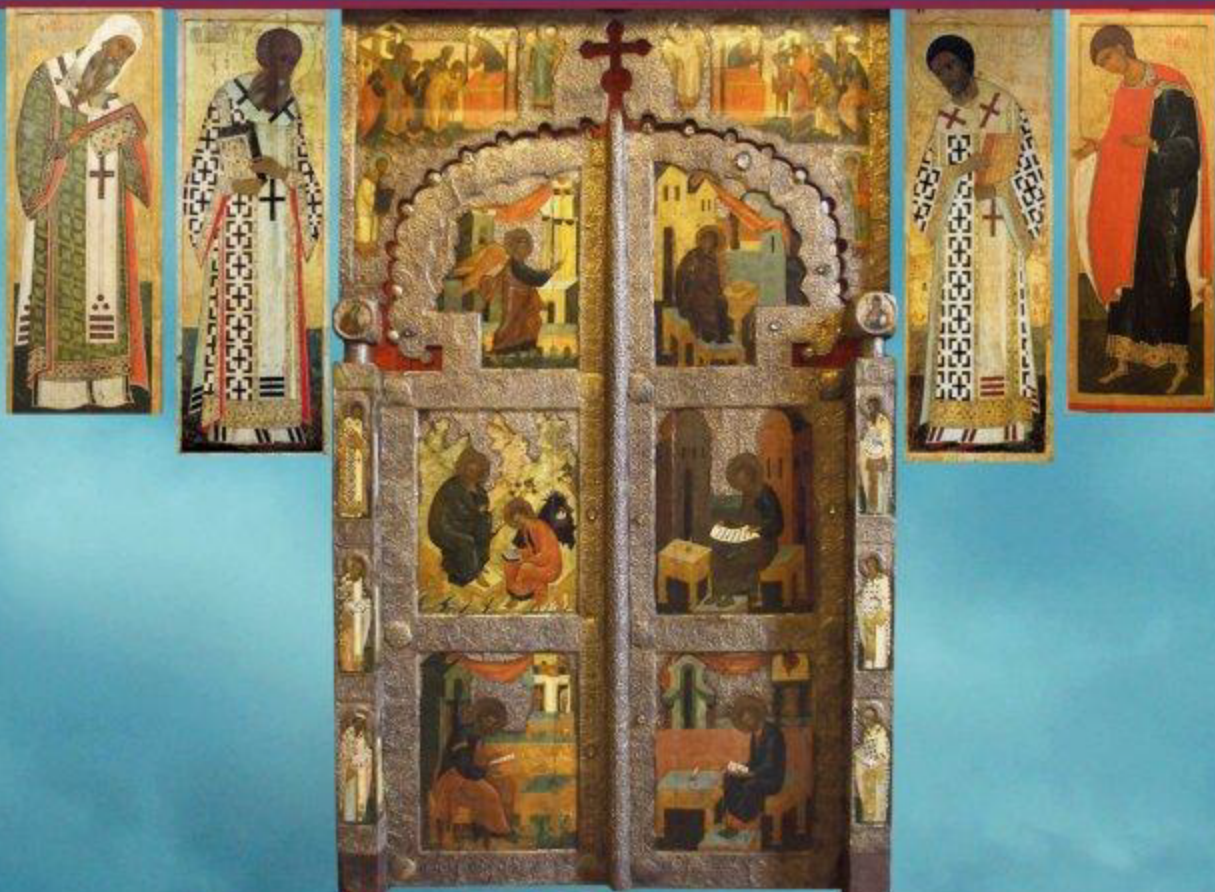


В. С. Кутковой



# ФИЛОСОФСКИЙ УНИВЕРСУМ православной иконы



ТОМ 1



ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД

2019



ON KONTAKION TON  
XIP ISTHAROC ANEPOCIC





В.С. Кутковой

**ФИЛОСОФСКИЙ  
УНИВЕРСУМ  
ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЫ**

Монография  
**В 2 томах**

**Том 1**



ББК 87.21  
К95

**Р е ц е н з е н т ы:**

Доктор философских наук, профессор кафедры культурологии,  
философии культуры и эстетики  
Санкт-Петербургского государственного университета  
**Н.В. Голик**

Доктор философских наук, профессор Новгородского  
государственного университета им. Ярослава Мудрого,  
заведующий отделением философии и культурологии  
**С.А. Маленко**

**Кутковой В. С.**  
К95      Философский универсум православной иконы / В 2  
томах. Т.1. В.С. Кутковой; Великий Новгород, 2019. - 649 с.

ISBN 978-5-89896-4800-1

Монография В.С. Куткового посвящена редкой для философии теме – сущности сакрального образа. Будучи практиком и теоретиком в одном лице, автор пишет не понаслышке о тайне процесса создания средневековой иконы, исследует ее истоки, предупреждает об ошибочности некоторых современных подходов, проникающих в церковный контекст и приводящих к деструктивному пониманию философии образа. В универсуме монографии сошлись разные темы, но все они направлены на глубокое осознание нашим современником средневекового культурного наследия.

Книга написана доступным языком и адресована культурологам, философам, теологам, историкам религии, искусствоведам, аспирантам, магистрантам, студентам, широкому кругу заинтересованных читателей.

ББК 87.21

ISBN 978-5-89896-4800-1

© В.С. Кутковой



*Посвящаю  
моим наставникам  
и друзьям*



## Оглавление

### ТОМ 1

<b>Церковный образ: взгляд философа.</b>	
<b>Предисловие (В.В. Лепахин).....</b>	<b>8</b>
<b>Вступление.....</b>	<b>12</b>

### Часть I. Логос сакрального образа

#### Глава 1

#### **Основные философские термины и понятия православной культуры**

§ 1. Концепты «диафора» и «диэресис» в философии образа.....	21
§ 2. Сакральный образ, вера и мировидение.....	36
§ 3. Поклонение иконе и ее почитание.....	77
§ 4. Сотериология православной иконы.....	92
§ 5. Литургический аспект сакрального образа.....	101
§ 6. Плерома – полнота Церкви – и сакральный образ.....	115
§ 7. Категориальный вопрос <i>слышания и видения</i> .....	133

#### Глава 2

#### **Процесс создания иконы как философия «домостроительства спасения»**

§ 1. Взаимоотношение церковной и народной культур.....	138
2.1.1. <i>На переломе эпох: от идола – к православной иконе....</i>	173
§ 2. Церковный статус иконописца .....	183
§ 3. Икона и слово. Предварительные рассуждения о философских проблемах творчества.....	202



§ 4. Творческий процесс, синергия, духовность художника.....	218
§ 5. Канон и его окрестности.....	290
§ 6. Живое и неодушевленное в иконописи.....	326
§ 7. Значение материала в иконописи.....	338
§ 8. Феномен эвритмии.....	354
§ 9. Соотношение языка и стиля в церковном искусстве.....	393
§ 10. Соотношение художественных тропов в православной иконописи.....	424
§ 11. Моленная и воспитательная функции иконы.....	445

### Глава 3

## Деконструкция сакрального образа

§ 1. Борьба против иконы.....	454
§ 2. Хора и икона: возможны ли их совмещения? .....	469
.§ 3. Чувственное и умозрительное в личном письме русских святых.....	482
§.4. Иконы Святой Троицы и образ Бога Отца: традиция заблуждений и философские затруднения понимания.....	488
§.5. Ангел Хранитель как личность и проблемы его изобразимости.....	521
§.6. Икона святого мученика Христофора.....	539
§.7. Тератология и гротеск.....	568
§.8. Икона и дети.....	580

<b>Заключение.....</b>	<b>593</b>
------------------------	------------

<b>Взирая творческим оком на творчество. Послесловие (А.П. Донченко).....</b>	<b>596</b>
---	------------

<b>Библиография.....</b>	<b>598</b>
--------------------------	------------

## ЦЕРКОВНЫЙ ОБРАЗ: ВЗГЛЯД ФИЛОСОФА

### Предисловие

После расчистки реставраторами древних икон в начале XX века и знаменитой выставки 1913 года в Императорском Археологическом институте в Москве именно философы – одними из первых – заинтересовались русской иконописью. Достаточно вспомнить три эссе князя Е.Н. Трубецкого о русской иконе: «Умозрение в красках» (1916), «Два мира в русской иконописи» (1916), «Россия в ее иконе» (1918), написанный позже «Иконостас» отца Павла Флоренского (создан в 20-е годы, издан полностью лишь в 70-х годах) и работы графа Ю.А. Олсуфьева «Иконописные формы как формулы синтеза» (1926), «О линейных деформациях в иконе Троицы Андрея Рублева» (1927).

Известные трагические события 1917 года, государственная политика «воинствующего атеизма» привели к тому, что изучение иконы разрешалось лишь историкам и искусствоведам, которые поневоле или по велению сердца ограничили поле своей научной деятельности внешней стороной церковного образа, уделяли внимание, прежде всего формальным принципам построения композиции в отрыве от содержания, а, значит, смысла или же сосредотачивали внимание на стиле, – опять-таки не вдаваясь в глубинные связи иконы с другими видами церковного образа и, главное, с богослужением.

Для философов-марксистов икона в лучшем случае представляла собой некий феномен народной культуры, религиозный примитив, нежелательный в деле атеистического воспитания трудящихся. Во всяком случае, у философов икона долгое время не вызывала заметного интереса. Исключение составляет книга Н.М. Тарабукина «Философия иконы», над которой автор начал работу еще в 1916 году, а закончил в 30-х годах. Издана же она впервые лишь в самом конце XX столетия. Правда, Тарабукина даже с натяжкой невозможно зачислить в когорту советских философов.

В послевоенное советское время иконой занимались в основном специалисты по эстетике и истории искусства. И.Э. Грабарем, В.Н. Лазаревым, М.В. Алпатовым, Г.И. Вздорновым и другими специалистами созданы серьезные труды, которые вошли в золотой фонд отечественного иконоведения. И все же во всех работах того периода заметен налет мирского, светского подхода к иконе. Нередко она рассматривалась как эстетический шедевр, как высокое искусство,



но в полном отрыве от ее роли в Церкви, в молитве, в храмовом богослужении. Получалось, что икона как бы по недоразумению стала церковным искусством, тогда как иконопись родилась в недрах Церкви. Поэтому в условиях советской цензуры и официального атеизма, старательно обходились молчанием и философско-богословская суть иконы, и ее литургическое предназначение. Между тем, изучение иконы должно опираться на ее духовное постижение; именно оно помогает исследователю привести в гармонию все остальные стороны (философскую, историческую, эстетическую, символическую, даже техническую) церковного иконописного образа. В итоге же исследователь возвращается опять к духовному смыслу иконы, но уже на другом, более высоком уровне.

Надо отметить, что заметный и плодотворный вклад в иконоведение внесли русские философы, богословы, историки искусства, проживавшие за границей. Достаточно назвать имена Л.А. Успенского, инока Григория (Круга), П.Н. Евдокимова, отца Георгия Флоровского и др. Именно они разрабатывали те иконоведческие темы и подходы к ним, которые находились под цензурным запретом в советской России, тем самым русское зарубежье восполняло иконоведение советского периода.

Собственно философские статьи и труды, посвященные особенностям древней иконописи, стали выходить лишь в постсоветское время. В их числе следует назвать книги и автора данной монографии. Однако капитального труда объемом в два тома (более 500 страниц текста в каждом) пока не было.

И вот перед читателем – «Логос сакрального образа». Это начальный том общего труда под названием «Философский универсум православной иконы».

В.С. Кутковой детально изучает важнейшие философские концепты, терминологию греческой философии и святоотеческого богословия эпохи иконоборческих споров, те концепты, без которых невозможно всерьез заниматься исследованием иконы. Они позволяют взглянуть глазами философа не только на церковный образ, но и на многие другие сакральные явления средневековой культуры.

Не менее важными в книге стали вопросы почитания и поклонения иконе, сотериологические и литургические аспекты сакрального образа, категориальные вопросы видения и слышания, синергии творчества и канона. Насколько мне известно, впервые столь тщательно изучены феномены эвритмии, одушевленного и неодушевленного в иконописи, весьма скрупулезно прослежено соотношение языка и стиля, особенности художественных тропов

в иконописи. Читатель может обратить внимание на существовании параканонических положений, впервые в научной литературе об этом заявлено именно В.С. Кутковым. И они действительно необходимы в иконоведении. Автор и сам продемонстрировал насколько успешно они «работают».

Особенно удачной мне кажется последняя глава первого тома «Деконструкция сакрального образа». Несмотря на то, что она наполнена не столько философскими рассуждениями и доводами, сколько полемикой, тем не менее, получилась одной из самых увлекательных в работе. Например, в этой главе автор впервые доказал, что икона Ангела Хранителя – всего лишь аллегория, но не моленный образ. Не вызывает также сомнений его тезис о неканоничности образа мученика Христофора, на котором святой написан кинокефалом.

