков Сергей. «Рукопашка» после Чечни // Кэмп. М., 1995. № 5.

² Алфавитная синтагма Матфея Властаря. С. 430.

³ Слово в неделю 19 по Пятидесятнице // Филарет, Митрополит Московский и Коломенский. Сочинения. В 5 т. Слова и речи. М., 1873. Т. 1. С. 285

⁴ Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка. Репринт: М., 1994. Т. 2. Ч. 2. Ст. 1205.

род руссов «истребил живущих на этой земле, как полевой зверь траву или тростник (...) не щадя ни человека, ни скота, не снисходя к немощи женщин, не жалея нежности детей, не уважая седины старцев...».¹ Вот так и должно вести себя христоролюбивое воинство? На языке дипломатии подобный стиль поведения именуется «политикой выжженной земли». Это и будет отвечать духу Евангелия?! Нет, московский Святитель вряд ли призвал наносить врагу такое поражение. Руководствуясь здравым смыслом, главное ведь – одержать победу, чтобы ликвидировать опасность со стороны неприятеля, сделать его своим союзником, как поступила Византия с Русью, а не тотально уничтожить противника, раз и навсегда забыв о его существовании. Даже Вторая Мировая война, самая кровавая за всю историю, закончилась капитуляцией Третьего рейха и милитаристского режима Японии, но не стиранием Германии и Японии с карты мира.

Тем не менее, не все в данной проблеме так просто. Из Ветхого Завета мы знаем об уничтожении многих народов с помощью высших сил. На просторах Европы нашли свою погибель (от рук славян, франков, болгар) лютые и спесивые авары, они же обры. Существуют исторические симпатии между народами, но существуют и непреходящие антипатии. Каков выбор был у славянского племени дулебов, когда авары, не позволяя запрягать в телегу коня, впрягали женщин дулебских, не позволяя наводить мостов, переезжали реку по спинам дулебов? Вот здесь, наверное, правомерно и обретает свое одиннадцатое значение термин «поражать», в смысле «убивать», ибо «зло должно быть наказуемо обязательно».

Так возникает постановка вопроса о грехе и зле. Всякий ли грех есть зло? И всякое ли зло есть грех? Или между грехом и злом можно поставить знак равенства? Развязывание войны – несомненный грех, порождающий зло. Всякая война – несомненное зло, могущее служить наказанием за грех. Однако наказание бывает и не за грех. Достаточно вспомнить историю библейского праведника Иова, страдавшего ради посрамления инфернальных сил. Но может ли оставаться грех без наказания *здесь-теперь*? Христос молился о прощении Своих истязателей, ибо те «не знали, что делали» (Лк. 23: 34). Совсем другое отношение к сознательным и нераскаянным предателям. Об Иуде Иисус не молился, а сказал, что ему лучше было бы не родиться (Мк. 14: 21). В то же время, по мнению авторов Словаря библейского богословия, «наказание продолжает быть одним из звеньев, соединяющих грешника с Богом. Но христианин, живущий Духом, освобожден от наказания (Рим. 8: 1; I Ин. 4: 18). Он признает, что наказание еще совместимо с любовью Отца, когда оно направлено к обращению (I Тим. 1:20; II Тим. 2:25). В наше эсхатологическое время единственное и истинное наказание – окончательное ожесточение (II Фес. 2:10; Евр. 10:26–29)»². Можно ко всему отно-

¹ Памятники истории Киевского государства. Л., 1936. С. 26.

² Словарь библейского богословия. Киев; М., 1998. С. 623.

ситься с иронией и со скепсисом, свойственными постмодернизму. Но сегодня самыми истребляемыми в мире за веру остаются христиане. А это не может вызывать иронии. По данным религиозных правозащитных организаций, ежегодно убивают около 120000 человек, исповедующих Христа. В среднем 10000 ежемесячно. Много это или мало? И скорее всего, это еще не окончательное ожесточение.

Сами же христиане не считают смерть наибольшим наказанием. Тячайшей епитимьей являлось для них отлучение от Святого Причастия за проступки против Божественных заповедей (душегубство, разврат, воровство и пр.). «Смертный приговор» в Церкви – это анафема.

Сегодня вышеизложенное пожелание Василия Великого воинам воспринимается не менее, а более остро, нежели в былые эпохи. А что изменилось? Разве войн стало меньше?¹ Или мнение Святителя умаляет воинский подвиг? Вопросов много. Тема остается актуальной.

В завершение подведем черту. Посмотрим на отношение к злу в религиозной среде в наши дни. Последним официальным церковным документом общепризнанно считаются «Основы социальной концепции Русской Православной Церкви», принятые в 2000 году. Наша тема находит там отклик: «Лишь победа над злом в своей душе открывает человеку возможность справедливого применения силы. Такой взгляд, утверждая в отношениях между людьми главенство любви, решительно отвергает идею непотивления злу силою. Нравственный христианский закон осуждает не борьбу со злом, не применение силы по отношению к его носителю и даже не лишение жизни в качестве последней меры, но злобу сердца человеческого, желание унижения и гибели кому бы то ни было»². Отличается ли взгляд, изложенный в данном документе, от того, что писали Отцы в прошлом? Нам кажется, по существу дела особых отличий нет.

¹ Историческую ретроспективу характера ведения войн дает философ Р. Кайуа: «Военные действия все чаще ведутся ночью, а также путем взаимного истребления мирного населения, своим трудом обеспечивающего снабжение бойцов. Не стало больше четко ограниченного поля битвы. Раньше оно представляло собой обособленное пространство, сравнимое с ристалищем, цирковой ареной, игровой площадкой. Вокруг этого огражденного места, посвященного насилию, все-таки оставался целый мир, где действовали более милосердные законы. Теперь же война распространяется на всю национальную территорию. То же касается и ее длительности. Боевые действия начинаются уже не после торжественного объявления войны, которым фиксируется момент открытия огня. Теперь нападают внезапно, стремясь получить решающий перевес над ошеломленным противником. Таким образом, и пространство и время, предназначенные для грандиозного поединка, более не ограничены и не отделены от остального времени и пространства, как это бывает на конкурсах и состязаниях, которые начинаются по сигналу и проходят в условленных рамках» (*Кайуа Роже*. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003. С. 286.)

² Основы социальной концепции Русской Православной Церкви. М.: Отдел внешних церковных связей Московского Патриархата, 2001. С. 60.

Святитель Игнатий Брянчанинов, влияние которого на русскую культуру XIX века огромно, свое знаменитое «Слово о смерти» закончил так: «Изгнанники рая! Не для увеселений, не для торжества, не для игровой мы находимся на земле, но для того, чтобы верою, покаянием и крестом убить убившую нас смерть и возвратить себе утраченный рай»¹.

И действительно: нет случая, чтобы святые убивали святых. В самой абсолютной Реальности – *вне-здесь-теперь* – казни, убийства и даже иконы бессмысленны, ибо там, в представлении христиан, торжествует вечность, жизнь, Свет.

Если мир Евангелия, обусловивший икону, противостоит обычному миру своей особостью и святостью, то почему же в начале XX века потянулись к средневековой иконописи скандальные, одиозные русские авангардисты?

В это, несомненно, следует вникнуть и исследовать.

¹ *Игнатий (Брянчанинов), святитель*. Полное собрание творений. В 8 т. Т. 3. М.: Паломник, 2009. С. 183.

ИКОНА И АВАНГАРД: МЕСТО ВСТРЕЧИ – РОССИЯ, ВРЕМЯ – СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК

Как известно, встреча древнерусской иконы, расчищенной от записей, с культурой новой эпохи произошла в начале XX столетия. Именно философская мысль Серебряного века проявила нескрываемый интерес к древним образам, стремясь постичь глубину восточнохристианского «богословия в красках»¹. Но именно Серебряный век фундаментализировал и феномен авангарда. Видится определенная закономерность в том, что первыми художниками, заинтересовавшимися эстетикой иконы, были представители нового искусства². Однако стоит обратить внимание и на другой факт: среди самых известных современных иконописцев, особенно тех, кто начал свою деятельность в эпоху так называемого «застоя», трудно найти человека, который перед вхождением в Церковь не имел бы опыта увлечения авангардным искусством. И, наконец, на излете XX века представители современного авангарда (во всяком случае, они себя так называют) «прославились» тем, что в своих «перформансах» топорами рубили иконы. Следовательно, если мы ограничим подход к нашей теме только морально-этическими рамками (а такая точка зрения сегодня довольно распространена), то для философских рассуждений этого будет явно недостаточно. Хотя данным утверждением здесь никак не умаляется значение морали. Статьи в означенных рамках многочисленны, и многие из таких работ заслуживают уважения. Речь – о другом. Нам надо понять, почему в одних случаях встреча иконы с авангардом увенчалась обогащением последнего, а в других – агрессивным отвержением культового образа. Стоит обратить внимание на парадигмальный характер, на знаменательность места (Россия) и времени (Серебряный век) этой встречи. В ракурсе категориальных понятий *времени* и *места* мы и попытаемся взглянуть на предмет нашего исследования.

Начнем со Священного Писания. В его пространстве Создатель воспринимается не отвлеченно, Он не замкнут в Своей вечной сущности, как Демиург у античных философов. Перед нами Бог, сотворивший Вселенную, таинственно и промыслительно действующий в ней. *Deus creator omnium* (Господь всего создатель), – констатируется в Амвросианском

¹ Из философских трудов в качестве примера следует привести очерки Е.Н. Трубецкого (*Трубецкой Евгений, князь*. Три очерка о русской иконе. М., 1991) и вышедшие несколько позже работы о. Павла Флоренского (они собраны в томе: *Флоренский Павел, священник*. Избранные труды по искусству. М., 1996).

² Назовем здесь хотя бы имя Натальи Гончаровой, на чье творчество древнерусская иконопись оказала несомненное воздействие, и не только на одну эту художницу. По принципу «от противного», икона влияла даже на супрематистов: знаменитый «Черный Квадрат» К. Малевича православные исследователи единодушно называют антииконой (и, надо признать, не без основания: на выставке «Ноль-Десять», открывшейся в Петербурге 19 декабря 1915 года, «Черный Квадрат» экспонировался в Красном углу как икона).

гимне. Время – также одно из Божественных творений¹. «Вместе со вселенной начинается и время. По учению святого Максима Исповедника, движение, изменение, свойственные тварному, которое само произошло от изменения, производит время – форму бытия чувственного (*τα αίσθητα*). Это то время, которое начинается, продолжается и кончится. Но есть еще и другая вневременная форма тварного существования, свойственная бытию сверхчувственному (*τα νοητα*). Это – эон (*αιων*). “Эон, – говорит святой Максим Исповедник, – это неподвижное время, тогда как время – это эон, измеряемый движением”», – писал В.Н. Лосский. На двести с небольшим лет раньше преподобного Максима о вековечности размышлял Гиппонский архиепископ, блаженный Августин. Он обнаруживает парадоксальность времени, к которой мы привыкли. Время для него формируется из того, чего уже нет (прошедшего), того, чего еще нет (будущего), и того, что есть, но не имеет длительности, то есть мгновения настоящего. Из чего Августин выводит следующую интенцию относительно души: «Есть три времени – настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего. Некие три времени эти существуют в нашей душе, и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего – это память; настоящее настоящего – его непосредственное созерцание; настоящее будущего – его ожидание»². Время у Августина, как у Платона и Плотина, фундировано вечностью. В обращении к Богу он возглашал: «Ты всегда и неизменно один и тот же; и все наше прошедшее и все наше будущее у Тебя совершается в вечно-настоящем»³. Причем, Августин признавал лишь финитное время – то есть время, которое имеет свое начало (сотворение мира) и конец (апокалипсис). Циклическое же время Гиппонский архиепископ связывал с античной идеей точного повторения того, что было, считал такое понятие времени языческим.