К уже известным аргументам против изображения Бога Отца В.С. Кутковой, я бы сказал, остроумно добавил свой: «Для Филиппа, желающего увидеть образ Бога Отца не меньше наших адептов “Новозаветной Троицы”, ответ дан самим Христом: “Видевший Меня видел Отца” (Ин. 14: 9). А в жизни, подчас, находятся любители произнести совсем противоположное, призывая Филиппа не слушать Учителя: “Иди к нам, мы тебе покажем Отца!”. И показывают ему иконы “Новозаветная Троица”, “Седение одесную Отца” и даже “Саваоф”. Нелепо? Да. Но не смешно. Здесь совсем не до смеха. Ибо разрушается сам принцип, установленный непосредственно Богом: Отец познается только через Сына (как говорилось, “видевший Меня видел Отца”), а Сын познается исключительно Святым Духом (“никто не может назвать Иисуса Господом, как только Духом Святым” – 1 Кор. 12: 3)? Не дерзают ли изобразители Отца занять место Сына и, следовательно, ввести себя вместо Сына в качестве Второй Ипостаси в Святую Троицу? Ведь по логике так и выходит».

Автор обращает внимание читателя на отсутствие предикатов пространства в инобытии, если опираться на авторитетные источники, которые свидетельствуют о *том* мире. Отсюда он делает справедливый вывод: строить теории о «хоре» как пространственной иконе – дело рискованное, если не ошибочное.

Привлекают внимание использованные автором редкие материалы, документы, которые впервые вводятся в научный оборот. Вызывает уважение также широкая философская эрудиция автора.

Книга написана занимательно и, несмотря на сложность поставленных в ней проблем, читается легко, а полемическая



---

заостренность многих положений автора придает ей живость и увлекательность. При этом она остается серьезным и глубоким научным трудом.

Не ради ложки дегтя в бочке меда отметим, что слабым местом монографии, на наш взгляд, является ее заключительная часть – «Икона и дети». В ней высказана мысль о том, что ребёнок не способен создать истинный церковный образ в силу недостатка духовного молитвенного опыта. Мысль спорная и интересная. И все же увенчать серьезную конструкцию философского универсума сакрального образа столь «легковесной» темой – не самая удачная находка. Поскольку же автор обещает в скором времени издать продолжение монографии в виде второго тома, то, возможно, данный недочет не столь существенен, ибо становится переходом к другой части книги.



***Валерий Лепехин,**  
г. Сегед, Венгрия.*

---

*Сын, воссиявший от Отца неизреченно, от жены родился в двух естествах. Зная это, не отрицаем начертания Его облика, но благочестиво его изображая, почитаем преданно. И потому Церковь, держась веры истинной, лобызает икону вочеловечения Христова.*

***Кондак святых Отцов, глас 2.  
Литургия памяти отцов  
VII Вселенского собора***

## **ВСТУПЛЕНИЕ**

Отдельные книги пишутся много дольше того времени, которое на них реально затратили авторы. Существуют периоды предчувствия содержания и даже, возможно, формы, осознания того, какими они должны быть, после чего идет накопление необходимой информации, а она требует эмоционально и интеллектуально пережить себя в полном объеме всего накопленного, и лишь затем следует период работы над книгой.

Нечто подобное представляет собой и данный труд. Все созданные до него мои монографии (а их пять) как бы отвечали одному из перечисленных периодов.

Книга «Философский универсум православной иконы» своими двумя томами подводит итог посильных многолетних раздумий и размышлений автора о философии сакрального образа.

Почему она носит такое название? Словарь латинского языка объясняет термин *universalis* [universus] как *общий, всеобщий, относящийся к целому*.<sup>1</sup> В философии он означает всю объективную реальность во времени и пространстве. Нет смысла вдаваться в обширный анализ одного слова, хорошо известного специалистам. Скажем лишь, что для нас в этой книге понятия «мир» и «универсум» чаще всего совпадают, хотя в самой философии они могут не совпадать. Под словом «мир» мы разумеем «мир иконы», и он есть универсалия, включающая в

---

<sup>1</sup> Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М., 1976. С. 798.



себя не только реальное время (*здесь и сейчас*), но и панисторическое (*везде и всегда*); на чем покоится духовная константность средневековой иконописи «золотого периода». Сам же **реальный** мир относительно мало совпадает для нас с универсумом (опять-таки в философском смысле) и еще меньше с миром иконы.

Универсум иконы неизменно связан с универсумом анализа иконы. То есть без логической абстракции, выражающей рассматриваемые философские концепты иконописи, без единства их свода, нет **целого**. И как на примере феномена эвритмии мы убеждаемся, что числа, их отношения и пропорции в пространстве могут определенно составлять и объективно составляют универсум системного анализа. Но универсалия иконы довольно успешно включает в себя и принцип *pars pro toto* – *часть вместо целого*. Все дело в системе. Здесь обнаруживается парадокс, который успешно преодолевается наукой: если лат. *universalis* – нечто, *относящееся к целому*, то греч. *ἡ ἀνάλυσις* – *разложение, расчленение*. Все это разрешается спасительной диалектикой, считающей, что без противоречия невозможно движение и развитие. Предмет в качестве *целого* лучше будет познан именно при условии его *членения* на части.

По причине бесконечности универсума как такового и неисчерпаемости самого по себе знания, да и в силу **неоднородности** универсума мы не тешили себя надеждой покрыть своим анализом все пространство, открывавшееся явно или скрыто в процессе работы. В связи с малой разработанностью философии иконы, задача стояла – обозначить как можно больше неразрешенных проблем и наметить пути их дальнейшего решения.

Теперь непосредственно о структуре монографии. Она – соответственно 1-му и 2-му томам – состоит из двух частей: «Логос сакрального образа» и «Бытие православной иконы».

Первая часть включает в себя три главы: 1. «Основные философские термины и понятия православной культуры»; 2. «Процесс создания иконы как философия “домостроительства спасения”»; 3. «Деконструкция сакрального образа».

Вторая часть должна состоять тоже из трех глав: 1. «Философия формоэлементов иконы»; 2. «Христологические константы образа: их смыслы и возможности»; 3. «Сакральный образ и экзистенциальные условия его выживания».

Подробно о второй части мы говорить не будем, поскольку вся работа еще впереди, а вот первая часть требует объяснения.

Начать следует непосредственно с ее названия. Греч. λόγος имеет 34 значения, перечислять которые нет необходимости. В христианском понимании, Логос (с заглавной буквы) есть Вторая Ипостась Пресвятой Троицы – первопричина всего искони: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин 1: 1); в философском же дискурсе, логос чаще всего принято понимать как смысловое ядро всего сотворенного. Это азбучные истины, но во избежание недоразумений их необходимо заранее обговорить.

Второй термин из названия первой части, требующий также предупреждения, слово «сакральный». *Сакральный* происходит от лат. sacer – *священный*. Рудольф Отто в своей работе «Священное» находил для религиозного сознания *сакральное* как «совершенно Иное».<sup>1</sup> В христианстве оно первично в сравнении с преходящим миром, потому что прежде всего имеет сотериалогический смысл. *Сакральное* способно стать возвышенным идеалом и предстать в качестве истинной Правды и Красоты, оставаясь неизреченной сутью веры, непередаваемой на приземленный язык экзистенциальной реальности. И тем не менее священные образы не мыслимы без сакрального. Что и отличает их от образов светского искусства.

Термин «образ» многожды и в различных аспектах анализируется в тексте монографии, оттого нет смысла его обсуждать во вступлении к книге. Нам остается лишь напомнить о расширительном толковании этого термина с раннехристианских времен. А потому под «иконой» следует понимать и фреску, и скульптуру, и мозаику, и то, что мы привыкли считать непосредственно *иконой* – церковный образ, написанный на доске. Суть их всех вместе одна – связывать небесное с земным, воздавать честь земного небесному.

Первая глава посвящена в основном интеллектуальному «инструментарии», без помощи которого изучение иконы становится весьма затруднительным. Умение *отличать* и *разделять* понятия становится особенно необходимым. Без *диафоры* и *дизресиса* здесь не обойтись, как бы этого кому-нибудь ни хотелось. Но это **умение** во многом и определяется мировидением, верой иконописца, да и ученого тоже.

Несмотря на достаточную изученность истории почитания сакрального изображения и ему поклонения, от исследователей ускользали существенные философские детали, которые мы постарались выявить в своем анализе. Это касается и

---

<sup>1</sup> *Отто Рудольф*. Священное. СПб., 2008. С. 19.



сотериологии иконы. Для чего, собственно, иконы и создавались. Ведь дело спасения души – основная цель православной веры. И без литургического действия, в коем также участвует икона, это не достижимо. В данном отношении написано много литературы, но до сих пор не был рассмотрен «механизм» названного литургического участия образа. Вот ему-то («механизму») и посвящен отдельный параграф первой главы.

Если литургическая сторона иконописи является ее важной *частью*, то нельзя пройти мимо *целого* – плеромы – церковной полноты, включающей в себя далеко не одну иконопись. Это новая область знания культуры, куда иконоведы пока не пробовали ступить.

И завершается первая глава рассмотрением двух важнейших категорий – *слышания* и *видения*, которые часто сталкивают между собой исследователи, но делается это ими безосновательно.

Вторая глава логично продолжает первую. В ней показано становление сакрального образа в русских условиях на фоне взаимоотношения церковной культуры с народной. Выясняется истинное положение иконописца внутри Церкви.

Затрагивается значительный аппарат греческой и русской терминологии, генетически связанный с понятием «образ»; прослеживается тесная связь иконы со словом, логосом, ее софийным смыслом.

Впервые, при всей таинственности любого творчества, столь развернуто рассматривается процесс создания сакрального образа в синергии с Богом.

И это становится возможным лишь в русле древнего канона, суть которого и разбирается в соответствующем параграфе. А дальше опять-таки затрагивается то, без чего не может состояться икона: философское осмысление иконописцем живого и неодушевленного, особенности понимания художественных материалов, из которых творит иконописец, постижение пластических законов, входящих в крайне скудно исследованный феномен эвритмии, уяснение специфики языка и стиля иконы, осмысление непростого соотношения в ней между собой художественных тропов.

Заканчивается глава разбором особенностей моленной и воспитательной функций иконы, поскольку и здесь за последнее время допущено много путаницы. То есть на примере кратко приведенного списка рассматриваемых вопросов уже можно понять, что сам сакральный образ и даже его создание несут в себе главную идею, ради которой икона и существует –

домостроительство спасения христианина, сотворить максимально возможное для вхождения человека в жизнь вечную.

Третья глава разбирает как раз все противостоящее осуществлению означенного домостроительства. И слово «деконструкция» надо понимать здесь как не радикально противоположное «конструкции», ее слом (хотя в определенном смысле и это). Термин «de-construction» историки связывают с философом Ж. Даррида и с его известной одноименной концепцией. Хотя сам принцип деконструкции в 1964 году предложил Ж. Лакан. На термины, стоящие в данном контексте, обращает внимание и В. Подорога: «In-structio отличается от constructio (re-constructio), но и de-struction (М. Хайдеггер), de-construction (Ж. Деррида), от тематики *конструкции* в эстетике Шеллинга и психоанализе З. Фрейда»<sup>1</sup>. Здесь присутствует своя специфическая история.

Деконструкция сознательно рассматривается нами в контексте философии постмодернизма – в контексте, трактующем термин «деконструкция» как некую рекомпозицию, предпринятую ради изучения того, из чего собрана сама целостность.

При всей странности, тенденция завуалированного постмодернизма наметилась в кругах, внешне противостоящих постмодернистам. Не случайно версии разнородных «деконструктивистов» приводили к нигилизму и релятивизму, а «морализм отменяет историю как историю какого-либо созидания: пороки всегда те же»<sup>2</sup>. «Вне истории» таким образом оказываются и креативные представители постмодернизма, и консервативные адепты воинствующего морализма. В церковной культуре это ведет к ереси и смуте, какой бы «моралью» не прикрывались любители обращения жизни вспять.<sup>3</sup> «На рубеже

<sup>1</sup> Подорога Валерий. Проект и опыт (Г. Щедровицкий и М. Мамардашвили: Сравнительный анализ стилей мышления) // <http://www.polit.ru/research/idea/2004/07/06/podoroga.html>

<sup>2</sup> СедакOVA Ольга. Морализм искусства, или о зле посредственности // <http://olgasedakova.com/Moralia/274>.

<sup>3</sup> Надо сразу оговориться. Безусловно, мы не против нравственности в культуре, иначе место нравственности быстро займет безнравственность. Однако сведение искусства к морализаторству заранее обрекает любое искусство на полное вырождение. Ведь морализатор – даже не моралист; первый отличается от второго тем, что он возводит свое эго выше достоинства других личностей, потому позволяет себе роль самочинного дидакакала и навязывает обществу субъективно (часто извращенно) понятую им мораль; морализатор – это современный продолжатель дела библейских

тысячелетий позиции консерватизма и постмодернизма так близко подошли друг к другу, что впору задуматься о феномене “*постмодернистского консерватизма*”» (Г.И. Мусихин).

Надо добавить: феномен сближения консерваторов с разрушителями устоев не нов. Он ярко проявился в VIII веке, когда иконоборцы под лозунгом за «чистоту Православия» объявили войну сакральному образу, но в действительности это явилось откатом от христианской парадигмы к языческой. Сегодня отдельными морализаторами объявлена война образу в светской культуре, притом что они же требуют в церковном искусстве «онаглядить» абсолютно трансцендентное и, следовательно, никак неопишное. Провозглашается допустимость икон Бога Отца и Ангела Хранителя, не существовавших в святоотеческую эпоху по принципиальным богословским причинам. Конечно, можно было бы пройти мимо очередного маргинального казуса, но казуистика ныне стала слишком претенциозной, агрессивной и даже входящей в «моду». Кто может поручиться, что завтра она не станет официальным императивом?

Именно интеллектуальная безалаберность позволяет другим деятелям подобной казуистики воображать все «природное» или «благосотворенное» сакральным и провозглашать это иконой. Что полностью противоречит самому пониманию иконы (как *отношение образа к первообразу через имя*). Тем не менее подобные «новации» безапелляционно провозглашаются новым подходом в изучении средневековой культуры.

Впрочем, не все «деструкции» носят шумный характер. Начиная со второй половины XX века, чрезмерное увлечение чувственным началом в ущерб умозрительному церковной средой не всегда даже замечался. Приходила в нарушение норма, равновесие между этими началами. Отсюда возникли образы святых, обливающих слезами, и даже образы, разрушающие христианскую антропологию. В последнем случае речь идет об иконах святого мученика Христофора, представляемого

---

законников и фарисеев, а моралист – просто «сторонник строгой нравственности» (Словарь современного русского литературного языка (БАС). В 17 тт. Т. 6. М.; Л., 1957. Ст. 1250). В произведении морализатора во все стороны, как «пружины из дивана», выпирает идеологическая тенденциозность, голые схоластические схемы «идеалов», далекие от жизни, что и есть смерть для искусства. Чуть перефразируя Г.К. Честертона, напомним: плохое произведение содержит в себе мораль, хорошее произведение и есть мораль.

кинокефалом, причем изображаемого так даже не с XX столетия, а много раньше.

Преимущество же умозрения позволило создать новый изобразительный язык – тератологию, применявшуюся при оформлении книг и храмовых экстерьеров. Необходимо помнить: «Теоретизирование в христианстве всегда идет об руку с эмоционально-чувственным ожиданием личной встречи с Богом, поисками “Лица Божьего” (Пс 23: 6), поскольку взыскующий этой встречи сам есть личность»<sup>1</sup>, – отмечала С.С. Неретина. Тератология – это встреча с Богом на уровне апофатического богословия.

И напоследок в разбираемой главе говорится о таком феномене нашего времени, как обучение детей иконописи. Но почему в средние века их этому не учили, а если и учили, то с большой осторожностью и осмотрительностью? Ведь икона не просто изображение чего-то знакомого, уже виденного, которое желательно в качестве сувенира иметь на память. Иконопись – не устанем повторять – неотъемлемая часть литургии, ее своеобразный, пусть и условный язык выражения непроговариваемого, сокровенного, небесного, а, значит, взыскующего означенной встречи с Богом. К этому ребенка обычно готовят, а не доверяют ему организацию этой Встречи. Задача настолько важная, что она не могла быть пущена на самотек, ибо от ее решения зависело будущее и личности, и общества. Вот почему вопрос о занятии детьми иконописью мы поставили в самом конце книги. Индифферентное отношение к нему сегодня свидетельствует о довольно успешной секуляризации сознания даже в церковной среде. Данный факт подтверждается хотя бы тем, что влиятельные представители Церкви относятся теплохладно непосредственно к обсуждению самой перезревшей проблемы. Но, как известно, болезни не излечиваются их замалчиванием.

В заключение вступления остается сказать об отношении автора к предмету исследования. Осмелюсь привести мысль, которая уже высказывалась в одной из моих книг. 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

---

<sup>1</sup> Неретина С.С. Благовест истины. Опыт словаря средневековой культуры // <http://www.philosophy.ru/iphras/library/wealtrue/neret2.htm#schol>



---

антропологии Жан-Клод Гарден.<sup>1</sup> Приведем следующий пример. В 1923 году знаменитый английский историк религии и этнограф Джеймс Фрэзер 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.<sup>2</sup> Однако современные исследователи, напротив, в существовании подобного сходства видят одно из основных доказательств именно историчности библейских текстов.<sup>3</sup>

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

*Виктор Кутковой.  
Май 2018 года.*

---

<sup>1</sup> Гарден Жан-Клод. Теоретическая археология. М., 1983. С. 18.

<sup>2</sup> Фрэзер Д.Д. Фольклор в Ветхом Завете. М., 1985. С. 11–63.

<sup>3</sup> Василиадис Н. Библия и археология. М., 2003. С. 9–12.

Часть I.

**Логос сакрального образа**

---

## Глава 1

### Основные философские термины и понятия православной культуры

#### § 1. КОНЦЕПТЫ «ДИАФОРА» И «ДИЭРЕСИС» В ФИЛОСОФИИ ОБРАЗА

Начнем с крайне необходимых нам понятий. Без них трудно представить какой-либо анализ вообще.

Вначале обратим 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. Или здесь притаилась путаница с другими терминами, о чем нам предстоит разговор впереди.

А.Д. Михельсон в своем словнике «Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней» (1865 г.) производит греч. *διαφορά* от глагола *διαφύω* – *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.<sup>1</sup>

В своих размышлениях о языке касается нашего вопроса и М. Хайдеггер. Он употребляет данное слово в своем стиле: «раз-

---

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

личие», что для нас представляет явный интерес. Философ относит «раз-личие» не к родовому понятию «для всяких видов различного. Названное словом “раз-личие” берется как единое. Оно единит. Раз-личие содержит середину одного и другого, благодаря чему мир и вещи единят друг друга. Сердечность различия как единящее (диафора) есть несущее доведения и единения»<sup>1</sup>. Нам кажется не случайным выделение философом корня «лич», указывающего на личность человека, его лицо и вообще на нечто предстоящее персонально. Ибо без человека и его личности не будет и никакого различия. Мысли довольно парадоксальные, интересные, требующие, возможно, более пристального внимания, но всякая остановка наши рассуждения неизменно станет уводить в сторону от заданной темы.

Французский философ Ж. Деррида в работе «Письмо и различие» пользуется греческим термином «диафереин» – *отличаться, разниться*.<sup>2</sup>

Среди отечественных исследователей феномен диафоры в дискурсе квантовой космологии и теоретической физики глубоко анализирует Алексей Нестерук.<sup>3</sup>

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. 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 различий, руководствуясь желанием стать богом без участия Божественной благодати, без синергии, 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, что нельзя представить без синергии. В это единство вряд ли вторгалась радикальная диафора. Различие Творца от сотворенного Им предполагается непосредственно сутью заповедей, однако зададимся философским вопросом: ставил ли Бог такую цель, чтобы при сотворении отделить человека от

<sup>1</sup> Хайдеггер Мартин. Язык. / Перев. и прим. Б.В. Маркова. СПб., 1991. С. 14.

<sup>2</sup> Деррида Ж. Письмо и различие. СПб., 2001. С. 382.

<sup>3</sup> Нестерук Алексей. Логос и космос. М., 2006. С. 208–218.



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 удобный инструмент, позволяющий не смешивать «неслиянное» и позволяющий не путаться в существенных философских понятиях. 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 «диэресису» (διαίρεσις; лат. *partitio*)<sup>1</sup>. Он имел тоже

---

<sup>1</sup> Как звучала речь античных греков и даже речь первохристиан, нам доподлинно не известно. То, что мы называем живым греческим произношением, это византийская фонетика средних веков. Поэтому сегодня в науке, как известно, пользуются двумя системами прочтения: по правилам «итатизма» Иоганна Рейхлина, соответствующим византийской фонетике, и по правилам «этатизма» Эразма Роттердамского, опирающимся на латинскую транскрипцию греческих терминов и являющимся основной системой в классической филологии. Кстати, существует множество нареканий на ошибочность последней, но тем не менее она в науке получила доминирующее положение. По правилам «итатизма» слово διαίρεσις произносится «диэрезис» (в русской транскрипции, наверное, правильней писать «диэресис») но во избежание путаницы и недопонимания мы вынуждены пользоваться академическими правилами «этатизма». Сразу оговоримся: в отдельных терминах, где это особенно важно, мы оставили живое византийское произношение. Например, слово «эйдос», по Эразму, должно читаться как «идос», но такого термина никто не знает. Подобные исключения касаются и нескольких других слов. Мы постараемся специально их обговаривать.

несколько значений, но в данном случае понимался в исконном – *разделение, деление*.<sup>1</sup> 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.

Для характеристики и систематизирования тварных черт бытия термин «диафора» употребляли Дионисий Ареопагит<sup>2</sup> и Максим Исповедник. Христианское сознание воспринимает диафору в Божьем творении как «установленный миропорядок, принцип единства и разнообразия в мироздании, отличном от его Творца»<sup>3</sup>. Диафора есть напоминание о единстве целого. На эту мысль выше намекал и Хайдеггер. При отсутствии единства

---

<sup>1</sup> В античной философии Платон, Аристотель, стоики, а в этике Эпиктет употребляли термин «диэреза», образованный от «диэресиса». 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 διαίρεσις был разработан племянником Платона Спевсиппом. О диэрезе писали: в России – Ю.А. Шичалин, на Западе – A. von Fragstein, Lee Franklin, R. Robinson и др. Филологи используют термин «диерезис», тоже берущий свое начало от «диэресиса». 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. Trema» (Рамзевич Н.К. Словарь гуманитария. М., 1998. С. 72).

<sup>2</sup> Относительно авторства «Ареопагитик», произведения Дионисия, В.Н. Лосский высказывается следующим образом: «Современные критики, которые никак не могут прийти к какому-то соглашению по поводу подлинной личности псевдо-Дионисия и времени написания его произведений, теряются в самых разнообразных гипотезах... Но каковы бы ни были результаты всех исследований, они ни в чем не могут умалить богословского значения “Ареопагитик”. С этой точки зрения не столь важно знать, кто был их автором; основное в этом вопросе – суждение Церкви о содержании самих произведений и то, как она ими пользуется. Ведь говорит же апостол Павел, ссылаясь на псалом Давида: “Некто негде засвидетельствовал” (Евр 2: 6), показывая тем самым, до какой степени второстепенен вопрос авторства, когда речь идет о тексте, внушенном Духом Святым. Что правильно для Священного Писания, то столь же правильно для богословского предания Церкви» (Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 21). Поэтому, согласно Лосскому, мы будем придерживаться написания имени Дионисия тоже без приставки «псевдо».

<sup>3</sup> *Нестерук Алексей*. Логос и космос. С. 211.

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.

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.

Преподобный Максим Исповедник отмечает, что «бытие всего сотворенного объемлется пятью различиями, из которых первым называют то, которое разделяет нетварное естество от вообще [всякого] тварного и принявшего бытие от сотворения...». И дальше святой Максим продолжает: «Вторым различием [называют они] то, по которому вся от сотворения ее Богом принявшая бытие природа разделяется на умопостигаемое и чувственное. Третьим – то, по которому чувственная природа разделяется на небо и землю. Четвертым же – то, по которому земля разделяется на рай и мир; и пятым – то, по которому человек, который надо всем, словно некая все обобщающая мастерская, и который для [всех] сущих благолепно введен по сотворении в качестве естественно [представляющего] собой посредствующего для всех сообразных всем разделениям противоположностей, [сам] разделяется на мужское и женское»<sup>1</sup>. Вот такая интересная структура...

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»<sup>2</sup>. Если в античные времена

<sup>1</sup> Максим Исповедник, преподобный. О различных недоумениях у святых Григория и Дионисия (Амбигвы) / Перев. с греч. архим. Нектария. М., 2006. С. 277.