И это для философии иконописи очень важно. Икона стремится своими специфическими средствами передать вечность или представления о вечности. Поэтому икона выражает и то, что есть (вечное настоящее), и то, что было всегда (абсолютная Реальность), и то, что будет (вечное бытие Царства небесного). Причем, «будущий век – это не прежний рай, в котором и для которого были сотворены Адам и Ева, но совершенно новый век – восьмой день», – компетентно говорит М.В. Васина. Для средневековья, радостью восьмого дня пронизано литургическое время Церкви и возвещено вхождение человечества в вечное бытие; этим радостотворением, его полнотой и неизменностью определена духовная константа средневе-

¹ Бытие, развивающееся во времени, обрамляется временем, представляющим собой Божественный замысел, связанный с человеком, и таинственно направляющий человека к вечности, из которой выпали прародители.

² *Августин Аврелий. Исповедь // Творения Блаженного Августина. Ч. 1. Киев, 1914. С. 20, 26.*

³ *Августин Аврелий. Исповедь // Творения Блаженного Августина. Ч. 1. С. 8–9.*

ковой культуры. К духовной константе следует отнести статичность (метафизическую основательность) и каноничность средневековой культуры, ибо они осмысливались именно так, поскольку связывались с Литургией. Переходя же к теме авангарда, скажем, что его идеология предполагает прямо противоположное: динамичность (метафизическая изменчивость) и отвержение всяческих традиций, уничтожение в творчестве исповедного начала. Фактически это было дарвиновским отношением к времени. Время, понятое автором теории эволюционного развития как форма развития живого, коррелируется не с вечностью, а с непрерывным порождением нового. Это новизна не диафоры, а диаиресиса. Это «война» с прошлым и жажда будущего. Именно будущее, а не настоящее, отрицание *здесь-теперь* как репрезентации умопостигаемого мира в преходящей эмпирической реальности, интендирует в эпоху «бури и натиска» смысловое и организующее средоточие потока времени. Авангард гипостазируется как совокупность антитрадиционных, эпатажных, манифестарных направлений в искусстве XX века. Будет ошибкой относить авангард к карнавальной культуре, напротив, его вызовы Р. Лахман справедливо называет «анти-праздником»¹. Авангардистский эпатаж, как и любой другой скандал, имеет целью выбить человека из жизненного ритма, из сложившегося цикла его бытия отнюдь не ради духовного пробуждения. У скандала и праздника как таковых общее то, что они оба условно прерывают течение времени, опрокидывают статусные отношения, однако средневековый праздник, прерывая, делает человека когерентным «блаженству вечности» и объединяет общество, а скандал разобщает людей и делает их когерентными «вечным мукам ада». Авангард становится воплощением дисгармонии² и результирует выход почти необузданной энергии художника – энергии распада. Вся русская культура Серебряного века подверглась тотальному «искушению новизной», то есть прельстилась магической игрой необузданного творческого воображения,³ о котором мы подробно говорили в

¹ *Lachmann Renate. Gedachtnis und Literatur. Intertextualitat in der russischen Moderne. Frankfurt am Main, 1990. С. 259.*

² А. Крученых утверждал: «Гармонии – противуполагается дисгармония... Симметрии – диссимметрия... Конструкции противуполагается – дисконструкция» (*Крученых А. Канон сдвинутой конструкции // Пощёчина общественному вкусу: В защиту свободного искусства: Стихи, проза, статьи. М., 1913. С. 100*). Вот она – «эвритмия»! Все навыворот!!

³ В отношении футуризма, характерной части авангарда, интересное наблюдение принадлежит Л.С. Выгодскому: «Мы видим, – замечает он, – что на деле практика привела футуристов к блестящему отрицанию всего того, что они утверждали в своих манифестациях, исходя из теоретических предположений» (*Выгодский Л.С. Психология искусства. М., 1968. С. 85*). Например, отрицание знаков препинания привело к созданию таких новых знаков, как знаменитая «лесенка» строк в стихах В. Маяковского; объявленное сокрушение ритмов обернулось изысканными ритмическими построениями в поэзии Б. Пастернака; проповеданный «заумный язык», освобожденный от смысла, продиктовал «смысловой элемент в искусстве до невиданного господства, когда тот же

первой главе нашей книги. И если средневековый человек к прошлому был привязан глубокими традициями и постоянными переживаниями евангельской истории, а будущее им ощущалось через едва ли ни каждодневное ожидание конца мира, то, следовательно, прошлое и будущее отстояли недалеко от настоящего. Между ними не было онтологического разрыва. Разрыв появлялся, когда одно время можно было обособить от другого и рассматривать его как локальное. Трудно согласиться с И.Е. Даниловой, считавшей, что «икона – это разрыв человеческого времени»; на другой странице своей содержательной работы исследовательница более точна: «В иконе спрессованы все три временных слоя: прошедшее, настоящее, будущее».¹ Иначе не может быть: изображается прошлое евангельское или церковно-историческое событие, являющееся прообразом будущего века, литургически и психологически актуальное в настоящем. В иконе все цельно, будь она разрывом времени, она сама стала бы логическим отрывом от человека: когда разрывается время, тогда оно отменяется, но при отмене времени отпадает необходимость в иконе.

Поскольку мы собирались взглянуть на предмет нашего исследования в ракурсе концептуальных понятий *времени* и *места*, то пришла пора обратить внимание на осмысление русичами именно *места*. Начнем с этимологии. Древнее славянское слово «место» первоначально значило «обитаемое пространство».² Выражение *имѣти мѣсто* понималось как «существовать, быть», то есть понятие о бытии неотрывно от понятия о месте.³ Не потому ли для нашего православного предка каждый клочок земли, на котором он укоренился – святыня, творение Божие, иконотопос, родина, прообраз небесного отечества? Если определенная местность слыла «худой», то неизменно находился подвижник, считавший своим долгом этот земной угол преобразить, украсить, освятить. Пример преподобного Варлаама Хутынского весьма красноречив и далеко не единственен. Означает ли сие, что кто-то из подвижников помышлял устроить на земле Царство Небесное?

Маяковский занят сочинением стихотворных реклам для Моссельпрома» (*там же*), добавим сюда и пробольшевицкие заидеологизированные произведения «поэта-бунтаря»; требование бессюжетности было опровергнуто созданием сюжетно осмысленных поэм и пьес; отвержение старых тем закончилось разработкой многими новаторами «вечной темы» любви. Другими словами, отказ от настоящего заканчивался для авангарда погружением в настоящее и его признанием как ценности. Чуткий В. Хлебников в 1921–1922 г., отрезвленный большевистским настоящим, призывал даже опустить «свой мир сваями в прошлое» (*Хлебников Велимир*. Творения. М., 1986. С. 566).

¹ Данилова И.Е. О категории времени в живописи средних веков и Раннего Возрождения // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 164, 161.

² Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка. Киев, 1989. С. 231. Добавим: отсюда – «вместе», «вместить», «вместиться», «поместить», «помещение». Возникает по смыслу то, что людьми *обжито*, причем *вместе*.

³ Даже в рассуждениях о загробной участи человека неизбежно заходит речь о месте, в которое почивший определен Судом Божиим.

Нет, разумеется. Подвижники старались придать земле всесторонность бытия, наполнить ее жизнью, очистив от скверны греха, руководствуясь той истиной, которую сформулировал архиепископ Сан-Францисский Иоанн (Шаховской): «Родиной для всякого православного человека является то Царство, где Царь – Христос. Возможно, большего уподобления земной родины – Родине Небесной желает христианин. Земная родина для него – прообраз, икона Небесной Родины»¹. Из этих слов архиепископа можно отчетливо понять: святыня, иконотопос категориально осмысливались русичами не там, где лучше, а именно *здесь*, где родился, и испытывались *теперь* как действительная явь, постигались не столько чувственно, сколько духовно. Подобная детерминированность места и пространства святыней ничего общего не имеет с языческим представлением о сакральном, обоже- ствлявшим прошлое. На Международной конференции «Икона в русской словесности и культуре» известный искусствовед, член-корреспондент РАХ А.М. Лидов в своем докладе «Пространственная икона как явление русской иеротопии» заострил внимание слушателей на создании в монастырях особых сакральных пространств, отделенных от основной территории (канавка в Дивееве, место произрастания Неопалимой Купины в Синайском монастыре святой великомученицы Екатерины и др.). Но можно ли считать подобные зоны и даже алтарь храма христианским «теменосом»²? В христианстве участок, освященный благодатью, «прикреплен» к Богу, но в христианстве нет священного участка, к которому «прикреплен» Бог, как у античных греков. Творцу принадлежит не участок, а все мироздание, причем не на правах «теменоса», поскольку Бог является вместилищем вселенной, но не вселенная есть Его вместилище.

Метафизическая основательность святыни осознавалась в координатах иконного пространства и не подразумевала живописно выраженных Евклидовых представлений о мире. Поэтому редкие паломничества к восточнохристианским иеротопосам были психологическим переносом понятия *здесь-теперь* в места паломничества. А видовые изображения святых мест по изобразительному языку аналогичны иконописным. Сам характер мышления при создании русских «пространственных» иконотопосов остается иконным. Архитектурные решения больших монастырских комплексов не включают в себя выгодных «перспектив» и прочих пространственных изобретений западной архитектуры Нового времени.³

¹ Цит. по: Леонид, *свящ.* Служение Отечеству – как заповедь Божия [Электронный ресурс] // <http://www.russobornaya.org/phpn/modules.php?name=News&file=article&sid=7>

² Греч. *τέμενος* – священное, оберегаемое место, к которому принадлежит тот или иной античный бог.

³ Аналогичный пример «непространственного» мышления мы находим в скульптуре: даже мастера Ренессанса не сразу разработали принципы трехмерной круглой скульптуры. Первые попытки предпринимаются Донателло во второй трети XV века, при работе над памятником Гаттамелате. И лишь великий Микеланджело и его современники

Длинные аллеи, явно рассчитанные на эффект перспективы, начали устраивать при въезде в монастырь довольно поздно, начиная с XVIII века. В средние века «восприятие пространства и времени это по существу восприятие непространственного вневременного “Божьего града”»¹, – писал Б. Кузнецов. Но ведь Небесный Иерусалим и есть настоящая родина христианина. Напомним: *время* русич связывал не с пространством, а с вечностью. Весьма показательное совпадение значений слов «здесь» и «теперь» в древнем славянском термине **сѣде**², которое не подразумевает длительности. То есть в силу неотрывного восприятия времени и вечности вопрос о ценности мгновения в средневековом обществе не возникал (как уже говорилось, средние века не знали аксиологии в чистом виде), что не отрицает значения самого момента.