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

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 богослов Средневековья прибегает к диэресису, что, с его точки зрения, позволяет снять противоречия и откреститься от идолопоклонства. Ссылаясь на Писание, писатель говорит, что «оно, конечно, запрещает поклонение не бездушным произведениям рук, а – изображениям демонов»<sup>1</sup>. 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 неопишное, и не имеющее формы»<sup>2</sup>. Такая возможность открывается только фактом Боговоплощения. О чем повествует и кондак, взятый нами для эпиграфа к этой книге. «Ибо после того, как Бог... воспринял природу и величину, и образ, и цвет плоти, мы, делая Его изображение, не погрешаем»<sup>3</sup>. Данная диафора, несколько раз принципиально подчеркнутая писателем в посланиях, остается для современных религиозных философов весьма актуальной в связи с их борьбой против непрекращающихся рецидивов «онаглядить» за пределами неопишного.

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».<sup>4</sup> Здесь как раз именно тот случай, когда можно говорить и о диафоре, и о диэресисе, 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

<sup>1</sup> Там же. С. 22.

<sup>2</sup> Там же. С. 46.

<sup>3</sup> Там же. С. 46.

<sup>4</sup> *Иоанн Дамаскин, преподобный*. Три защитительных слова против порицающих святыне иконы или изображения. С. 100.



как выражение добротолубия). Но цель сакрального образа для святого остается неизменной – богопознание во спасение.

Самым грандиозным построением с использованием диафоры и диэресиса следует считать у Дамаскина его определения 6 видов изображений и 7 родов поклонений. Первые досконально и глубоко разобрал в своем трактате В.В. Лепахин<sup>1</sup>, о вторых более-менее подробно пишем мы в данной главе, § 3. О них достаточно 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 диэресис 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.<sup>2</sup>

Можно говорить об определенном влиянии Дамаскина на позицию отцов VII Вселенского собора.<sup>3</sup> Отстаивая

<sup>1</sup> *Лепахин Валерий*. Икона и иконичность. СПб., 2002. Ч. I. Шесть родов икон. С. 37–48.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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). На первый взгляд, непонятно: что могло возмутить Отцов Собора? Ибо имя «Мансур» Преподобный носил, живя в мусульманской среде. Оно не включает в себе ничего оскорбительного (переводится как «победитель») и является аналогом христианских имен «Никита» и «Виктор». По всей видимости, дело в издержках перевода Деяний Собора на русский язык. Надо полагать, Отцов возмутил поступок Копронима, изменившего ради насмешки имя «Мансур» на «Манзир» (*подкидыш, новый вещьун*). Второй раз о Дамаскине говорится в заключительном документе Соборного определения, где торжественно

возглашается вечная память святому патриарху Герману, Иоанну и Георгию Киприану (Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 294). Преподобный не дожил до 787 года, когда проходили заседания Собора. Дату кончины писателя у исследователей можно встретить разной: 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 Димитрия Ростовского. В 12 тт. Т. 12. М., 2010). Но первая редакция на Руси принадлежит Московскому митрополиту Макарию, который в XVI веке 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 века, 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, датируемое 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 точное, 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 хорошо известны большинству участников Собора, ибо фраза «Он [Дамаскин], подобно трубе с Востока, провозглашал о Нем [Христе] и делах Его» относительно философии иконы никакой конкретики в себе не содержит. Однако усилия прославленного ревнителя иконопочитания Собором остались явно отмечены: «Он [Дамаскин] 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 некоторые 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

иконопочитание, они так же, как 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 неописуемо, и не имеет облика, ибо *Бога никто же виде нигде же, Сам Единородный Его исповеда* (Иоан 4: 11)»<sup>1</sup>. Эта диафора Отцов приводит их к следующему выводу: «Итак мы поклоняемся изображению 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»<sup>2</sup>. VII Вселенскому собору пришлось отвечать на новые вызовы иконоборцев, которых не знал Дамаскин.

В данной работе мы не занимаемся системным историческим обзором философских идей, включающих в себя диафору и диэресис, а заостряем основное внимание на тех из них, которые остаются существенными и обсуждаемыми по сей день, особенно в философии образа.

Следует заметить: на христианском Востоке без соборного начала не могла бы сложиться церковная традиция.<sup>3</sup> А без традиции (лат. *traditio* – *передача; предание*) не возник бы феномен Священного Предания, а без Предания нет Священного Писания. И здесь приходит на память тот случай, когда опять-таки крайне важны диафора и диэресис. Будь они разработаны системно, возможно, не произошел бы конфликт, о котором говорит В.Н. Лосский: «Различать – не всегда означает разделять

---

положения относительно сакрального образа. Собор же шел дальше по пути прояснения богословия 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, проф. 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.

<sup>1</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 105.

<sup>2</sup> Там же. Т. 7. С. 105.

<sup>3</sup> 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. Т. 2. Прага, 1867. С. 217. Ср.: «Собор <...> выражает идею *единства во множестве*». Там же. С. 281).)

и тем более – противопоставлять». Противопоставляя Предание и Священное Писание как два источника Откровения, полемисты Контрреформации заняли ту же позицию, что и их противники протестанты, молчаливо признав в Предании диэресис. Роль же Библии в истории человечества трудно переоценить.

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 диэресисом (эсхатологическим разделением на «овец» и «козлов»<sup>1</sup>). В историческом времени это будет последний диэресис. Из чего видно, что онтологический статус диафоры выше, чем у диэресиса. Мы уже приводили высказывания о диафоре преподобных Максима Исповедника и Иоанна Дамаскина. У других святых Отцов можно встретить мысли даже об упразднении диэресиса, когда и произойдет восстановление целостности «поврежденной человеческой природы». Задача человечества – преодолеть и устранить разделения в мире. Но это не означает упразднения диафоры на онтологическом уровне: 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 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»<sup>2</sup>. Это недоступно для философии, ибо нет предмета, его присутствия, и, значит, нет как причины, так и самого выговаривания. По Хайдеггеру, молчание хоть и надо считать одним из модусов речи, но нет именно речи, чтобы быть модусу.

У философии много других проблем.

Смена античной парадигмы дала новые философские рефлексии и новые переживания пространства-времени. С помощью диафоры, указывающей на историческое присутствие

---

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> *Григорий Нисский, святитель*. Опровержение Евномия. Книга девятая // Догматические сочинения. В 2 тт. Т. 2. Краснодар, 2006. С. 342.



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, невещественное Божие Слово приходит в нашу область, от которой и прежде не было далеким; потому что ни одна часть творения не оставалась лишенною Его, но пребывая со Отцем Своим, наполняет Оно и всю вселенную во всех частях ее»<sup>1</sup>. Пространство-время становится основной возможностью отношений между Богом и миром. Позже схоластика стала различать три пространства: реальное, возможное и воображаемое. 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: это было особого свойства протяжение – неопределенное, несотворенное, неразрушимое и неподвижное.

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 других параграфах и главах.

Однако каким бы ни было его понимание, пространство и время воспринимались людьми изнутри тварного мира. Стало быть, там, где кончаются внутренние границы физического пространства, начинаются внешние – внемирные. Но там – уже область трансцендентного. Потому нельзя уверенно утверждать о тех или иных свойствах внемирного пространства, как нельзя утверждать есть ли за границами физического пространства какое-либо пространство вообще. Правильней говорить, наверное, о границах инобытия.<sup>2</sup> Причем эти границы для средневековых мыслителей были подвижны, ибо зависели от

<sup>1</sup> Афанасий Великий, святитель. Слово о воплощении Бога-Слова и о пришествии Его к нам во плоти // *Он же*. Творения. Ч. 1. 2-е изд. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1902. С. 199.

<sup>2</sup> Подробней данный вопрос рассмотрен в ч. 1, главе 3, § 2 нашей книги.

Бога и установлены Им<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>. 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*. Кстати, выразительна и семантика диэресиса – *διαίρεσις*: *δι* – приставка, а *αίρεσις* последним из семи значений считается как – *секта*, что для Византии, безусловно, означало *ересь*. Они и в современном греческом языке обозначены одним термином – *αἵρεση*.

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 стоики видели в понимании того, что есть *истинное добро* и что есть *истинное зло*, и что не есть ни то, ни другое.

---

<sup>1</sup> Это отражалось и на понимании пространства иконы. Оно становилось сферичным, потому что осмысливалось наподобие вселенского. 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 оба – условно. Граница между мирами пролегла даже через дом. А.Я. Гуревич отмечает: «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).

<sup>2</sup> Нестерук Алексей. Логос и космос. С. 326.

Последнее – это то, что не зависит, от воли человека, будь он даже мудрец. Позиция стоиков здесь – принимать все как оно есть. Это все – безразличное, *диафора*»<sup>1</sup>. Как видим, применение данного термина Халиным в значении «безразличное» совершенно не соответствует 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. indifferentia, media, interjecta). Термин технический. Он принадлежит Аристону Хиосскому<sup>2</sup>, 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, два одинаковых кирпича, две одинаковые монеты, два одинаковых циркуля, ножа, сосуда и т.д.). 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

<sup>1</sup> Халин С.М. Философия познания (Очерки концептуальной истории). Тюмень, 2004. С. 75.

<sup>2</sup> Диоген Лаэртий. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. VII 160, VII 162 / Перев. М.Л. Гаспарова. М., 1986. С. 376.

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)»<sup>1</sup>. Нам кажется мысль Шевченко довольно запутанной. Как может научная революция Нового времени в качестве следствия повлиять на распад патристического единства? Трудно понять. История Церкви показала, что 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. Публикация все-таки в церковном органе информации... Допустим, это дело внутрицерковное. Симптоматично другое: воронежский автор не заметил действительной диафоры в различении философией *дианойа* (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, святой писатель ведет речь о диафторе (διαφθώρα), понимаемой им как «гибель». На славянский язык данное слово переведено в значении «истление».<sup>2</sup> Эти два термина (διαφώρα и διαφθώρα) 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

---

<sup>1</sup> Шевченко А.А., кандидат философских наук. Проблема распространения веры: православное предание и вызовы современности // <http://www.vob.ru/eparchia/otdel/medikal/dissemination.htm>. Орфография Шевченко. – В.К.

<sup>2</sup> Дамаскин Иоанн, преподобный. Точное изложение православной веры. СПб., 1894. Репринт: М., 2002. С. 196.

---

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» и «диэресис». А они заслуживают того, чтобы быть возвращенными в применительный лексикон нашей философии.

## § 2. САКРАЛЬНЫЙ ОБРАЗ, ВЕРА И МИРОВИДЕНИЕ

Знание имеет своей опорой глубину слова.

«Логос» в греческом языке действительно – понятие многомерное и емкое.

Трудно переоценить роль слова в средневековой культуре.<sup>1</sup>

И для того, чтобы друг друга понимать верно, с древности повелась традиция: начинать – с уточнения терминов.

Что такое вообще образ?

Словарь П.А. Алексеева отвечает: «ОБРАЗ, то же что икона, инако именуется изображение»<sup>2</sup>.

Большой академический словарь русского языка дает несколько значений нашего термина: «1. Внешний вид, облик кого-, чего-либо; наружность, внешность. <...> 2. Живое, наглядное представление о ком-, чем-либо; облик кого-, чего-либо, рисующийся в воображении. <...> 3. Форма художественного обобщенного восприятия явлений действительности и изображения их (в живописи, литературе, музыке и т. п.). <...> 4. Вид, порядок, склад чего-либо»<sup>3</sup>. Там же приводится и то значение, которое употреблял Алексеев: «Образ, а, мн. образа, ов, м. Икона»<sup>4</sup>.

Академик О.Н. Трубачев объяснение происхождения слова «образ» начинает с перечисления греческих терминов: «σχήμα, τύπος, μορφή, εἶδος, ὁμοίωσις, χαρακτήρ, 'вид, образ' (Zogr., Mar., As., Supr.), σχῆμα, 'звание, состояние, сословие' (Supr.), εἶδος, 'вид, разновидность, форма' (Supr.), εἰκών, στήλη, ἀνδριάς, ὁμοίωμα, γραμμή, νόμισμα, 'изображение, образ; изваяние' (Zogr., Mar., Sin.), σύμβολον, τύπος, χαρακτήρ, 'символ, знак, знамение' (Supr.), τύπος, τρόπος, ἀντίτυπον, παραίτιον, τυρικός, 'прообраз, образец' (Euch., Supr.), ὑπόδειγμα, τύπος, 'пример' (Zogr., Mar., As., Sav.), τρόπος, 'способ, образ' (Euch., Supr.), οἱ τρόποι, τρόπος, 'образ жизни, поведение'»<sup>5</sup>. Интересное значение находит Трубачев в одном из болгарских диалектов: «*обрас* м.р. 'лезвие топора; лицо'». (Это нам пригодится.)

<sup>1</sup> См. дальше: гл. 2, § 3.

<sup>2</sup> Алексеев П.А. Церковный словарь. 4-е изд. Ч. 3. СПб., 1818. С. 135.

<sup>3</sup> Словарь современного русского литературного языка (БАС). В 17 тт. Т. 10. М.; Л., 1959. Ст. 355–357.

<sup>4</sup> Там же. Ст. 358.

<sup>5</sup> Этимологический словарь славянских языков. Вып. 29 / Под ред. академика О.Н. Трубачева. М., 2002. С. 64.

Остроумное добавление делает в соответствующей статье своего словаря А. Преображенский: «К *резать*, *раз* и проч. Перегласование, как *седети*; *сад*, *лезть*: *вы-лаз* (Вондрак SIGr. 1, 173. Meillet, Et. 221). См. *раз*, *резать*»<sup>1</sup>. Позже его фактически повторил П.Я. Черных, но об этом чуть ниже.

А теперь обратим внимание на то, как данный термин трактуют философы (разумеется, нас интересует «образ», относящийся к художественному творчеству).

Нынешнее толкование, широко распространенное в эстетике, нашло свое определение у Гегеля: «Искусство изображает истинно всеобщее, или идею, в форме чувственного существования, образа»<sup>2</sup>.

Но имеет ли подобное понимание существенное отличие от точки зрения античной философии, в частности того же Платона? Платон рассматривал «образ», как метафизическую сущность вещи, становящуюся зрительным образом. Живописное изображение, хоть и имеет видимость человека, но не способно на диалог, поскольку это только кажимость человека<sup>3</sup>. Современный автор отмечает: «В античном платоническом символизме телесный образ есть *умаление* бытия»<sup>4</sup>.

Позиция Гегеля сходна с платоновской в генезисе образа. Оба философа не видят связи образа с первообразом. Образ для них имеет опору лишь в идее.

С немецким философом-классиком перекликается русский классик А.Ф. Лосев: «Под “образом” мы понимаем здесь самое прямое, самое непосредственное и, мы бы сказали, самое механическое отражение чувственных вещей в сознании. Вот именно такое понимание “образа” и заставляет нас максимально резко противопоставлять художественный стиль произведения его образу»<sup>5</sup>.

Такой взгляд не имеет, конечно, ничего общего со средневековым мировоззрением. Мало того, что нет опять-таки связи образа с первообразом, но Лосев смотрит на образ «извне», причем последний рождается по инерции, в виде «механического отражения чувственных вещей в сознании», и резко

<sup>1</sup> Преображенский А. Этимологический словарь русского языка. В 3 тт. Т. 1. М., 1910–1914. С. 631.

<sup>2</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 тт. Т. 4. М., 1973. С. 412.

<sup>3</sup> Платон. Сочинения. Т. I. М., 1970. С. 217.

<sup>4</sup> Васина М.В. К вопросу о понятии символа в диалектике А.Ф. Лосева в свете святоотеческого богословия образа // История и теория культуры в вузовском образовании: Межвуз. сб. науч. тр. № 4. Новосибирск, 2008.

<sup>5</sup> Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 175.



противопоставлен художественному стилю, правда, непонятно: почему?<sup>1</sup> Получается весьма прихотливая, если не запутанная, модель.

А ведь согласно библейской картине мира, человек изначально творился по *образу* Божьему. На чем построена вся христианская антропология. Учитывая классическое утверждение Гегеля, что образ «являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность»<sup>2</sup>, то христианское сознание и представляет себе в свою очередь вполне действительным, даже историчным образ Божественного бытия, «иначе говоря, он не просто “отображается”, но, исторически именно, – с о в е р ш а е т с я. Прежде всего, совершается, конечно, в человеке. Согласно Тертуллиану, например, человек – в качестве образа Божия – творится как бы под знаком истории, с учетом и расположенностью к тому же движению, которое в нем и через него должно осуществиться на пути реализации этого образа. “Поэтому, – пишет он, – тогда уже (в момент творения. – А.М.) этот прах, облекшись в образ Христа, имевшего явиться во плоти, был не только произведением Божиим, но и залогом”<sup>3</sup>»<sup>4</sup>. Залогом чего? Движения! Преподобный Максим Исповедник мыслил его исторически и мистагогически «от менее совершенного к более совершенному, например, от отпечатков к образу, а от образа к истине. Ибо то, что в Ветхом Завете, – тень, образ же – то, что в Новом Завете, а истина – устройство будущего»<sup>5</sup>.

Именно с началом христианства, по причине принятия библейской картины мира и, в частности, творения человека по образу и подобию Бога, в силу дарованной Творцом этому Своему творению свободы воли, а, следовательно, возможности

<sup>1</sup> И дело не в том, что мы вырвали цитату из контекста – данная мысль и в тексте выглядит весьма туманно.

<sup>2</sup> Гегель. Эстетика. В 4-х тт. Т. 3. М., 1971. С. 384. Данная трактовка Гегеля стала фактически аксиомой понимания образа в современной философии и психологии.

<sup>3</sup> Тертуллиан. О воскресении плоти / Он же. Избранные сочинения. М. 1994. С. 193. – Сноска А. Маркидонова.

<sup>4</sup> Маркидонов А. «Историческое» и «апофатическое» в иконе: о некоторых богословских предпосылках к осмыслению «Святой Троицы» преп. Андрея Рублева // Сб.: Святая Троица преп. Андрея Рублева в свете православного апофатизма. Иконоборчество вчера и сегодня. Материалы международных конференций. СПб., 2007. С. 18–31.

<sup>5</sup> Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений. С толкованиями преп. Максима Исповедника. СПб., 2013. Гл. 3. О совершаемом в соборании. Сноска 1160.

приобщения не к мифическому Зевсу, но к живому Богу, у человека появилась перспектива из индивида стать личностью. Ведь античность не знала последнего понятия. На данную тему написано много работ. Две из них – митрополита Пергамского Иоанна (Зизиуласса) «Личность и бытие»<sup>1</sup> и Д.В. Новикова «Учение о личности в христианском богословии IV–VIII веков»<sup>2</sup> – особенно содержательны. Нет смысла сейчас надолго останавливаться на этом вопросе. Надо сказать лишь, что с Аристотелевских времен термин φύσις (природа) сближался по своему значению с понятием *ипостась*. «Просопон»<sup>3</sup> и «ипостась»<sup>4</sup> еще лежали в одной плоскости философских координат, указывая на принадлежность к природе. Митрополиту Пергамскому Иоанну удалось кратко, в неоаристотелевском духе, тем не менее удачно изложить онтологическое представление греческих святых Отцов: «Никакая сущность или природа не существуют без личности или ипостаси или способа

<sup>1</sup> Иоанн (Зизиуласс), митрополит. Личность и бытие // Богословский сборник. Выпуск X. М., 2002. С. 22–50.

<sup>2</sup> Новиков Д. В. Учение о личности в христианском богословии IV–VIII веков // Человек. 2000, № 2. С. 27–37; № 3. С. 64–72.

<sup>3</sup> Греч. πρόσωπον – *лицо, передняя часть, маска* – соответствует русск. *личина*. Уже стоики пытались внести некие нюансы в данный термин. Ношению личины Сенека противопоставляет стремление к «собственной природе» (De dementia. 1,1,6). Как видим, у этого знаменитого стоика нет стремления подняться над природой; он ей придает лишь своеобразие. Другой представитель поздней Стои – Марк Аврелий – призывает человека создать свою собственную персону, что было все тем же аналогом πρόσωπον. В Септуагинте и в Новом Завете πρόσωπον является переводом еврейск. *panim* (лицо).

<sup>4</sup> Греч. ὑπόστασις – *подставка, основание, сущность*. Слово введено Посидонием в значении единичного реального бытия. В восточнохристианском богословии, начиная с III века, понятие ипостаси использовалось по-разному. В дискуссиях о Святой Троице означало как распознавание Трех Лиц, так и их сущностное единство. Причиной этой неясности было отсутствие четкого терминологического различия «ипостаси» (лат. *substantia*) и «сущности» (греч. οὐσία, лат. *substantia*, *essentia*). Эти термины оказывались близкими в обыденном и философском языках. Святитель Василий Великий их дифференцировал, введя формулу «одна сущность – три ипостаси», понимая под ипостасью «истинно сущие» «отличительные особенности» трех Лиц внутри единой Божественной «сущности», или «природы». В.Н. Лосский писал: «Ипостась есть то, что усия, к ней приложимы все свойства, – или же все отрицания, – какие только могут быть сформулированы по отношению к “сверхсущности”, и, однако, она остается к усии несводимой» (Лосский В.Н. Боговидение. М., 2006. С. 646). Подробнее на этом вопросе мы еще остановимся в пространстве книги.

существования. Никакая личность не существует без сущности или природы, *но* онтологическим “началом” или “причиной” бытия (то есть тем, что делает предмет существующим) является не сущность или природа, а *личность* или ипостась. Поэтому бытие коренится не в сущности, а в личности»<sup>1</sup>. Прорыв к ипостаси в значении «личность» философски представлял собой эпохальный сдвиг.

Можно, наверное, утверждать, что христианство – из всех монотеистических – самая образная религия. Ведь не только человек был создан по образу Божию. Преподобный Максим Исповедник считал Церковь образом Первообраза, а также образом и изображением целого мира, «состоящего из сущностей видимых и невидимых, потому что в Ней наблюдаются те же самые различие и единство, какие существуют в нем»<sup>2</sup>. Христианская культура изначально мыслила себя от-ображением небесного мира. Отсюда все – и язык, и философия, и искусство, и быт – проникнуты понятиями, связанными с образами. Одаренный человек имеет развитое образное мышление. Логически и филологически выстраивается целый ряд слов-понятий – «изОБРАЖЕНИЕ», «воОБРАЖЕНИЕ», «преОБРАЖЕНИЕ», «проОБРАЗ», «ОБРАЗование», «ОБРАЗец», «безОБРАЗное», «безОБРАЗное» и т.д. Весь окружающий мир предстает перед человеком преимущественно в качестве различных образов. Отмена второй заповеди произошла благодаря явленному в земной мир образу воплотившегося Бога. Отсюда стала возможна икона, что в переводе с греческого языка и переводится именно как «образ».

Тем не менее надо иметь в виду, что не все в христианстве можно «онаглядить». Некоторые сущности не имеют образа, а попытки человека представить их в образах шли не дальше аллегорий, абсурдных в моленных изображениях. Не случайно Дионисий Ареопагит вырабатывает катафатическую систему «сходных» и апофатическую – «несходных» образов; да и последние оставались все-таки не применимы в отношении моленных изображений; они не всегда могли быть применимы и

---

<sup>1</sup> Иоанн (Зизиулас), митрополит. Личность и бытие. С. 34. Прим. 37. См. подр. об ипостаси – во второй части нашей книги.

<sup>2</sup> Максим Исповедник, преподобный. Творения. Кн. 1. Богословские и аскетические трактаты / Перев. А.И. Сидорова. М., 1993. С. 158, 159. Преподобный здесь так и заявляет: «Святая Церковь есть <...> образ Божий, поскольку Она, подобно Богу, осуществляет единение среди верующих».

в отношении трансцендентного Бога<sup>1</sup>. Несколько затасканное уравнивание безобразного и безобразного здесь невозможно.

Еще одно определение образа пытается сформулировать словарь А.Ф. Малышевского: «ОБРАЗ – вид, облик. В философском смысле – результат и идеальная форма отражения предметов и явлений действительности в сознании человека»<sup>2</sup>. Но и здесь модель, скорее, «смотрящего извне», то есть наблюдателя, а не «видящего изнутри», то есть свидетеля или даже творца.

На наш взгляд, значительно интересней формулу образа решил современный филолог А.В. Моторин, который заметил, что древнее мистическое содержание слова «образ» проясняется этимологией. «Корень “раз” (в другой огласовке – “рез”, как, например, в “рез-ать”)<sup>3</sup> означает “прорезание”, прохождение границы между разными областями бытия, в особенности же между внутренним духовным миром человека и внележащим, внешним бытием»<sup>4</sup>. Вспомним пример О.Н. Трубачева с одним из болгарских диалектов: «*обрас* м.р. 'лезвие топора; лицо'». С точки зрения языковедения, мы наблюдаем у болгар мотив даже не прорезывания, а прорубания «образа» в «лицо». Тенденция знаменательная. Взгляд Моторина – это действительно взгляд не «извне», а «изнутри», не имеющий ничего общего с «механическим отражением чувственных вещей в сознании». И образ, вызванный к жизни таким способом, намного ближе к сакральному, нежели он представлялся великому Лосеву.