В данном случае интересно посмотреть на способы передачи его в изобразительном искусстве авангарда и в иконописи. Кубофутуристы, понимавшие время как ту или иную длительность движения, при изображении движения дробят его на фазы. В итоге на картине получалось не бегущее животное, а некое подобие «сороконожки»; вместо нормального человека зритель видел замысловатое сооружение, распадающееся на «кубики» и плоскости³. В аспекте православной ментальности, контитуировалось явное разрушение образа Божия в человеке. На философском уровне, совершалось бегство из настоящего, или *здесь-теперь* переносилось в еще неоформленное будущее. Заметим: переносилось не в абсолютную Реальность, а именно в будущее, которое перманентно растягивалось линейным движением вперед. А, может быть, грядущее притягивалось назад в настоящее? С целью его захватить и присвоить?! В любом случае разрывался хронотоп.

Иконописец же не противопоставляет *раньше* и *позже*; он их суммирует: показывает самое начало движения (взмах палача мечом) и его логическое завершение (отрубленная голова мученика). Чаще всего изображение мученика остается неизменным и после казни, то есть с неутраченной

явили действительно классические образцы такой пластики. Это говорит об эволюционном восприятии времени и пространства в эпоху Возрождения, когда время начинает связываться с пространством, требует его, становится его четвертым измерением. Чего вовсе нет в Средневековье. По мнению А.Я. Гуревича, тогда понятия пространства по существу-то и не было (*Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 82). Это подтверждает и В. Лепяхин: «В литературе Древней Руси (как и во многих других средневековых христианских литературах) время не существует, не воспринимается и не изображается вне вечности или вне сопричастия вечности, а пространство можно скорее назвать внепространственностью» (*Лепяхин Валерий.* Икона и иконичность. СПб., 2002. С. 291, сноска 1).

¹ Кузнецов Б.Г. Идеи и образы Возрождения. М., 1979. С. 88.

² Существует еще два его написания: **сѣе** и **сѣѣ**. Но смысл их остается тем же. Выстраивается тождество: здесь = **сѣе** = **сѣе** = **сѣѣ** = теперь.

³ См., например: *Малевич Казимир.* Дама у рояля. 1913 г.; *Явленский Алексей.* Love. 1925; *его же.* Meditation (The Prayer). 1922.

головой. Это делалось именно из соображений нерушимости образа Божия в человеке – пример опять-таки целокупного восприятия абсолютной Реальности, точнее, ее постигаемого когерента, ибо в вечности святой не может пребывать без головы. Сербский мастер, работавший над росписями в монастыре Грачаница, прибегает к своеобразному приему построения композиции. Отрубленная голова мученика в одном случае обращена к алтарю, в другом – к иерархически высокой личности (иногда даже из соседней композиции), в третьем – к самому палачу, в качестве последнего увещевания. Смерть мученика трактуется как переход из земного времени в вечность или молитвенное обращение из вечности в земное время, причем переход в вечность и молитвенное обращение из вечности принципиально между собой не дифференцируются, ибо они онтологически уравниваются.

Но вернемся к осознанию *места*. Представителями авангарда человек и его среда обитания рассматривались как объект для эксперимента, причем довольно жесткого, и не только ради эстетического опыта, но в значительной степени – идеологического.¹ Однако «человеческий фактор», онтологически неотрывный от *здесь-теперь*, в конечном итоге революционерам от искусства становится неинтересным, и они обращаются к миру техники. А когда на земле уже не осталось доступной территории, где можно было бы развернуть свой идеологический фронт, – авангард, потоплявая время, дружно устремился в космическое пространство². Задача ставилась фундаментальная: «Солнце заколотим в бетонный дом!» (А. Крученых); никого особо не заботило наступление мировой ночи, а если кому и нужно, – можно было зажечь звезды. Тем не менее, и это дело оказалось бесперспективным, поскольку небо – область, не поддающаяся духовному реформированию, остающаяся вне революций, и, в отличие от техники, человека, его среды, не могущая стать собственностью авангар-

¹ «В современных представлениях будущее – впереди, оно является предметом футурологии, прогнозирования и научных предвидений. Человек “примерно” представляет себе свое будущее на ближайшие годы. И в таком подходе опять сказывается современный человеческий, скажем так, *антииконичный эгоцентризм*. Он проявляется в том, что человек сознательно строит “нужное будущее” и, если встречает какое-либо сопротивление со стороны природных или социальных сил и законов, то употребляет все силы для преодоления этого сопротивления даже в ущерб настоящему», – отмечает Валерий Лепяхин в своей работе «Иконология и иконичность» (Сб. Икона и образ, иконичность и словесность. М., 2007. С. 144). Такому отношению к времени есть свое философское обоснование. Для Хайдеггера, подлинное время «эманурует» (у Хайдеггера – «временит») из будущего, в отличие от «вульгарного», физического времени, исходный модус которого – *теперь* (Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen, 1960. С. 350).

² Вспомним хотя бы претенциозные проекты группы К. Малевича, декорации А. Родченко и некоторые поэмы В. Хлебникова (в частности, «Зангези»). Космизм заметен во многих композициях авангардистов: В. Кандинского и П. Филонова в беспредметных вещах волновали непосредственно космические ассоциации, относительно связанные с теорией ноосферы В. Вернадского; Л. Хидекеля и М. Шагала интересовала Земля, словно увиденная с птичьего полета или даже из космоса.

дистов. Пришлось переориентироваться на будущее¹ и назвать себя «будетлянами». Предстояло предаваться грезам о «мировом расцвете» или угадывать всевозможными способами грядущее, а затем материализовывать футурологические иллюзии. Но ведь и иконописец изображал век будущей жизни. Будущее для иконника не иллюзорно, а реально, ибо реальность подтверждалась несомненной точностью пророческих предсказаний. Пророки видели и говорили о том, что бытийно существует и что должно осуществиться. Потому икона на определенном этапе весьма привлекала некоторых авангардистов, претендовавших на роль пророков в искусстве. Поэтика того же П. Филонова заметно перекликалась с иконописным языком, предполагавшим полное знание о предмете². Автор теории аналитического искусства писал: «Всякий видит под известным углом, с одной стороны и до известной степени, либо спину, либо лицо объекта, всегда часть того, на что смотрит, – дальше этого не берет самый зоркий видящий глаз, но знающий глаз исследователя, изобретателя – мастера аналитического искусства стремится к исчерпывающему видению, поскольку это возможно для человека; он смотрит своим анализом и мозгом и им видит там, где вообще не берёт глаз художника»³. Поэтому, с легкой руки В. Хлебникова, Филонов получил эпитет «очевидца незримого», но ведь такое определение взято из православной аскетики. Заметным для авангардизма стало влияние теории В. Кандинского, изложенной художником в своей программной работе «О духовном в искусстве». Опять претензия на религиозность, по сей день подкупающая своих адептов. Как показал философ Н. Гаврюшин, истоки теоретических вдохновений родоначальника абстракционизма действительно «следует искать в русской духовной культуре».⁴ Духовное и незримое авангарда брались из «совершенного» буду-

¹ В. Маяковский взывал: «Только тот коммунист истый, // кто мосты к отступлению сжёг. // Довольно шагать, футуристы, // в будущее прыжок!» (Приказ по армии искусства). Вот и получается: прошлое отброшено – мосты сожжены, настоящее – не устраивает, поэтому из него надо выпрыгнуть в будущее, а будущее без прошлого и настоящего тоже обречено на неудачу, ибо оно безосновательно. В результате, прошлое, настоящее и будущее оказываются враждебными друг другу.

² Предметы на каноничной иконе изображались не так, как они обычно видимы глазом, а так, как их знает человеческий ум. Отсюда предмет показывался в наиболее полном виде, а не в ракурсе (например, сразу четыре плоскости стола, овал чаши, развернутый на плоскость иконы, на лице святого при повороте в три четверти даже дальний глаз рисовался без сокращений, то есть полностью); предмет фактически никогда не уходил за край композиции; исключение составляла только мандорла.

³ *Филонов П.Н.* Краткое пояснение к выставленным работам // Павел Филонов. М., 1995. С. 11.

⁴ Гаврюшин свою статью заключает следующими словами: «...Синий Всадник на время покинул икону в раскольническом скиту, проскакал “на запад Солнца”, и в лучах вечернего света обратился в едва заметную точку, которая стала для Василия Кандинского эстетическим идеалом и символом умного молчания беспредметной исихии...» (*Гаврюшин Н.К.* Куда скакал Синий Всадник? Василий Кандинский и эстетика бес-

шего в «несовершенное» настоящее, но различие между ультрареформаторами искусства и изографами состояло в противоположном понимании и будущего, и духовного, и незримого, и очевидного; сходство – в уповании авангардистов на идеальность будущего, в уверенности иконописцев, что наступит исполнение веков, а с ним радость.

Здесь мы подходим к характерной черте русской ментальности – возлагать надежды на «лучшее завтра». Да, несмотря на разнородный национальный состав нашего авангарда, необходимо в известной степени признать его русскую основу. С той лишь разницей, разумеется, что авангард, стремясь к грядущему, стирает все грани и границы, отказывается от некоторых ценностей и общепринятой морали, тогда как русское самосознание держится границ, регламентирующих быт и нравы, не особенно стремится к будущему, а, скорее, ждет, когда будущее придет само по себе. Здесь можно заподозрить определенное влияние прогрессизма, трактовавшего развитие человечества во времени от плохого к лучшему, а потом к еще более лучшему, но надежда русских на счастливое будущее еще по эту сторону бытия¹ древнее прогрессизма. «*Здесь-теперь* без надежды на завтра и с забвением вчера становится мгновением в собственном смысле, исчезающе малым, мимолетным»², – отмечает Б.Г. Кузнецов. И если *здесь-теперь* с надеждами на завтра дела обстоят плохо, то тем интенсивней вспоминается вчера. Сбои бывают, когда притупляется память. Но это уже дисфункция, начало распада. Необходимо подчеркнуть и другой момент: концепт *здесь-теперь* не заслоняет собой концепта *вне-здесь-теперь*, напротив, они взаимодействуют, бесконечно отображаются один в другом, выстраиваясь в многочисленные специфические связи. Когда трансцендентное *вне-здесь-теперь* отступает, теряет яркость, то имманентное *здесь-теперь* оборачивается чувством быстротечности времени, навсегда исчезающего *теперь*; тогда возникает повышенная потребность в методах изучения ценности времени, интерес к темпоральному анализу. И, напротив, когда имманентное *вне-здесь-теперь* активизируется, то трансцендентное *здесь-теперь* начинает расцветиваться новыми красками, вызывая чувство замедленности времени, устраняя ностальгию по ускользающему *теперь*. На данном факте покоится психология паломничества. Если актуализируется трансцендентное *вне-здесь-теперь*, то имманентное *здесь-теперь* на-

предметной исихии // Духовные начала русского искусства: Материалы VI Междунар. науч. конф. «Никитские чтения». Великий Новгород, 2006. С. 100, 101).

¹ Чем и объяснима непоколебимая устойчивость празднования Нового года по сей день.

² Кузнецов Б.Г. Идеи и образы Возрождения. С. 51. Ср. концепцию Б. Больцано: анализируя парадоксальную природу времени (прошлое и будущее не существуют, а настоящее – безмерно малая точка *теперь* и в качестве таковой уже не есть время), философ приходит к заключению, что не только прошлое и будущее, но и настоящее не имеет эмпирически-наличного существования. Но тем не менее Больцано рассматривал время как бесконечный континуум (См.: Колядко В. И. Бернард Больцано. М, 1982).

чинает приобретать новые качества: Андрей Рублев передает *здесь-теперь* в иконе «Святая Троица» как сгусток *вне-здесь-теперь*. Сознание равновесия данных концептов не позволяло средневековой обожествлять время, как это обстояло в эпоху античности: в христианстве нет своего Хроноса, нет абсолютизации земного времени (ему противостоит время будущего века). Здесь мы сталкиваемся с парадоксом. Согласно Писанию, земное время – конечно; для человека, принимающего крещение и пребывающего в земном времени (*здесь-теперь*), «конец времен» пришел (1 Кор. 10: 11), крещаемый как бы заступает в век, который наступит после Страшного Суда, но этот будущий век (*вне-здесь-теперь*) не есть время, а вечность, упраздняющая всякие координаты времени. Подобная аналогия выстраивается при созерцании житийных икон (в частности, кисти великого Дионисия). В левом верхнем углу располагается клеймо с рождением святого (земное время), следующие клейма повествуют о воцерковлении и хиротонии святого, который умер для мира, то есть для нынешнего века, но родился для века будущего. Тем не менее, служение молитвенника продолжается в земном времени, до тех пор, пока «нынешний век» не кончается для святого, и угодник Божий переходит в вечность, предстоя молящемуся *здесь-теперь* из средника оттуда (то есть *вне-здесь-теперь*). Эти корреляты времени и вечности иконописец комментирует двумя пластами ковчега: в большом ковчеге помещаются клейма, в малом – средник. Однако изображения в клеймах не завершаются сценой кончины святого и его похорон. Святой, находясь вне временных координат, продолжал творить чудеса в земном времени, о чем повествуют оставшиеся клейма. Но прикрепленный к иконе мощевик свидетельствует о физическом пребывании праведника в настоящем, средник указывает на его пребывание в вечности. Сама икона выступает местом встречи настоящего с вечностью.

Своеобразную религиозную трактовку времени и вечности демонстрирует К. Малевич. Пытаясь решить проблему радикально, он манифестирует «Черным Квадратом» уничтожение старого мира как «Победу над Солнцем» и конституирует воцарение черного как зачатие новой жизни. В мае 1915 года художник в письме М. Матюшину подчеркивает, что «черный квадрат – зародыш всех возможностей – принимает при своем развитии страшную силу. Он является родоначальником куба и шара, его распадаения несут удивительную культуру живописи»¹. Через пять лет, 18 марта

¹ Русский авангард, 1913. Письма и воспоминания // Наше наследие. М., 1989. № II (8). С. 135. Малевич и Крученых, претендовавшие на абсолютную оригинальность, находились под определенным влиянием учения М. Штирнера о «творческом ничто» («schöpferisches Nichts»). В одной из своих книг Штирнер писал: «Я ничто не в смысле пустоты: я творческое ничто, то, из которого я сам как творец все создам» (*Штирнер М. Единственный и его собственность. Харьков, 1994. С. 9*). Ср. у Малевича: «Я преобразился в нуль формы и вышел за 0 – 1» (*Малевич К. От кубизма к супрематизму*

1920 года, обращаясь к М. Гершензону, Малевич расставляет несколько другие акценты: «Квадрат сделался живым, дающим новый мир совершенства; я на него смотрю иначе, нежели раньше, это не живопись, это что-то другое. Мне пришло в голову, что если человечество нарисовало образ Божества по образу своему, то, может быть, *Квадрат черный* есть образ Бога как существа его совершенства в *новом пути* сегодняшнего начала»¹. Главный «будетлянин» проговаривается весьма красноречиво. То, что «человечество нарисовало образ Божества по образу своему», авангардисту просто пришло в голову. На том же доказательном базисе покоится и утверждение «Квадрат сделался живым, дающим новый мир совершенства». Нет, зритель видит прежде всего «икону» небытия, а оно есть полное и абсолютное отсутствие всяких свойств. О жизни и совершенстве *здесь-теперь* не приходится говорить. Согласиться можно лишь с тем, что «это не живопись, это что-то другое». Сам Малевич претендует на радикальный выход во вне *здесь-теперь*: «*Квадрат черный* есть образ Бога». Можно ли согласиться с таким «апофатическим» представлением образа Бога, пребывающего в ослепительном мраке, о котором говорил Псевдо-Дионисий Ареопагит? И дело даже не в христианской символике, понимающей под геометрией квадрата символ земной стихии, а в невозможности для христианского сознания образа такого Бога. Из слов Малевича вырисовывается, скорее, образ велиара, на пути последнего к небытию. Вечность же, воспеваемая древнерусским иконописцем – сверхбытие, абсолютная Реальность и полнота жизни. Однако сравнивать образ Бога в понимании Рублева и Малевича было бы просто некорректно.

Авангард в начале XX века представлял собой довольно пестрое явление. К нему принадлежали не только супрематисты под руководством Малевича, но такие художественно самостоятельные личности, как уже упоминавшиеся В. Кандинский, В. Татлин, П. Филонов, М. Шагал. И при всей их независимости друг от друга, они сходились в одном: искусство есть не подражание природе, а выражение духа. В данном пункте теории авангардистов совпадали с тем, что видели в иконописи религиозные философы Серебряного века.

в искусстве, к новому реализму живописи как абсолютному творчеству. 1915 // *Сарабьянов Д., Шатских А.* Казимир Малевич. Живопись, Теория. М., 1993. С. 195).

¹ *Малевич К.С.* Собрание сочинений. В 5 т. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. Приложение: письма К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918–1924). М., 2000. С. 339. Об иудаистском подтексте «Черного Квадрата» см.: *Кацис Леонид.* Идеология витебского УНОВИСа, Иерусалимский Храм и Талмуд (Квадраты К.С. Малевича и Эль-Лисицкого). [Электронный ресурс] // <http://www.utoronto.ca/tsq/12/katzis12.shtml/>. Сколько бы ни отрицал опыт прошлого скандальный борец с традициями, но некоторых традиций он имплицитно все-таки придерживался. И это – не единственная его тайна. О фактическом плагиате Малевичем квадратов см.: *Sklorz Joachim.* Белые пятна в истории Черного квадрата. [Электронный ресурс] // <http://www.utoronto.ca/tsq/18/sklorz18.shtml/>.

У художника-новатора не было необходимости во внешней модели, будь то природа, человек или предмет. Это явное равнодушие к *здесь-теперь* или даже разлад с ним. Авангардист ничему не должен был подражать, тем более что-то копировать, ведь в контексте «революционных» теорий это означало бы связь с историей, а, значит, и последовательную зависимость от прошлого. Обязанность художника-экспериментатора заключалась в демонстрации своей способности к творчеству, к овладению потенциалом будущего. Он брал за основу некие первоэлементы, или, уподобляясь Богу, создавал произведение из «ничего», на деле – из того, из чего раньше не создавалось произведение изобразительного искусства. Таким образом побеждалось и завоевывалось будущее, а на практическом уровне приводило к созданию и применению новых форм, требующих новых материалов. Это и приносило наибольшие успехи в дизайне, архитектуре, полиграфии.¹

Ярким, условным, символическим языком, сочетанием плоскостной живописи с рельефом металлического оклада, наличием не сочетаемых в академическом искусстве материалов (темперная краска, золото, серебро, драгоценные камни) и своей устремленностью в будущий век средневековая икона, несомненно, подпитывала ассоциации бунтовавших живописцев, будила художественную мысль, устремленную в перспективу завтрашнего дня. Однако адепты авангарда так и не осознали подлинного языка иконы. Восприняв лишь его формальную сторону, они выступили против традиций бытовавшего реализма, поправ настоящее прошлым ради будущего. И... продолжали оставаться в лоне европейской культуры. Круг замкнулся: с Нового времени русская культура становилась европейской. Через подавление в себе национального начала авангард прокладывал путь в грядущее. Но авангардисты не видели или не хотели видеть тупика в своем утопическом будущем.

На эсхатологическом сломе эпох промыслительно происходит открытие забытой древнерусской иконы, вызвавшее фурор в умах людей того времени.²

Духовный потенциал древнерусской культуры оказался столь мощным, что воздействовал через столетия на уже расцерковленное сознание, с религиозным рвением занятое строительством нового искусства; энергетического потенциала авангарда оказалось достаточно для воздействия на молодое послевоенное поколение, искавшего истинной духовности среди атеистических реалий советской жизни. И не находя духовности, некоторые художники обращались к занятиям иконописью, понимая, что ис-

¹ Сам Малевич, все более отчуждаясь от революционной утопии, стал помышлять об уходе в «чистый дизайн».

² «Приходится говорить именно об открытии, так до самого последнего времени в иконе все оставалось скрытым от нашего взора, и линии, и краски. И в особенности *духовный смысл* этого единственного в мире искусства», – писал Е.Н. Трубецкой в 1916 году (Три очерка о русской иконе. С. 40).

тинным авангардистом может быть **суде** исключительно иконописец, если помнить, что по-французски *avant-garde* означает «передовой отряд»¹. Ибо находиться по-настоящему впереди века, заходя в будущее или, говоря философски, пребывать *вне-здесь-теперь*, может лишь тот, кто приближается к Абсолюту, избрав узкий путь личного самосовершенствования.

Положение изменяется в постсоветское время, когда повсеместно навязывается диктат коммерции в искусстве. Люди, называющие себя «новым авангардом», уже не устремлены в будущее, ибо в него попросту не верят. Стало быть, и ценности никакой оно больше не представляет. Но и прошлое отныне в еще меньшей цене. Разрушается вышеупомянутое равновесие концептов *здесь-теперь* и *вне-здесь-теперь*. Без надежды на завтра и с забвением вчера *здесь-теперь* не осознается мимолетным мгновением, о чем писал Б. Кузнецов, но и не замедляет мгновения, а расчетливо взрывает ощущение времени, превращается в идола по имени «Скандал»², вызванного из прошлого и требующего себе новых жертв. Как говорится, спрос рождает предложение. Вместо героизации настоящего происходит его негативизация, и как результат – появляются «культовые» антигерои. Отсюда и берутся персоны (типа «художника» Тер-Оганьяна), открыто глумящиеся над святынями.³ И если в начале XX столетия произошла встреча древнерусской иконы с культурой того времени, то в начале XXI века мы все чаще становимся свидетелями прощания общества с культурой как таковой.