Но этого мало. Надо понять: в чем именно его сакральность заключается? Обратим внимание на святоотеческое мнение. Иоанн Дамаскин, например, учил: «Итак, должно и нам <...> благопристойно проникнуть внутрь [то есть в самую сущность] священных знаков и не унижать их – ведущих свое начало от Божественных форм и являющихся отображениями их, также и видимыми изображениями тайных и сверхъестественных

<sup>1</sup> См. в нашей книге т. 1, ч. I, гл. 3, § 4, 7.

<sup>2</sup> *Малышевский А.Ф.* (сост.). Философско-терминологический словарь. Калуга, 2004. С. 27.

<sup>3</sup> *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь. В 2 тт. Т 1. М., 1999. С. 588; *Преображенский А.* Этимологический словарь русского языка. Т. 2. С. 176.

<sup>4</sup> *Моторин А.В.* Имидж и образ // Духовные начала русского искусства и образования: Материалы Всерос. науч. конф. «Духовные начала русского искусства и образования» (Никитские чтения). Великий Новгород, 2002. С. 37.

зрелищ...»<sup>1</sup>. Трудно здесь даже предположить некое «механическое отражение» Божественных форм, тайных и сверхъестественных зрелищ. Это, вне всяких сомнений, молитвенное переживание их изографом с кистью в руке. Здесь идет процесс, скорее, не «прорезывания» образа в сознании художника, а снятие Святым Духом с человеческих глаз пелены, порожденной грехом, открытие завесы над тайной. «Ум часто бывает введен в заблуждение ложным представлением о том, что он всегда должен быть способен все “понять” и все “объяснить”. Вниманию и сосредоточенности человека мешают нетерпеливые знаки вопроса»<sup>2</sup> – замечает Тито Калеандр. Поэтому от иконописца требуется смирение. «Всякая вера, претендующая быть таковой, но не укорененная в смирении, в принятии того, что Другой, Тот, в Кого верят, больше и выше, чем верующий, не будет истинной. “Господи, я недостойн”, – это прелюдия, вступление любого подлинного акта веры»<sup>3</sup>.

Но и этого мало.

Во избежание ложных представлений о тонком умозрительном мире изографу необходима помощь Святого Духа. Хотя сомнения художника вполне уместны. Иначе открывается прямой путь к самообману. Почему VII Вселенский собор и провозгласил тесное сотрудничество святых отцов (носителей благодати Духа) и иконописцев. Только в данном случае и может быть гарантия для иконописца в верности увиденной картины. Даже филологически закономерна близость старославянских слов «видити» и «бдити». В результате, такой образ является сакральным не только по своему изначальному происхождению, но и по таинственному способу его воспроизведения.

Не надо быть пророком, чтобы предвидеть возражения со стороны определенных критиков-позитивистов в «эфемерности» наших рассуждений и в их «не научности». Чему есть объяснение. Но ведь и «фраза “Бог есть Дух” не более абстрактна, чем фраза “я – человек” – пишет тот же финский мыслитель Колеандр. – С этой неизбежной особенностью человеческого мышления были знакомы и авторы Библии, и катакомбные христиане, и святые Отцы первых веков, а затем

<sup>1</sup> *Иоанн Дамаскин, св.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения / Пер. А. Бронзова. СПб., 1893. Слово 1. С. 23.

<sup>2</sup> *Колеандр Тито.* О вере. СПб., 2007. С. 27.

<sup>3</sup> *Лев (Жилле), архимандрит.* Что такое вера? / Перев. с франц. Ф. Иогансон // Альфа и Омега. М., 1996. № 1(8).

великие каппадокийцы, Григорий Палама и, наконец, уже в наше время православные богословы в Москве, Париже, Афинах, и Нью-Йорке»<sup>1</sup>. Дело здесь не в материальности или даже объективности картины. Вопрос упирается в такое понятие, как вера, исповедание которой гарантировано конституциями многих стран. Стало быть, нет никаких юридических гарантий и для того, чтобы отвергать анализ этого феномена в средневековой культуре со стороны вероубеждения самого ученого. Н.А. Бердяев утверждал первенство веры перед знанием, считая, что знания и наука сами требуют себе веры<sup>2</sup>. Знаменитый представитель аналитической философии Людвиг Витгенштейн тоже писал о невозможности математики без веры – без «веры» в то, что все ее предложения и формулы получаются или доказываются именно таким-то образом. Для позитивистов приведем слова отца радикального сомнения Рене Декарта: «Я почитал наше богословие и не менее чем кто-либо надеялся обрести путь на небеса. Но, узнав как вещь вполне достоверную, что путь этот открыт одинаково как для несведущих, так и для ученейших и что полученные путем откровения истины, которые туда ведут, выше нашего разумения, я не осмеливался подвергать их моему слабому рассуждению и полагал, что для их успешного исследования надо получить особую помощь свыше и быть более чем человеком»<sup>3</sup>. Как видим, Декарт весьма корректен и к вере, и к знаниям о ней – богословию.

Поэтому для логики не остается ничего другого, как перейти к рассмотрению самой категории «вера».

Надо ли «быть более чем человеком», чтобы считаться исповедником веры? История религий доказывает: вовсе нет. Что, собственно, подтверждает и сам Декарт словами о пути на небеса (следовательно – через веру), пути, который «открыт одинаково как для несведущих, так и для ученейших». По-другому и быть не может. Иначе то же христианство, например,

---

<sup>1</sup> Там же. С. 57.

<sup>2</sup> Бердяев Н.А. Истина и откровение. СПб., 1996. С. 40. О цели русской философии рассказывает работа С.А. Нижникова «Метафизика веры в русской философии» (М., 2012), где дается комплексный анализ понятия и становления метафизики веры; обосновываются методологические принципы введения данного понятия через установление его отличий и связи с духовным познанием, мистикой, наукой, религией и моралью; прослеживаются предпосылки развития метафизики веры, начиная с античной философии и восточного средневековья, их влияние на русскую духовную культуру и философию.

<sup>3</sup> Декарт Р. Сочинения. В 2-х тт. Т. 1. М., 1989. С. 254.

было бы религией сверхлюдей. А это далеко не так. В противном случае, сверхлюдям не потребовалась бы и «особая помощь свыше» (то есть помощь Духа Святого). При всей противоречивости фразы Декарта, великий философ признает и веру в качестве единственного пути на небо, и возможность такой веры как для профанов, так и для ученых, а также признает помощь Святого Духа всем людям, без исключений. И это важно. Ведь *вера* обуславливает и *верность* (одна без другой невозможна), однако альтернативой *верности* может быть лишь *неверность*.

Относительно веры и искусства наблюдательный А. Афанасьев пишет: «Религия и искусство – единственные явления человеческой жизни, базирующиеся более на вере, чем на разуме. Причем пропасть, разделяющая искусство и рассудок, шире и глубже пропасти, разделяющей рассудок и религию. Существует несколько доказательств бытия Божия (с ними можно соглашаться или не соглашаться, но они есть), доказательств же истинности художественных произведений нет и быть не может»<sup>1</sup>. Против этого трудно возразить.

Что же на самом деле есть категория веры?

Слово «вера» на еврейском языке звучит *эмунах*. Оно – «одного корня с *аминь*. Что означает *аминь*? Еврейское *аминь* говорит: “Это установлено, это утверждено”. Это, собственно, не молитва, это простая констатация того, что будет так и не может быть никак иначе, что это наверняка»<sup>2</sup>, – отмечает архимандрит Лев (Жилле). Мы надеемся на отсутствие здесь претензий у наших позитивистов. «Это наверняка» – часто им свойственно в своих утверждениях. Впрочем, еще чаще они употребляют «это точно».

Библейская энциклопедия Брокгауза уточняет: «Основное значение евр. глагола *аман* (ср. -> Аминь) – “верить”. Он означает также “являться сущностью”, “представлять суть” или “быть незыблемым, истинным, надежным, верным”».<sup>3</sup> Против «являться сущностью», «представлять суть» и «быть незыблемым, истинным, надежным, верным» у позитивистов тоже не должно быть возражений, на наш взгляд. Не отрицают же они природу, смысл и истину!

<sup>1</sup> Афанасьев Александр. Язык икон // Он же. Похищение Европы. Язык икон. Лекарство от всех скорбей. Отрицательное ясновидение. М., 2005.

<sup>2</sup> Лев (Жилле), архимандрит. Что такое вера?

<sup>3</sup> Ринекер Фритц, Майер Герхард. Библейская Энциклопедия Брокгауза. М., 1999.



Словарь библейского богословия раскрывает терминологическую многозначность в нашем вопросе: «Разнообразие возможностей выразить понятие “вера” в древнееврейском языке отражает всю сложность духовной установки верующего. Два корня являются преобладающими: *аман* (ср. аминь), вызывающий представление о твердости и уверенности и *батах* – об обеспеченности и доверии. Греческий словарь еще более разнообразен. Можно сказать, что греческая религия не оставляла никакого места для *веры*. Поэтому переводчики (LXX) не располагали соответствующими терминами для передачи смысла еврейских слов и переводили на ощупь. Корню *батах* соответствуют главным образом ἐλπίς, ἐλπίζω, πέποιθα (Вульг.: spes, sperare, confido); корню *аман* – πίστις, πιστεύω, ἀλήθεια (Вульг.: fides, credere, veritas). В Новом Завете последние греческие слова, относящиеся к области познания, становятся определенно преобладающими. Изучение словарного состава уже открывает, что *вера*, по Библии, имеет как бы два полюса: доверие по отношению к личности “верной”, которое охватывает всего человека, а с другой стороны, – действие ума, которому слово или знамения помогают постичь реальность невидимого (Евр 11: 1)»<sup>1</sup>.

Необходимо обратить внимание на бытие слова «вера» в русской речи. Чем по сути оно было для нашего народа в прошлом?

Словарь русского языка XI–XVII веков дает следующие значения: «1. Истина, правда; то, чему можно верить. <...> 2. Ворование (поклонение истинам, догматам; идолам, божествам). <...> 3. Вера, вероисповедание, религия. <...> 4. Доверие к кому-либо, чему-либо. <...> 5. Присяга, клятва»<sup>2</sup>. Этот же словарь дает еще один вариант: «**Вера**, то же, что *вира* – побор, штраф в пользу князя за убийство свободного человека»<sup>3</sup>. Позитивисты могут выступить здесь только против второго и третьего пунктов. Но аксиомы своего учения они сами ни на что не променяют; тем не менее ими искусственно сталкиваются догматы веры и пути к познанию. Мы не станем менять научный дискурс на идеологический, но приведем только один пример. Вот типичный образец позитивистских претензий: «Вопрос об отношении науки к догматам веры отнюдь не носит абстрактный

<sup>1</sup> Словарь библейского богословия. Третье издание. Киев; М., 1998. Ст. 116.

<sup>2</sup> Словарь русского языка XI–XVII веков. Вып. 2. М., 1975. С. 79–80.

<sup>3</sup> Там же. С. 80, 188.

характер, как это может показаться на первый взгляд. Не зря клерикальные идеологи под различными предлогами постоянно обсуждают этот вопрос. Всеми имеющимися в их распоряжении средствами они пытаются помешать стремлению людей к знаниям»<sup>1</sup>.

К каким знаниям? Когда и кому мешали? К знаниям чего? Если знание истинное, то ему невозможно помешать; оно пробьется к людям, а люди пробьются к нему. История религии и история науки лишь свидетельствуют об этом. Но ведь часто знание оказывается относительным; оно меняется время от времени; человеку же даже чисто психологически хочется некой гносеологической константности, без которой трудно представить мировоззрение личности и еще трудней найти равновесие между собственными чувствами, умом и волей. Даже вера у русского человека *право-славная*: «православие» есть калька греч. ὀρθόδοξος – «правомыслие», от ὀρθός – *прямой (в вертикальном направлении), стоящий прямо, поднятый вверх*, δόξα – *мнение, представление, предположение*<sup>2</sup>. То есть *мнение и представление*<sup>3</sup>, имеющие вертикальную (к Богу) направленность – то, что называется «теоцентризмом». Отклоненная вертикаль – в строгом отношении, уже не

<sup>1</sup> Гейден Г., Клейн М., Козинг А. Философия преступления. Против идеологии немецкого милитаризма / Перев. с нем. А.И. Курчатова. М., 1962. С. 138. До такого не договаривался даже отец позитивизма Огюст Конт, не отрицавший религию, а выводивший ее из познавательной деятельности ума.