¹ Термин «Авангард» первоначально был перенесен в 1885 году из сферы политики в область художественной критики Т. Дюре. См.: *Duret T. Critique d'avant-garde. Paris, 1885.*

² Напомним, что в религиозном ракурсе слово «скандал» понимается как «соблазн, искушение»; древнерусское и церковнославянское **сканѣдалѣ**, **сканѣдѣлѣ** «ловушка, сеть; соблазн» происходят от греческого *σκάνδαλον* «западня, ловушка; соблазн, досада». И если в прошлом скандал носил спонтанный характер и производил эффект взрыва, то сегодня он «технологически» придумывается и часто превращается в театральное представление, выдающее себя за истинную реальность. И дело здесь не только в том, что в силу притупленности человеческих чувств довольно мощные психологические средства уже не работают. Дело в расфокусировании ориентиров, направляющих к будущему, имеющих общенациональную ценность.

³ Современный философ пишет: «С логической точки зрения, с которой мы хотим взглянуть на скандал, он оппозитивен по отношению к самой оппозитивности, отдифференцирован от дифференциации, и именно поэтому выступает содержанием генезиса, противостоящего всему: и существу, и его трансцендированию. Скандал, действительно, случается при переступании границы, но не той, которая размежевывает данный нам и иной миры, а той, которая позволяет нам мыслить и данное, и иное с какой-то позиции, не совпадающей ни с данным, ни с иным, – с позиции «я»-объекта, не принадлежащего в своей «я»-роли обступающей его среде и в своей объектности – себе (или: и включенного как объект во все, что чуждо для «я», и исключенного оттуда). Прометей скандален, потому что он и не смешивается с людьми, и оказывается выброшенным из надчеловеческого царства. Адам и Ева размыкают границы и дарованного им бытия (наслаждаясь плодами Божественного знания), и инобытия (подвергаясь изгнанию из Эдема)» (*Смирнов И.П. Человек человеку – философ. СПб., 1999. С. 219.*)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Почему, собственно, человечество пришло к итогу, когда антикультура стала чуть ли не нормой?

Вопрос сложный. На наш взгляд, ответ надо искать в отношении к средневековому наследию, причем не только в наше время, а в предыдущие и последующие годы. Ведь еще в эпоху Возрождения сложилось мнение о византийском искусстве как об отсталом и грубом, почти варварском. В эпоху же Просвещения средние века были объявлены беспросветно темными. С подобной точкой зрения часто можно встретиться и сегодня. Вот как характеризует средневековье один из студентов в своем реферате по истории культуры: «Средневековье – эпоха мрачных рыцарских замков, бесконечных разбойничьих войн, духовного оскудения, жестокости. По сравнению с античной эпохой ее называли ледниковым периодом в истории европейской культуры». И не важно, списаны эти строки у кого-то или нет, важно то, что они совершенно не осмыслены и приняты в сознание. Опровергая мнение, аналогичное приведенному, А.Л. Ястребицкая пишет: «“Темному” средневековью мы обязаны не меньшим количеством изобретений, чем “просвещенной” античности. Именно к классическому средневековью восходит изобретение пуговицы и очков, основных элементов современного костюма (брюк, юбки); именно в эту эпоху научились ходить под парусом против ветра и надели хомут на вола (что коренным образом изменило систему упряжи), освоили стойловое содержание скота и стали применять удобрения»¹. Добавим. Именно в средние века была создана в Европе великая христианская культура, питающая до сих пор европейскую цивилизацию и не дающая последней окончательно одичать. О каком духовном оскудении может идти речь, если основной сонм христианских святых на Западе и на Востоке просиял в средние века?

Мы далеки от того, чтобы смотреть на прошлое сквозь розовые очки. Хватало в период средневековья междоусобиц, вражды и всякого другого бесчинства. Но какая эпоха обходилась без зла? Мы лишь настаиваем на том, чтобы по идеологическим, политическим или каким-либо еще соображениям не очернять одно и не выбелять другое, ибо к науке такой метод не имеет ни малейшего отношения.

Человечество ведь никто не загонял в средние века. Оно вошло в них в результате античного тупика, когда рабовладельческий строй полностью себя изжил, а общественные нравы достигли невиданного упадка. Именно средневековый социум и его культура явились закономерным выходом из создавшегося положения. Этот опыт крайне важен для нынешней цивилизации, оказавшейся в кризисе, сходным с античным. И выход здесь вряд ли в увлечениях неким новым авангардом. Авангард сам изначально пред-

¹ Ястребицкая А.Л. Западная Европа XI–XIII веков. М., 1978. С. 6.

ставляет собой продукт декаданса, а, значит, представляет именно кризисный феномен культуры.

Философии и предстоит осмыслить оптимальные пути вызволения современных национальных культур из той западни, в которую их загнал пресловутый глобализм. Никто не призывает идти назад в средневековье, однако без осмысления его наследия человечество обрекает себя на очередное блуждание в трех соснах.

И восточнохристианская икона является ярчайшим образцом не только названного наследия, но и характерным примером, позволяющим понять устройство национального самосознания, не замкнутым в своей самодостаточности, а открытым миру и другим культурам. Изучая философские основы древней иконы, мы отчетливей начинаем понимать свое будущее.

И последнее, наиболее приятное. Благодарю за помощь, участие беседами, советами, консультациями в работе над данной монографией: настоятеля Покровского храма в Хельсинки, протоиерея Виктора Лютика; настоятеля Успенского храма в Великом Новгороде, протоиерея Николая Ершова; доктора философских наук, Директора Гуманитарного Института НовГУ им. Ярослава Мудрого А.П. Донченко; доктора философских наук Н.П. Голик; докторов филологических наук В.В. Лепахина и А.В. Моторина; магистра богословия М.В. Васину; мою постоянную помощницу и соратника, жену – Кутковую Нину Георгиевну.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Августин Аврелий*. Творения [Текст]. Ч. 1 / Августин Аврелий. Киев, 1914.
2. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы [Текст] / С.С. Аверинцев. М., 1977.
3. *Аверинцев С.С.* Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики [Текст] / С.С. Аверинцев // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975.
4. *Алпатов М.В.* Фрески церкви Успения на Волотовом поле [Текст] / М.В. Алпатов. М., 1977.
5. *Анастасий Синаит, преподобный*. Три слова об устройении человека по образу и подобию Божию [Текст] / Анастасий Синаит, преподобный // Альфа и Омега. М., 1998. № 4 (18).
6. *Антонова В.И.* О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева [Текст] / В.И. Антонова // Материалы и исследования ГТГ. М., 1956.
7. *Аристотель*. Сочинения в 4 томах [Текст] / Аристотель. М., 1978.
8. *Аршинов В.И.* Синергетика как феномен постнеклассической науки [Текст] / В.И. Аршинов. М., 1999.
9. *Афанасий Великий, святитель*. Слово о воплощении Бога-Слова и о пришествии Его к нам во плоти [Текст] / Афанасий Великий, святитель // Творения иже во святых отца нашего Афанасия Великого, Архиепископа Александрийскаго. Часть первая. Второе издание. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1902.
10. *Балдин В.* Архитектура Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры [Текст] / В. Балдин // Архитектурное наследство. Сб. 6. М., 1956.
11. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. М., 1994.
12. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений [Текст]. В 7 т. / М.М. Бахтин. М., 1996.
13. *Безансон Ален*. Запретный образ [Текст] / Ален Безансон. М., 1999.
14. *Беляев А., профессор*. О безбожии и антихристе [Текст]. Т. 1 / А. Беляев, профессор. СПб., 1898.
15. *Бергсон А.* Творческая эволюция [Текст] / А. Бергсон. М.; СПб., 1914.
16. Библиотека литературы Древней Руси [Текст]. Т. 11. XVI век. / РАН. ИРЛИ; под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. СПб., 2001.
17. *Бердяев Н.А.* Проблемы человека [Текст] / Н.А. Бердяев // Путь. Париж, 1936. № 50. С. 12–26.
18. *Бобринский Борис, протопресвитер*. Тайна Пресвятой Троицы [Текст] / Борис Бобринский, протопресвитер. М., 2005.
19. *Болдырев Д.В.* Познание и существование [Текст] / Д.В. Болдырев. Харбин, 1935.

20. *Болотов В.В.* История Церкви в период Вселенских соборов [Текст] / В.В. Болотов. М., 2007.
21. *Бохеньский Ю.* Сто суеверий. Краткий философский словарь пред-
рассудков [Текст] / Ю. Бохеньский. М., 1993.
22. Большая советская энциклопедия [Текст]. М., 1969–1978.
23. *Булгаков С.Н.* Свет Невечерний [Текст] / С.Н. Булгаков. М., 1917.
С. 390.
24. *Бусева-Давыдова И.Л.* К проблеме канона в православной иконопи-
си. Доклад на XIII Рождественских чтениях [Электронный ресурс] /
И.Л. Бусева-Давыдова. Москва, январь 2005 года // <http://www.prokimen.ru>.
25. *Буркерт Вальтер.* Греческая религия: Архаика и классика [Текст] /
Вальтер Буркерт. СПб., 2004.
26. *Бычков В.В.* Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая
культура XX века [Текст] / В.В. Бычков. М., 2003.
27. *Вагнер Г.К.* О пропорциях в московском зодчестве эпохи Андрея
Рублева [Текст] / Г.К. Вагнер // Древнерусское искусство XV – начала XVI
веков. М., 1963.
28. *Василиадис Н.* Библия и археология [Текст] / Н. Василиадис. М.,
2003.
29. *Василий Великий, святитель.* Творения [Текст] / Василий Великий,
святитель. М., 1891.
30. *Васильев Александр.* История Византийской империи [Текст]. Т. 1 /
Васильев Александр. СПб., 1998.
31. *Васина М.В.* «Троица» Рублева в иконологии и триадологии
С. Булгакова [Электронный ресурс] / М.В. Васина // <http://www.orthodoxicon.spb.ru>.
32. *Васина М.В.* К вопросу о гносеологических основах иконопочита-
ния: докл. на Междунар. науч. конф. «Христианство и мировая культура: ис-
тория и современность» [Текст] / М.В. Васина; Санкт-Петербургский христи-
анский университет, 21 мая 2004 года. СПб., 2004.
33. *Васина М.В.* О натурализме современного «умозрения в красках»
или неоиконоборчество XXI века [Электронный ресурс] / М.В. Васина //
<http://www.orthodoxicon.spb.ru>.
34. *Вебер Макс.* Избранное. Образ общества [Текст] / Макс Вебер. М.,
1994.
35. *Вейсман А.Д.* Греческо-русский словарь [Текст] / А.Д. Вейсман.
СПб., 1899. Репринт: М., 1991.
36. *Винер Норберт.* Кибернетика, или управление и связь в животном и
машине [Текст] / Норберт Винер. М., 1983.
37. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре [Текст] / Витрувий. М., 1936.
38. *Вольф Х.* Логика, или Разумные мысли о силах человеческого разу-
ма и их исправном употреблении в познании правды [Текст] / Х. Вольф. СПб.,
1765.
39. *Воробьевский Юрий.* Русский голем. Дьяволиада мировой культуры
[Текст] / Юрий Воробьевский. М., 2004.

40. *Выгодский Л.С.* Мысль и слово [Текст] / Л.С. Выгодский // Собрание сочинений. Т. 2: Мышление и речь. М., 1982–84.
41. *Выгодский Л.С.* Психология искусства [Текст] / Л.С. Выгодский. М., 1968.
42. *Гаврюшин Н.К.* Иносказания о Неинном: Боговидение и «отчуждение ума» [Электронный ресурс] / Н.К. Гаврюшин // <http://www.orthodoxicon.spb.ru>.
43. *Гаврюшин Н.К.* Куда скакал Синий Всадник? Василий Кандинский и эстетика беспредметной исихии [Текст] / Н.К. Гаврюшин // Духовные начала русского искусства: материалы VI Междунар. науч. конф. «Никитские чтения». Великий Новгород, 2006.
44. *Гаврюшин Н.К.* О доктринальном значении икон Святой Троицы: междунар. богословско-философская конф. «Пресвятая Троица». Москва, 6–9 июня 2001 г. Материалы [Текст] / Н.К. Гаврюшин. М., 2002. С. 231.
45. *Гаврюшин Н.К.* По следам рыцарей Софии [Текст] / Н.К. Гаврюшин. М., 1998.
46. *Гаврюшин Н.К.* Премудрая святая диалектика [Текст] / Н.К. Гаврюшин. Нижний Новгород, 2003.
47. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики [Текст] / Х.-Г. Гадамер. М., 1988.
48. *Гадамер Ханс-Георг.* Хайдеггер и греки [Текст] / Ханс-Георг Гадамер; перев. и прим. М.Ф. Быковой // Логос. М., 1991. № 2.
49. *Гарден Жан-Клод.* Теоретическая археология [Текст] / Жан-Клод Гарден. М., 1983.
50. *Гегель Георг.* Собрание сочинений в 14 томах [Текст] / Георг Гегель. М.; Л., 1929–1958.
51. *Генисаретский Олег.* Духовно-творческая традиция в русской культуре [Текст] / Олег Генисаретский // Культура и будущее России. Череповецкие чтения. М., 1992.
52. *Герцман Е.В.* Гимн у истоков Нового Завета: беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин [Текст] / Е.В. Герцман. М., 1996.
53. *Грабарь И.Э.* История русского искусства [Текст]. Т. 6 / И.Э. Грабарь. М., 1915.
54. *Григорий Нисский, святитель.* Опровержение Евномия [Текст] / Григорий Нисский, святитель // Догматические сочинения. Т. 2. Краснодар, 2006.
55. *Гумбольдт В.* Избранные труды по языкознанию [Текст] / В. Гумбольдт. М., 2000.
56. *Гумбольдт В.* О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода [Текст] / В. Гумбольдт. СПб., 1859.
57. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры [Текст] / А.Я. Гуревич. М., 1972.
58. *Гусев Н.В.* Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI–XVII веков [Текст] / Н.В. Гусев // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968.

59. Гусерль Эдмунд. Феноменология внутреннего сознания времени [Текст] / Гусерль Эдмунд. М., 1994.
60. Данилевский Н.Я. Россия и Европа [Текст] / Н.Я. Данилевский. СПб., 1888.
61. Данилова И.Е. О категории времени в живописи средних веков и Раннего Возрождения [Текст] / И.Е. Данилова // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976.
62. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь [Текст] / И.Х. Дворецкий. М., 1976.
63. Деррида Ж. Письмо и различие [Текст] / Ж. Деррида. СПб., 2001.
64. Деяния Вселенских Соборов [Текст]. Т. 7. Собор Никейский Второй, Вселенский Седьмой. Казань, 1891.
65. Деяния Вселенских Соборов [Текст]. Т. IV. СПб., 1996.
66. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления [Текст] / Ф. Джеймисон // Логос. 2000. № 4.
67. Диоген Лаэртий. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов [Текст] / Диоген Лаэртий; перев. М.Л. Гаспарова. М., 1986.
68. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии [Текст] / Дионисий Ареопагит // Восточные отцы и учителя Церкви V века. М., 2000.
69. Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника [Текст] / Дионисий Ареопагит. СПб., 2002.
70. Добросклонский А.П. Преп. Феодор, исповедник и игумен Студийский [Текст] / А.П. Добросклонский. Одесса, 1913.
71. Домострой [Текст] // Памятники литературы древней Руси. Середина XVI века. М., 1985.
72. Дьяченко Григорий, священник, магистр. Полный церковнославянский словарь [Текст] / Дьяченко Григорий, священник, магистр. М., 1993.
73. Егоров Геннадий, иерей. Священное Писание Ветхого Завета [Текст] / Егоров Геннадий, иерей. М., 2011.
74. Епифанович С.Л. Преподобный Максим Исповедник и византийское богословие [Текст] / С.Л. Епифанович. М., 1996.
75. Ефрем Сирий, преподобный. О душевном страхе [Текст] / Ефрем Сирий, преподобный // Творения: в 8 т. Т. 1. Сергиев Посад, 1907.
76. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения: Условность древнерусского искусства [Текст] / Л.Ф. Жегин. М., 1970.
77. Жития Святых святителя Димитрия Ростовского [Текст]. В 12 т. Т. 12. М., 2010.
78. Жижек С. Существование с негативом [Текст] / С. Жижек // Художественный журнал, 1966. № 9.
79. Зарайский Владислав. Два эпохальных открытия [Электронный ресурс] / Владислав Зарайский // http://www.pravmir.ru/article_1161.html.
80. Иванов Вячеслав. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 4 [Текст] / Вячеслав Иванов. Брюссель, 1971–1987.
81. Игнатий (Брянчанинов), святитель. Отечник [Текст] / Игнатий (Брянчанинов), святитель. СПб., 2006.

82. *Игнатий (Брянчанинов), епископ*. Слово о молитвенном правиле [Текст] / Игнатий (Брянчанинов), святитель // Творения иже во святых отца нашего Святителя Игнатия епископа Ставропольского. Аскетические опыты. М., 1996.
83. Икона и образ, иконичность и словесность: сб. статей [Текст] / ред.-сост. В.В. Лепахин. М., 2007.
84. *Ильин И.А.* Основы христианской культуры [Текст] / И.А. Ильин // Собрание сочинений в десяти томах. Т. 1. М., 1993.
85. *Иоанн (Зизиулас), митрополит*. Личностность и бытие [Текст] / Иоанн (Зизиулас), митрополит; перев. с англ. С. Чурсанова // Богословский сборник. Вып. X. М., 2002.
86. *Иоанн Дамаскин, преподобный*. Точное изложение православной веры [Текст] / Иоанн Дамаскин, преподобный. СПб., 1894. Репринт: М., 2002.
87. *Иоанн Дамаскин, преподобный*. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения [Текст] / Иоанн Дамаскин, преподобный. СПб., 1893. Репринт: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993.
88. *Иосиф Волоцкий, преподобный*. Послание иконописцу и три «Слова» о почитании святых икон [Текст] / Иосиф Волоцкий, преподобный // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология / сост. Н.К. Гаврюшин. М., 1993.
89. *Иринея Лионский, св.* Против ересей [Текст] / Иринея Лионский, св.; перев. прот. П. Преображенского. СПб., 2008.
90. *Иулиания, монахиня (М.Н. Соколова)*. Техника иконописи [Текст] / Иулиания, монахиня (М.Н. Соколова). М., 1992.
91. *Иустин (Попович), преподобный*. Философские пропасти [Текст] / Иустин (Попович), преподобный. М., 2004.
92. *Кавасила Николай*. Богословские труды: Христос. Церковь. Богородица [Текст] / Кавасила Николай. М., 2002.
93. *Кайуа Роже*. Миф и человек. Человек и сакральное [Текст] / Кайуа Роже. М., 2003.
94. *Каллист (Уэр), епископ Диоклийский*. Бог и человечество [Текст] / Каллист (Уэр), епископ Диоклийский. М., 2001.
95. *Кандинский В.* О духовном в искусстве [Текст] / В. Кандинский. М., 1992.
96. *Кант И.* Собрание сочинений в 6 томах [Текст] / И. Кант. М., 1964.
97. *Карташев А.В.* Вселенские соборы [Текст] / А.В. Карташев. Клин, 2002.
98. *Кацис Леонид*. Идеология витебского УНОВИСа, Иерусалимский Храм и Талмуд (Квадраты К.С. Малевича и Эль-Лисицкого) [Электронный ресурс] / Леонид Кацис // <http://www.utoronto.ca/tsq/12/katzis12.shtml/>.
99. *Кено Мишель*. Икона [Текст] / Кено Мишель. Минск; Белосток, 2001.
100. *Керлот Х.Э.* Словарь символов [Текст] / Х.Э. Керлот. М., 1994.
101. *Клеман Оливье*. Отблески света [Текст] / Клеман Оливье. М., 2004.

102. *Колесов В.В.* Свет и цвет в «Слове о полку Игореве» [Текст] / В.В. Колесов // Свет и цвет в славянских языках / сост. Karoly Gadanyi. Melbourne: Akademia Press, 2004.
103. *Колядко В.И.* Бернард Больцано [Текст] / В.И. Колядко. М., 1982.
104. *Кондаков Н.П.* Русская икона [Текст]. Ч. 1 / Н.П. Кондаков. М., 2004.
105. *Корнилович К.* Окно в минувшее [Текст] / К. Корнилович. Л., 1968.
106. *Кравецкий А.Г.* История церковнославянского языка в России (конец XIX – начало XX века) [Текст] / А.Г. Кравецкий, А.А. Плетнева. М., 2001.
107. *Красноречьев Л.Е.* «...Как мера и красота скажут» [Текст] / Л.Е. Красноречьев, Л.Я. Тынтарева. Л., 1971.
108. *Кузнецов Б.Г.* Идеи и образы Возрождения [Текст] / Б.Г. Кузнецов. М., 1979.
109. *Кутковой В.С.* Краски мудрости [Текст] / В.С. Кутковой. М., 2008.
110. *Кутковой В.С.* Скандал как метафизическая основа авангарда [Текст] / В.С. Кутковой // Духовные начала русского искусства и просвещения. Материалы IX Международной научной конференции «Духовные начала русского искусства и просвещения» (Никитские чтения). Великий Новгород, 10–23 мая 2009 года. Великий Новгород, 2009.
111. *Ламетри П.Л.* Сочинения [Текст] / П.Л. Ламетри. М., 1976.
112. *Лебединский Я.* Меры русского правительства относительно улучшения иконописи [Текст] / Я. Лебединский // Духовный вестник. Т. XII. Харьков, 1865.
113. *Леонид, священник.* Служение Отечеству – как заповедь Божия [Электронный ресурс] / Леонид, священник // <http://www.russobornaya.org/php/modules.php?name=News&file=article&sid=7>
114. *Лепяхин Валерий.* Икона и иконичность [Текст] / Валерий Лепяхин. СПб., 2002.
115. *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков [Текст] / Д.С. Лихачев. Л., 1973.
116. *Ломоносов М.В.* Материалы к Российской грамматике [Текст] / М.В. Ломоносов // Полное собрание сочинений. Т. 7. М.; Л., 1952.
117. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Ранняя классика [Текст] / А.Ф. Лосев. М., 1998.
118. *Лосев А.Ф.* Художественные каноны как проблема стиля [Текст] / А.Ф. Лосев // Вопросы эстетики. Вып. 6, 1964.
119. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения [Текст] / А.Ф. Лосев. М., 1978.
120. *Лосский Владимир.* Богословие и Боговидение [Текст] / Владимир Лосский; перев. В. Рещиковой. М., 2000.
121. *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие [Текст] / В.Н. Лосский. М., 1991.
122. *Лосский Н.О.* История русской философии [Текст] / Н.О. Лосский. М., 1991.