<sup>2</sup> Приходится часто слышать о делении Православия по национальному признаку: греческое, русское, сербское, румынское, болгарское, грузинское Православие... Это какое-то недоразумение. Православие – одно на всех, ибо Символ веры, Божественное Предание и многие человеческие предания, догматы, принятые на *Вселенских* соборах, не отвергают ни болгары, ни румыны, ни сербы, ни русские, ни греки, ни грузины. В чем же тогда отличие одного Православия от другого? Отличий никаких нет и не может быть, потому что если они появятся, то и Православие перестанет быть таковым. Правомыслие может быть только одно, поскольку оно отвечает на вопрос «что?», а не «как?». Всякое отклонение от правомыслия становится кривомыслием. На наш взгляд, в данном случае происходит просто путаница: при употреблении выражения «русское Православие» (или любое из перечисленных) имеется в виду национальная Церковь, исповедующая Православие. Вот в Церквях такие различия есть, но они отвечают на вопрос «как?», а не «что?».

<sup>3</sup> У Платона Сократ сопоставляет понятие о *представлении* со стрельбой из лука, то есть речь идет о волевой активной позиции, контрастом чего Сократ считает *безволие*. (См.: Платон. Кратил // Он же. Собрание сочинений в 4 тт. Т. 1. М., 1990. С. 657.)

вертикаль; она уводит ум мимо такого центра и приводит к неверным представлениям о Боге, становится выражением ереси. Не случайно же слово «грех» дословно означает «мимо цели». Вот опора средневековой гносеологии, ее константа! «Вера в Бога – это не только вера в то, что Бог есть, вера Богу, вера тому, что Бог говорит нам в данный момент. Вера в Бога имеет более глубокий смысл. Это вовлечение самого нашего существа, нашей воли и нашего разума в Божие откровение и подчинение их Божию слову. Без такого полного согласия акта веры не бывает»<sup>1</sup>, – свидетельствует архимандрит Лев (Жилле).

Георгий Гачев, на наш взгляд, слишком поверхностно характеризует «русский космос» преимущественно горизонтальным измерением, а «немецкий» – по восходящей вертикальным.<sup>2</sup> Это чисто внешнее впечатление: у русских даль, ширь, путь-дорога, готика у немцев. Это всего лишь земные, даже приземленные представления. Но и они спорны. Разве выход в космос, впервые в мире совершенный нашей страной, не есть движение по восходящей вертикали? Впрочем, и оно земное... С определенной натяжкой его можно считать выражением духа. А Россия сильна именно духовной динамикой. Наши предки даже атеизм восприняли в качестве новой системы религиозных взглядов и превратили его фактически в религию. Иначе трудно понять преследования и убийства массы православных новомучеников. Мнение Гачева легко опровергается не только анализом слова «православие», а и сегодняшним положением дел: Германия считает себя находящейся в постхристианском состоянии, а Россия переживает религиозное возрождение. Позволительно, наверное, не прибегать к примерам русской классической литературы и трудам выдающихся отечественных духовных писателей XIX–XX веков. Примеров найдется великое множество. Все понятно без них...

Тем не менее умозаключения святых людей могут быть в определенной степени руководством на пути познания Бога. Их опыт дорогого стоит. Тертуллиан считал самым надежным источником тот, на который позволительно сослаться как на «свидетельство относительно смысла, происхождения, преемства и доказательства суждений»<sup>3</sup>. Таковыми источниками считаются

<sup>1</sup> Лев (Жилле), архимандрит. Что такое вера?

<sup>2</sup> См. подробнее: Гачев Георгий. Ментальности народов мира. М., 2008. С. 19, 27.

<sup>3</sup> Тертуллиан. О свидетельстве души // Он же. Избранные сочинения. М., 1994. С. 83.

Предание и традиция. Они не выдуманы одним человеком, поскольку принадлежат всей Церкви. Их хранитель – не мертвые скрижали, а живые человеческие души.

Вера как истина передавалась и передается от одного поколения к другому. Поэтому в Церкви столь значимое место занимает упомянутое Предание (пере-дан-ие). Частью его считается и икона. Наряду с отвлеченно умственными усилиями икона тоже является одним из средств постижения Бога, а, значит, запечатлела в себе знание о Нем. Канонически закрепленное знание о Боге и есть догмат – богооткровенная истина, соборно осмысленная Церковью и переданная людям в пользование. «Без догматов вера теряет направление и переходит в область стихии – религиозного чувства, руководствующего умом, нацеленным на понимание, на ум в итоге индивидуальный, но не церковный»<sup>1</sup>.

Продолжая нашу тему, следует сказать: принципиальный спор о соотношении веры и знания – сегодня анахронизм, поскольку он был актуален для философской мысли XIX века. Для тех же, кто не доспорил, напомним: по апостолу Павлу, «вера есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом» (Евр 11: 1, 6). Но к вере должны быть приложены и добрые дела, иначе – «вера без дел мертва» (Иак 2: 20). Ожидать можно то, что знаешь, а тем более когда его осуществляешь. И если есть «уверенность в невидимом», то без знания ее не может быть по определению. Христианство не проповедует «слепой веры». Тем более в области философии, где это невозможно в силу постоянной склонности к автономии самосознания большинства философов. Тем не менее максима блаженного Августина и Ансельма Кентерберийского гласит: «Верую, чтобы понимать». Как можно творить добрые дела, не отличая их от злых дел? Такое различие (диафора) и будет определенным знанием.

Противопоставляли знание вере, то есть полагали между ними диэресис (разделение) еще язычники, борясь с христианами. Но разве вера отказывается от знания? Нет, потому что она не отказывается от разума. Верят-то люди в ту или иную истину. А как ее познаешь без знания? Гносеология – важнейшая сфера христианской мысли. «В Септуагинте применяется слово *гносис* – знание, в библейском смысле этого слова оно означает теснейшее единство субъекта и объекта познания. При этом в

---

<sup>1</sup> Васина М.В. К вопросу о Духе Святом и образе Божьем в теологии Фомы Аквинского / Рукопись.

библейском смысле совершенно нелепо будет выглядеть знание о музыке при неумении играть»<sup>1</sup>. Так учат по сию пору в русских Духовных школах относительно знания. Добавим лишь: в Евангельском контексте столь же нелепо будет выглядеть знание об иконописи при отсутствии желания мыслить, неумении постигать суть иконы, при отсутствии у знатока ответа на вопрос Иоанна Дамаскина «Что такое икона?».

Можно ли чем-либо обнаружить веру, а, следовательно, ее изучить? С.С. Неретина считает, что вера может постигаться 1) как предположенность неопределимых начал, таких, как Свет, Причина, Красота, Жизнь, Благо, Мудрость, Всемогущество, Единое, Мышление, Любовь, то есть того, о чем можно свидетельствовать или что можно созерцать; 2) как преобразование всего человеческого существа в осознании соприкосновения с Богом, когда обнаруживается внутренний свет, осеняющий саму философию<sup>2</sup>.

Вера была разумной, а разум – верующим.

Историки философии выделяют три периода, на протяжении которых менялись ракурсы воззрений на проблему соотношения разума и веры. Первый – до X века, когда вера и разум регулярно опирались на авторитет Предания и Писания. Второй – X–XII века, когда дисциплинарно расходящиеся богословие и философия ставили задачу интеллектуальной проверки на истинность то или иное авторитетное суждение. Третий – XIII–XIV века – преимущественно западный, когда встала проблема двух истин – *истины веры*, принимавшейся без доказательств и опиравшейся на Священное Писание, и *истины разума*, обязанной основываться на логических доказательствах. Особенно влияли здесь аверроизм и аристотелизм, с XIII столетия приведшие к кризису «авторитетность» мысли в философии.

Вот так разум переставал быть верующим, а вера все меньше становилась разумной.<sup>3</sup>

Но это не мешало западнохристианской философии проявлять повышенный интерес к гносеологии. Скорее, наоборот: утрата авторитетности мысли требовала себе авторитета знания. Но до атеизма еще было далеко. Считалось: чем больше любовь к Богу, тем должно быть точнее знание. Максима Петра Абеляра

<sup>1</sup> Сергей (Соколов), епископ. История Ветхого Завета. СПб., 2008. С. 113.

<sup>2</sup> Неретина С.С. Благовест истины. Опыт словаря средневековой культуры // <http://www.philosophy.ru/iphras/library/wealtrue/neret2.htm#schol>

<sup>3</sup> Неретина С.С. Указ. соч.

красноречиво утверждала: «Понимаю, чтобы веровать»<sup>1</sup>. Вот где начало рационализма.

Однако «вера предполагает недостаточность разумного понимания. В ней есть что-то, что прочно связывает нас с фактом, непроверяемым научно»<sup>2</sup>, – отмечает архимандрит Лев (Жилле). То есть присутствует риск. Однако основан он на том, что вера для ее исповедника есть больше чем знание. Вспомним известные слова Дамаскина: «Если знания вращаются около того, что существует, то *что* превышает знание, во всяком случае, будет выше и действительности. И наоборот, то, что превышает действительность, выше и знания»<sup>3</sup>. Сегодня, особенно в среде интеллигенции, приходится часто слышать: вопрос о вере – интимен, а потому нет смысла о нем говорить. На фоне исповеднического подвига мучеников за веру это выглядит весьма трусливо, не говоря уже об отсутствии всякого онтологического базиса у сводящих веру к «интиму». Даже звучит пошло. Таким горе-исповедникам ответил Сам Христос: «Ибо *кто постыдится Меня и Моих слов, того Сын*

---

<sup>1</sup> Предвидя вопросы по поводу преследований этого философа, даем справку. В 1121 году на поместном Соборе в Суассоне Абельяра обвинили в нарушениях монашеского обета. Нарушения состояли в том, что философ преподавал в мирской школе и учил теологии без церковного благословения, как было принято в то время. Но, по сути дела, предметом обсуждения стала работа «О единстве и троичности Бога», в которой автор выступил против номинализма Росцелина и реализма Гильома из Шампо. По какому-то недоразумению Абельяра обвинили именно в номинализме. В силу неподготовленности материалов, Собору показалось, что в трактате отстаивалась идея троебожия. Но Абельяр как раз обвинял в этом Росцелина. Второй раз автор схоластического антитетического метода соборно был осужден в 1141 году в Сансе. Бернард Клервоский обвинил Абельяра в арианской, пелагианской и несторианской ересь. Абельяр не согласился с решением Собора и решил лично апеллировать к Папе Римскому. Но в дороге философ заболел и остановился на несколько месяцев в монастыре Ключни. За Абельяра пробовал заступиться тезка – ключнийский аббат Петр Достопочтенный, но безрезультатно. Папа Иннокентий III ратифицировал приговор поместного Собора. Трактаты Абельяра предали огню в храме святого Петра в Риме. Абельяр вскоре скончался в монастыре святого Марцелла близ Шалона. Таким образом, конфликт философа произошел не на почве философского знания, ибо обвинения последовали в совершенно ином дискурсе; основоположник начала дисциплинарности знания был обвинен в смешении философии с догматическими богословскими основами. А это внутрицерковная проблема.

<sup>2</sup> Лев (Жилле), архимандрит. Что такое вера?

<sup>3</sup> Иоанн Дамаскин, св. Точное изложение Православной веры. М., 2002. С. 80.

Человеческий постыдится, когда приидет во славе Своей и Отца и святых Ангелов» (Лк 9: 26. Курсив мой. – В.К.).

Но ведь без всякой мистики, убеждение в обретенной истине, по сути дела, и есть вера как таковая. Что здесь интимного?

На этом камне зиждется и фундамент материализма. Ведь постулат первичности материи – недоказуем, он потому и постулат. В первичность материи можно только верить. Кстати, сами материалисты отцом материализма почему-то считали Аристотеля. Но ведь термин, обозначающий знание (ἐπιστήμη), выводился им из πίστις, «веры».<sup>1</sup>

Иметь способность убеждаться в истине свойственно всякому нормальному человеку. Без такой способности невозможно никакое познание, в том числе и культура.

Разделение знания на церковное и научное, по мнению президента РАН Ю.С. Осипова, было искусственным. «Сегодня этой искусственной преграды не существует. <...> Светские и церковные ученые взаимодействуют в областях истории, теологии, права, философии, этнологии, лингвистики», – отмечал он<sup>2</sup>. Это притом, что знание веры и знание науки принадлежат довольно разным ветвям человеческого опыта. Поэтому между ними не может быть конкуренции объективно. А сотрудничество – ради цельности картины мира – возможно, что и подтвердил академик Ю.С. Осипов.