123. *Майкапар Александр*. Новозаветные сюжеты в живописи: Распятие Христа [Текст] / Майкапар Александр // Искусство: Приложение к «Первое сентября». М., 2000. № 42 (210). Ноябрь.
124. *Макаров А.И.* Древнерусские ареопагитики [Текст] / А.И. Макаров, В.В. Мильков, А.А. Смирнова. М., 2002.
125. *Максим Грек, преподобный*. О святых иконах [Текст] / Максим Грек, преподобный // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология / сост. Н.К. Гаврюшин. М., 1993.
126. *Максимов Ю.В.* Женский образ Духа Святого у святых Отцов и писателей ранней Церкви: докл. на X Рождественских чтениях 30 января 2002 года [Электронный ресурс] / Ю.В. Максимов // http://fapsyrou.ru/science/stati_conference/zhenskiy_obraz_duha_594/
127. *Малевич К.С.* Собрание сочинений в 5 томах. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой [Текст] / К.С. Малевич. М., 2000.
128. *Малинецкий Г.Г.* Синергетика и прогнозы будущего [Текст] / Г.Г. Малинецкий. М., 1997.
129. *Малков Ю.Г.* К изучению «Троицы» Андрея Рублева [Текст] / Ю.Г. Малков // Музей 8. Художественные собрания СССР. М.: Советский художник, 1987.
130. *Маранда П.* Метаморфные метафоры [Текст] / П. Маранда // От мифа к литературе. М., 1993.
131. *Марион Жан-Люк*. Идол и дистанция [Текст] / Жан-Люк Марион // Символ. Париж; М., 2009. № 56. С. 9–288.
132. *Маритен Ж.* Ответственность художника [Текст] / Ж. Маритен // Самосознание европейской культуры. М., 1991.
133. *Маркидонов Александр*. Историческое и апофатическое в иконе: о некоторых богословских предпосылках к осмыслению «Св. Троицы» преп. Андрея Рублева [Текст] / Александр Маркидонов // «Св. Троица» преп. Андрея Рублева в свете православного апофатизма. СПб., 2007.
134. *Маслова В.А.* Лингвокультурология [Текст] / В.А. Маслова. М., 2001.
135. *Маца И.* Форма и ее теория [Текст] / И. Маца // Творчество. М., 1967. № 4 (124).
136. *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений [Текст]. В 13 т. / В.В. Маяковский. М., 1958.
137. *Мейендорф Иоанн, протопресвитер*. Византийское богословие [Текст] / Мейендорф Иоанн, протопресвитер. Минск, 2001.
138. *Мельник А.Г.* Основные типы русских иконостасов XV – середины XVII века [Текст] / А.Г. Мельник // Иконостас. Происхождение – развитие – символика / сост. А.М. Лидов. М., 2000.
139. *Мережковский Д.С.* Иисус Неизвестный [Текст] / Д.С. Мережковский. Париж, 1934.
140. Метафора в языке и тексте [Текст] / под ред. В.Н. Телия. М., 1988.

141. *Мёссель Э.* Пропорции в античности и в Средние века [Текст] / Э. Мёссель. М., 1936.
142. *Минуций Феликс.* Октавий [Текст] / Феликс Минуций // Сочинения древних христианских апологетов. СПб., 1999.
143. *Михайлов П.Б.* Деятельность разума в богословии. Анализ понятия ἐπίνοια в древнехристианской и позднеантичной письменности [Текст] / П.Б. Михайлов // Вестник ПСТГУ. Философия. Богословие. I: 15. М., 2006.
144. *Михельсон А.Д.* Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней [Текст] / А.Д. Михельсон. СПб., 1865.
145. *Михлин А.С.* Понятие смертной казни [Текст] / А.С. Михлин // Государство и право. М., 1995. № 10.
146. *Моисеенко В.* Очерки о русских и славянских цветоименованиях [Текст] / В. Моисеенко // Свет и цвет в славянских языках / сост. Karoly Gadanyi. Melbourne: Akademia Press, 2004.
147. *Моторин А.В.* Духовные направления в русской словесности первой половины XIX века [Текст] / А.В. Моторин. Новгород, 1998.
148. *Мочульский Константин.* Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты [Текст] / Константин Мочульский. Томск, 1999.
149. *Мусин Александр, диакон.* Богословие образа и эволюция стиля. (К вопросу о догматической и канонической оценке русского церковного искусства XVIII–XIX вв.) [Текст] / Мусин Александр, диакон // Искусствознание. М., 2002. № 2.
150. Наше наследие [Текст]. М., 1989. № II (8).
151. *Немезий Эмесский, епископ.* О природе человека [Текст] / Немезий Эмесский, епископ; пер. Ф.С. Владимирского. М., 1998.
152. *Нестерук Алексей.* Логос и космос [Текст] / Алексей Нестерук. М., 2006.
153. *Нидербуде А.* Между формализмом и интуиционизмом: Математика и литература в начале XX в. [Текст] / А. Нидербуде // Литературоведение XXI в. Тексты и контексты русской литературы. СПб.; Мюнхен, 2001.
154. *Никитин А.В.* Кто написал «Троицу» Рублева? [Текст] / А.В. Никитин // Наука и религия. М., 1989. № 8–9.
155. *Николай Кузанский.* Сочинения. В 2 т. [Текст] / Николай Кузанский. М., 1979.
156. Новая философская энциклопедия [Текст]. В 4 т. М., 2010.
157. Новейшая философская энциклопедия [Текст]. М., 2001.
158. *Овчинников Алексей.* За что на Руси святыми становятся [Электронный ресурс] / Алексей Овчинников // <http://www.kp.ru/daily/25620/787714/>
159. Основы социальной концепции Русской Православной Церкви [Текст]. М.: Отдел внешних церковных связей Московского Патриархата, 2001.
160. *Павсаний.* Описание Эллады [Текст]. В 2 т. / Павсаний; перев. С.П. Кондратьева. М., 1938–1940.
161. Памятники истории Киевского государства [Текст]. Л., 1936.

162. Память и похвала князю Владимиру [Текст] // Златоуструй: Древняя Русь X–XIII веков. М., 1990.
163. *Пастуро Мишель*. Синий. История цвета. (Фрагмент книги) [Текст] / Мишель Пастуро; перев. Нины Кулиш // Иностранная литература. М., 2010. № 4.
164. *Петр Дамаскин*. О деятельном знании [Текст] / Петр Дамаскин // Символ. Париж, 1985. Июнь, № 13.
165. *Платон*. Собрание сочинений в 4 томах [Текст] / Платон. М., 1990–1995.
166. *Плугин В.А.* Андрей Рублев – «Воскрешение Лазаря» [Текст] / В.А. Плугин // Сб: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973.
167. *Плугин В.А.* Мировоззрение Андрея Рублева (некоторые проблемы) [Текст] / В.А. Плугин. М., 1974.
168. Повесть временных лет [Текст]. Ч. 1 / под ред. В.П. Андриановой-Перетц. М.; Л., 1950.
169. *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии [Текст] / Н.В. Покровский. М., 2001.
170. *Полевой В.М.* Искусство Греции. Средние века [Текст] / В.М. Полевой. М., 1973.
171. Полное собрание русских летописей [Текст]. СПб., 1889.
172. *Постнов Михаил*. История Христианской Церкви (до разделения Церквей – 1054 г.) [Текст] / Михаил Постнов. Киев, 1991.
173. Пощёчина общественному вкусу: В защиту свободного искусства: Стихи, проза, статьи [Текст]. М., 1913.
174. Правила Святых Апостол, Святых Соборов Вселенских и Поместных и святых отец с толкованиями [Текст]. В 3 т. Т. 1. М., 2000.
175. Православная энциклопедия [Текст]. Т. 24. М., 2010.
176. Православная энциклопедия [Текст]. Т. 9. М., 2005.
177. *Пригожин И.* Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой [Текст] / И. Пригожин, И. Стенгерс. М., 1986.
178. *Приселков М.Д.* Троицкая летопись [Текст] / М.Д. Приселков. М., 1950.
179. *Райл Гильберт*. Обыденный язык [Текст] / Гильберт Райл // Аналитическая философия: становление и развитие. Антология. М., 1998.
180. *Райл Гильберт*. Понятие сознания [Текст] / Гильберт Райл; пер. с англ., общая ред. В.П. Филатова. М., 2000.
181. *Рамзевич Н.К.* Словарь гуманитария [Текст] / Н.К. Рамзевич. М., 1998.
182. *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов [Текст] / Б.В. Раушенбах. М., 1980.
183. Русская историческая библиотека [Текст]. Т. 6. Ч. 1. 2-е изд. СПб., 1908.
184. *Рябушинский В.П.* Русский стиль [Текст] / В.П. Рябушинский // Московский журнал. № 4, апрель 1999 г.

185. *Салтыков А.А.* О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи [Текст] / А.А. Салтыков // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975.
186. *Салтыков Александр, протоирей.* Достоверность свидетельства: понятие «прографо» в Послании галатам [Текст] / Салтыков Александр, протоирей // Искусство Христианского Мира: сб. ст. Выпуск 8. М., 2004.
187. *Салтыков Александр, протоирей.* Символ и реальность в церковном искусстве [Текст] / Салтыков Александр, протоирей // Православная иконология – основы и перспективы: материалы 1-й Междунар. науч. конф. 27 ноября 2004 г. / сост. М.В. Васина. СПб., 2005.
188. *Сарабьянов Д.* Казимир Малевич. Живопись, Теория [Текст] / Д. Сарабьянов, А. Шатских. М., 1993.
189. *Сартр Жан-Поль.* Воображение [Текст] / Сартр Жан-Поль; предисл. и перев. В.М. Рыкунова // Логос. М., 1992. № 3.
190. Словарь библейского богословия [Текст]. Киев; Москва, 1998.
191. Словарь средневековой культуры [Текст] / ред. А.Я. Гуревич. М., 2003.
192. Слово о святых иконах иже во святых отца нашего Мефодия, архиепископа Константинопольского, исповедника [Текст] // Даниловский благовестник. М., 1992. № 4.
193. *Смирнов И.П.* Человек человеку – философ [Текст] / И.П. Смирнов. СПб., 1999.
194. *Смирнова Э.С.* Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы Богородичной иконографии XII в. [Текст] / Э.С. Смирнова // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб., 1995.
195. *Соловьев В.С.* Собрание сочинений [Текст]. В 9 т. Т. 6 / В.С. Соловьев. СПб., 1873–1900.
196. *Спиридон (Лукич), архимандрит.* Проскомидия: Практическое руководство по совершению Божественной Литургии [Текст] / Спиридон (Лукич), архимандрит. М., 2001.
197. *Срезневский И.И.* Словарь древнерусского языка [Текст] / И.И. Срезневский. Репринт: М., 1994.
198. Старорусский пастырь архимандрит Агафангел [Текст]. М., 2005.
199. Стоглав [Текст]. Казань, 1911
200. *Таганцев Н.С.* Смертная казнь [Текст] / Н.С. Таганцев. М., 1913
201. *Тарабукин. Н.М.* Смысл иконы [Текст] / Н.М. Тарабукин. М., 1999.
202. *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России [Текст] / О.Ю. Тарасов. М., 1995.
203. Творения святого Отца нашего Никифора, архиепископа Константинопольского [Текст]. Минск, 2001.
204. *Тиц А.А.* Загадки древнерусского чертежа [Текст] / А.А. Тиц. М., 1978.
205. *Тиц А.А.* Некоторые закономерности композиции икон Рублева и его школы [Текст] / А.А. Тиц // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. М., 1963.

206. *Трёлъч Эрнст*. Историзм и его проблемы [Текст] / Эрнст Трёлъч. М., 1994.
207. Триодь цветная [Текст]. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 1992.
208. *Троицкий С.В.* Учение св. Григория Нисского об именах Божиих и имябожники [Текст] / С.В. Троицкий. Краснодар, 2002.
209. *Трубецкой Е.*, кн. Три очерка о русской иконе [Текст] / Е. Трубецкой, кн. М., 1991.
210. *Успенский Б.А.* О семиотике иконы [Текст] / Б.А. Успенский // Символ. Париж, 1987. № 18.
211. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции [Текст] / Б.А. Успенский. М., 1970.
212. *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви [Текст] / Л.А. Успенский. Париж, 1989.
213. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка [Текст] / М. Фасмер. М., 1996.
214. *Феодор Студит, преподобный*. Послание 65(124). К Навкратию, сыну [Текст] / Феодор Студит, преподобный // Послания. Кн. 1. М., 2003.
215. *Феодор Студит, преподобный*. Творения преподобного Феодора Студита в русском переводе [Текст] / Феодор Студит, преподобный. Т. 1, 2. СПб., 1907, 1908.
216. *Феодор Студит, преподобный*. Три опровержения иконоборцев [Текст] / Феодор Студит, преподобный // Символ. Париж, 1987. № 18. С. 253–331.
217. *Филарет, Митрополит Московский и Коломенский*. Сочинения: Слова и речи [Текст]. В 5 т. / Филарет, Митрополит Московский и Коломенский. М., 1873.
218. *Филатов В.* Праздничный ряд Софии Новгородской [Текст] / В. Филатов. Л., 1974.
219. *Филонов П.Н.* Краткое пояснение к выставленным работам [Текст] / П.Н. Филонов // Павел Филонов. М., 1995.
220. *Флоренский Павел, священник*. Избранные труды по искусству [Текст] / Флоренский Павел, священник. М., 1996.
221. *Флоренский Павел, священник*. Небесные знамена [Текст] / Флоренский Павел, священник // Избранные труды по искусству. М., 1996.
222. *Флоровский Георгий, протоиерей*. Византийские отцы V–VIII веков [Текст] / Флоровский Георгий, протоиерей. Минск, 2006.
223. *Флоровский Георгий, протоиерей*. Восточные отцы. Добавление [Текст] / Флоровский Георгий, протоиерей. Париж, 1933.
224. *Флоровский Георгий, протоиерей*. Пути русского богословия [Текст] / Флоровский Георгий, протоиерей. Париж, 1937. Репринт: Вильнюс, 1991.
225. *Фома Аквинский*. Сумма теологии [Текст]. Часть первая. Вопросы 75–119 / Фома Аквинский. Киев, 2005.

226. *Франк С.Л.* Душа человека (Опыт введения в философскую психологию) [Текст] / С.Л. Франк. М., 1917.
227. *Фреге Готлоб.* Логика и логическая семантика [Текст] / Фреге Готлоб. М., 2000.
228. *Фрезер Д.Д.* Фольклор в Ветхом Завете [Текст] / Д.Д. Фрезер. М., 1985.
229. *Хайдеггер М.* Время и бытие [Текст] / М. Хайдеггер; перев. В.В. Библихина. М., 1993.
230. *Хакен Г.* Синергетика [Текст] / Г. Хакен. М., 1980.
231. *Халин С.М.* Философия познания (Очерки концептуальной истории) [Текст] / С.М. Халин. Тюмень, 2004.
232. *Хлебников Велимир.* Творения [Текст] / Велимир Хлебников. М., 1986.
233. *Хомяков А.С.* Полное собрание сочинений [Текст] / А.С. Хомяков. Прага, 1867.
234. *Хэмбидж Д.* Динамическая симметрия в архитектуре [Текст] / Д. Хэмбидж; ред. Н. Брунов; перев. с англ. В. Белюстина; пред. и прим. Ю. Милонова. М., 1936.
235. *Цаферис Василиос.* Археологическое свидетельство распятия [Электронный ресурс] / Василиос Цаферис // <http://www.bogoslov.ru/text/645201.html>.
236. *Цыганенко Г.П.* Этимологический словарь русского языка [Текст] / Г.П. Цыганенко. Киев, 1989.
237. *Чудинов А.Н.* Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка [Текст] / А.Н. Чудинов. М., 1910.
238. *Шапошников Б.В.* Эстетика числа и циркуля [Текст] / Б.В. Шапошников. М., 1926.
239. *Шевченко А.А., кандидат философских наук.* Проблема распространения веры: православное предание и вызовы современности [Электронный ресурс] / А.А. Шевченко // <http://www.vob.ru/eparchia/otdel/medikal/dissemination.htm>.
240. *Шевырев И.Ш.* Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии [Текст] / И.Ш. Шевырев, М.А. Марутаев, И.П. Шмелев. М., 1990.
241. *Шелинг Ф.* Философия искусства [Текст] / Ф. Шелинг. М., 1966.
242. *Шенборн Кристоф.* Икона Христа [Текст] / Кристоф Шенборн. Милан; М., 1999.
243. *Шиллер Фридрих.* Собрание сочинений в 6 томах [Текст] / Фридрих Шиллер. М., 1957.
244. *Шичалин Ю.А.* История античного платонизма в институциональном аспекте / Ю.А. Шичалин. М., 2000.
245. *Шлегель Фридрих.* Эстетика. Философия. Критика [Текст]. Т. 1–2 / Фридрих Шлегель. М., 1983.
246. *Шпет Густав.* Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры [Текст] / Густав Шпет. М., 2007.

247. *Штирнер М.* Единственный и его собственность [Текст] / М. Штирнер. Харьков, 1994.
248. *Шувар В., священник.* Защитники иконописания и иконопочитания в первый период иконоборчества: святитель Герман, Патриарх Константинопольский, Георгий Киприянин, преподобный Иоанн Дамаскин [Текст] / В. Шувар, священник. Л., 1989.
249. *Эйзенштейн С.М.* Собрание сочинений в 6 томах [Текст]. Т. 3 / С.М. Эйзенштейн. М., 1964–1971.
250. *Эпиктет.* Беседы [Текст] / перев. Г.А. Тароняна. М., 1997
251. *Эшби У.Р.* Введение в кибернетику [Текст] / У.Р. Эшби. М., 1959.
252. *Языкова И.К.* Богословие иконы [Текст] / И.К. Языкова. М., 1995.
253. *Ястребицкая А.Л.* Западная Европа XI–XIII веков [Текст] / А.Л. Ястребицкая. М., 1978.
254. *Betti Emilio.* Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre [Text] / Emilio Betti. Festschrift für E. Rabel, IL Tub., 1954.
255. *Blondel M.* L'être et les êtres [Text] / M. Blondel. Paris, 1963.
256. *Brentano Fr.* Vom Dasein Gottes [Text] / Fr. Brentano. Hamburg, 1968.
257. *Duret T.* Critique d'avant-garde [Text] / T. Duret. Paris, 1885.
258. *Fortenbaugh W.W., White S.* Aristo of Ceus. Text, Translation and Discussion (RUSCH, XIII). N. Bruns [Text] / W.W. Fortenbaugh, S. White. London, 2006.
259. *Fragstein A. von.* Die Diairesis bei Aristoteles [Text] / A. von. Fragstein. Amsterdam, 1967.
260. *Gide A.* Chroniques de l'ermitage [Text] / A. Gide // Oeuvres completes. Paris, 1933.
261. *Gilbert Sandra, Gubar Susan.* The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination [Text] / Sandra Gilbert, Susan Gubar. New Haven: Yale University Press, 1979.
262. *Gregory A.* Eudoxus, Callipus and the astronomy of the Timaeus, - Ancient Approaches to Plato's Timaeus [Text] / A. Gregory; ed. by R.W. Sharpies, A. Sheppard. L., 2003.
263. *Haken H.* Principles of Brain Functioning. Synergetic Approach to Brain Activity, Behavior and Cognition [Text] / H. Haken. B., 1996.
264. *Haussig H.W.* Kulturgeschichte von Byzanz [Text] / H.W. Haussig. Stuttgart, 1959.
265. *Heidegger M.* Sein ind Zeit [Text] / M. Heidegger. Tübingen, 1960.
266. *Heidegger M.* Phanomenologie und Theologie [Text] / M. Heidegger. Frankfurt am Main, 1970.
267. *Lachmann Renate.* Gedachtnis und Literatur. Intertextualitat in der russischen Moderne [Text] / Renate Lachmann. Frankfurt am Main, 1990.
268. *Ozoline N.* «Notes sur l'icône de la Nativité». Contacts № 96 [Text] / N. Ozoline. Paris, 1976.
269. *Robinson R.* Plato's Earlier Dialectic [Text] / R. Robinson. Oxford, Clarendon Press, 2nd ed., 1953. P. 109–111.

270. *Ryle G.* The Concept of Mind [Text] / G. Ryle. London, 1949.
271. *Sklorz Joachim.* Белые пятна в истории Черного квадрата [Электронный ресурс] / Joachim Sklorz // <http://www.utoronto.ca/tsq/18/sklorz18.shtml>.
272. *Speusippo.* Frammenti [Text] / Speusippo; ed., trad, e commentari a cura di M. Isnardi Parente. Napoli, 1980.
273. *Stoicorum Veterum Fragmenta.* Collegit I. ab Arnim [Text]. T. I–III. Leipzig, 1903–1905. T. IV. Indices. Ed. M. Adler. Leipzig, 1924. 435–462 // Русский перевод: Столяров. Фрагменты. Т. I. 1998.
274. *Zugibe Frederick T.* Two Questions about Crucifixion [Text] / Frederick T. Zugibe // Bible Review, Apr 1989. P. 34–43.

Научное издание

Кутковой Виктор Семенович

ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОЙ ИКОНЫ

Проблемы морфемики и семантики образа

Редактор *Н. В. Васильева*
Компьютерная верстка *О. Н. Кармаева*

Изд. лиц. ЛР № 020815 от 21.09.98.
Подписано в печать 10.09.2012. Бумага офсетная. Формат 60×84 1/16.
Гарнитура Times New Roman. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 8,9. Уч.-изд. л. 9,9. Тираж 300 экз. Заказ №
Издательско-полиграфический центр
Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого.
173003, Великий Новгород, ул. Б. Санкт-Петербургская, 41.
Отпечатано в ИПЦ НовГУ. 173003, Великий Новгород,
ул. Б. Санкт-Петербургская, 41.