На Западе в средние века по поводу истинности знания наблюдалась тоже интересная картина. Иоанн Скот Эриугена (ок. 810 – после 877 гг.) в своем трактате «О божественном предопределении» дает дефиницию философии так: «Истинная философия есть истинная религия и наоборот: истинная религия есть истинная философия»<sup>3</sup>. А Петр Дамиани (1007–1072 гг.) считал, что философия «не должна присваивать себе право на наставление, но как служанка госпожи должна поддерживать определенным послушанием ее установления, чтобы не ошибиться, как то может случиться, если она будет шествовать

<sup>1</sup> Аристотель. Никомахова этика. VI 3, 1139 b 33–34.

<sup>2</sup> Осипов Ю.С. Выступление на научной конференции «Роль Патриаршества в России». Москва. 27 мая 2005 года // [http://www.sedmitza.ru/index.html?sid=77&did=23861&p\\_comment=culture](http://www.sedmitza.ru/index.html?sid=77&did=23861&p_comment=culture)

<sup>3</sup> Иоанн Скот Эриугена. Фрагменты из «О Божественном предопределении» // Знание за пределами науки. М., 1996.



впереди» (Орега, III, Р., 1743, 312).<sup>1</sup> Господой средневековые мыслители смиренно считали Церковь и ее учение, представлявшее собой основной корпус знания.

Сегодня Церковь и сама активно борется с проходимцами от науки: разного рода предсказателями, гадалками, астрологами, оккультистами... – несть им числа. «Современный мир увлечен знанием, но довольно безрадостным, ибо в центре его ответ от идола, теснящего сознание человека»<sup>2</sup>.

Если предполагать догматы не тормозом мышления, как то выше нарисовали нам представители атеистической идеологии, а маяком для мысли, как относились к догматам во времена Средневековья, то на практике такая мысль, напротив, работала даже эффективней, чем без этих соборных установлений. Во всяком случае, она не позволяла себе растекаться по древу, а двигала корабль наживаемого опыта лишь с большей эффективностью к пункту своего назначения – к открытию нового знания, без риска сесть на мель в первой же попавшейся бухте. Исторически другого не дано. Иначе средневековая мысль более тысячелетия оставалась бы в состоянии пробуксовки. А это совершенно не так. Именно в средние века святыми Отцами был создан великий корпус богословия. Надо иметь в виду: с теологии некогда начинали свою деятельность все университеты Европы<sup>3</sup>, с той теологии, которую всегда широко изучали на философских факультетах всех стран и которую ныне начинают изучать представители других специальностей. Не случайно же в российских вузах начали открываться богословские факультеты.

Почему подобное стало возможным?

Если подходить серьезно, а не с точки зрения идеологии вчерашнего дня, то здесь должны быть глубокие причины, а не просто волюнтаристские решения, пусть даже очень высоких чиновников. На богословские факультеты указом никого не загонишь.

Налицо изменение парадигмы отношений между религиозным и научным представлением о мире. Наука и религия

<sup>1</sup> Цит. по: *Столяров А.А.* Философия – служанка богословия / История философии. Запад-Россия-Восток. Книга первая. Философия древности и средневековья. М., 1995. С. 299–301.

<sup>2</sup> *Васина М.В.* Икона и схоластика – вера и разум в свете христианской феноменологии / Рукопись.

<sup>3</sup> Сам термин «теология» начинает основательно входить в языковой обиход с первой половины XIII века. И это понятно. Именно в означенное время открывается теологический факультет в Парижском университете.

перестают быть антагонистами в сознании современного гражданина России. Уходит монополия сциентизма на истину.

Один из ученых новой генерации констатирует: «Фундаментальный вопрос как в богословии, так и в науке есть вопрос об истине. Итогом всего развития святоотеческой мысли явилось соединение проблемы истины с идеей литургического опыта, имеющее целью проповедь этой истины как истины онтологической, что возможно только через общение с Богом в пределах церковного сообщества. Следствия из этого могут быть использованы в диалоге науки и религии. В самом деле, традиционное противопоставление религии и науки, основанное на тезисе о наличии истины религиозной и истины научной, укоренено в большинстве случаев в неприятии того факта, что обе истины – и научная, и религиозная – имеют общее основание, общий источник их онтологической внеположенности – Бога, чье бытие, так же как и бытие людей в Боге, явлено нам через сопричастие, общение с Богом»<sup>1</sup>. Еще раз обратим внимание: все вышеприведенное говорит один из успешных современных ученых, который продуктивно трудится в научных лабораториях, в том числе заграничных. Даем ему возможность продолжить: «Эта разделенность между богословием и наукой может быть преодолена в том случае, если богословие и наука восстановят присущее им отношение к евхаристии, понимаемой в космических терминах как возношение человеком творения Богу через искусство, науку или технику. Научную деятельность можно интерпретировать как *космическую евхаристическую деятельность* (“космическую литургию”). Науку таким образом можно воспринимать как вид религиозного опыта»<sup>2</sup>.

Вера снова становится разумной, а разум верующим?

Нынешнее открытие богословских факультетов в российских вузах не искусственная мера, как то трактуют атеисты и либеральные критики; это естественная реакция на меняющуюся парадигму в гносеологии<sup>3</sup>. Подобные факультеты собираются выпускать не священнослужителей, а ученых с расширенным кругозором. Вот что на сей счет сказал академик РАН Сергей Карпов: «К большому сожалению, сейчас в нашем мире, в нашем обществе крайне недооценено гуманитарное

<sup>1</sup> Нестерук Алексей. Логос и космос. М., 2006. С. XXIX.

<sup>2</sup> Там же. С. XXX.

<sup>3</sup> По сведениям конца 2012 года (к сожалению, более поздних у нас нет), в России лицензию на подготовку христианских теологов имели 37 государственных университетов (классических, педагогических, лингвистических, инженерных) и 10 негосударственных вузов.

знание вообще. Доказательство – среди получателей “самых высоких” грантов и премий почти нет гуманитариев. Значит ли это, что наша гуманитарная наука находится в таком плохом состоянии, что ее не надо поддерживать? Нет, это значит, что наша оценка процессов, происходящих в гуманитарном пространстве, не адекватна. И на этом фоне теология приобретает огромное историческое значение»<sup>1</sup>.

После почти векового искуса безверием думающая часть общества приходит к старому неизбежному выводу: «Человек есть существо религиозное, и в этом его отличие от всех земных тварей»<sup>2</sup>. Хотя данная мысль была известна и 100, и 1500, 3000 лет тому назад. О необходимости веры говорил один из ранних святых Отцов – святитель Кирилл Иерусалимский (IV век): «Не только у нас, которые носим имя Христово, за великое почитается вера, но и все то, что совершается в мире, даже людьми, чуждыми Церкви, совершается верой: верой брачные законы соединяют лица, отдаленные одно от другого, и человек чужой посредством веры, которая бывает в брачных союзах, делается участником во владении чужими рабами и богатством. На вере утверждается и земледелие, ибо кто не верит тому, что соберет выросшие плоды, тот не станет сносить трудов. Верой водятся мореплаватели, когда вверив судьбу свою малому древу, непостоянное стремление волн предпочитают твердейшей стихии – земле, предают самих себя неизвестным надеждам и имеют при себе только веру, которая для них надежнее всякого якоря»<sup>3</sup>.

В словах Святителя просвечивается мысль о доверии. Без него – никуда. Вслушаемся в слово: *до-верие*. И что слышим? В нем есть нечто пред-существующее вере. Без доверия и душевной стойкости невозможна никакая вера. Раннехристианский писатель Климент Александрийский (II–III вв.) называл веру «предварительным восприятием истины» (πρόληψις τῆς ἀληθείας). Блаженный Феодорит Кирский (V век) подчеркивал роль доверия ученика учителю, без чего первый не мог бы знать азбуки. В Церкви часто применяется термин «иерархия», да и привычное церковное название священника словом «иерей» связано с одной стороны с греч. ἱερός – «священный», отсюда ἱερόν – «церковь, а с

<sup>1</sup> Цит. по: Булгакова Наталия. Теология вырастает в светское образование // Поиск. М., 14 декабря 2012. № 50.

<sup>2</sup> Добротворский В.И., протоиерей. Основное богословие, или христианская апологетика. Сергиев Посад, 1895. Репринт: СПб., 2005. С. 3.

<sup>3</sup> Кирилл Иерусалимский, святитель. Поучения огласительные и тайноводственные. М., 1822. Репринт: М., 1991. С. 67–68.

другой – не исключено, созвучное – \*вер-ос «достойный доверия, верный, истинный». С.С. Неретина отмечает: «Теология прилежит плоскости *преемства* мысли и *единомыслия*, в свою очередь, связанных с *верой* в Бога и *доверием* Богу, понятым как доверие к говорящему, что не есть *суеверие*»<sup>1</sup>.

Впрочем, доверие может приводить человека и к отрицательному результату, если оно обращено не к Богу. Здесь вспоминается уместность поговорки «Доверяй, но проверяй». Есть *что* и *зачем* проверять. В последнее время военные специалисты «рассекретили» ряд экспериментов, направленных на установление контактов с якобы «внеземным разумом».<sup>2</sup> И приходится лишь поражаться не только научной, но и духовной безграмотности специалистов в погонах. Многие серьезные ученые разоблачают и предупреждают ложность всяческих феноменов НЛО, хотя не стоит впадать и в оголтелый позитивизм.<sup>3</sup> Вот что, например, писал всемирно известному

<sup>1</sup> Неретина С.С. Указ. соч.

<sup>2</sup> Генерал А. Савин раскрыл тайну пришельцев и НЛО // <https://www.youtube.com/watch?v=1JSorSGoazM>. Вот что (в сокращении) написано в аннотации к фильму: «Эта плёнка – видеоотчёт о работе особо секретной войсковой части № 10003 (специального управления Генерального Штаба ВС СССР), или, выражаясь “гражданским языком”, Центра изучения технологий НЛО. <...> Ещё в конце 70-х годов XX века Генеральный Штаб разослал по воинским частям специальную особо секретную директиву по “охоте” за инопланетным разумом. И интересовали военных отнюдь не мифические летающие тарелки, а совсем иное, гораздо более мощное оружие пришельцев, против которого земная военная машина всегда оказывалась бессильна. Это умение подчинять своей воле не только любого противника, но и его оружие».

На экране мы видим то, что христианские аскеты называли обычным «западением в прелесть». То есть типичный оккультизм, если называть вещи своими именами. Бьют тревогу и зарубежные специалисты. О демонической сущности «пришельцев» рассказал в большом интервью CNN Луис Элизондо, экс-директор одного из секретных департаментов Пентагона. До октября 2017 года именно он возглавлял правительственную программу по исследованию потенциальных угроз НЛО. Такая погоня за обладанием сверхъестественными силами всегда заканчивалась катастрофой. Достаточно вспомнить историю Ahnenerbe – нем. «Наследие предков», полное название – «Немецкое общество по изучению древней германской истории и наследия предков». На сей раз в России беда была предотвращена, скорее всего, ликвидацией упомянутой воинской части № 10003 в 2003 году. Но что будет в дальнейшем с людьми, участвовавшими непосредственно в общении с «инопланетным разумом»? Вряд ли когда-либо нам об этом расскажут...

<sup>3</sup> Типичный образчик см.: Полторак Ирена. Дырка от бублика большой науки. Беседа с академиком РАН Е.В. Александровым // Patron. Рига, 2015. Март. Отстаивая свою «единственно верную» атеистическую

писателю-фантасту С. Лему в своем ответе на закате жизни основатель отечественной астрофизики, член-корреспондент Академии наук СССР И.С. Шкловский: «Утверждение о нашем **практическом** космическом одиночестве **значительно лучше** обосновывается конкретными научными фактами, чем традиционное, ставшее уже догматическим ходячее мнение о множественности обитаемых миров. Замечу еще, что в настоящее время даже самые что ни на есть “оптимисты-энтузиасты” не осмеливаются утверждать, что в окрестностях Солнца радиусом 1000 световых лет имеется достаточно технологически развитая разумная жизнь. Но ведь **практически** это как раз и означает наше космическое одиночество!»<sup>1</sup>. Вот горе-исследователям и следовало бы пройти курс обучения на богословских факультетах, если они не доучились на технических. Одно другому не помеха. Да и некоторым академикам-позитивистам не помешало бы там поучиться. Ведь, кроме глупости и духовного невежества, ничего другого не получается, когда «апостолы атеизма» начинают «разоблачать» Библию и другие священные тексты. Любимый ученик Христа предупреждал человечество: «Возлюбленные! не всякому духу верьте, но испытывайте духов, от Бога ли они» (I Ин 4: 1). Тем не менее вместо испытания духов «исследователи» добровольно дают возможность этим духам испытывать себя, то есть самих «ученых». Если говорить о чистой науке, в таком случае закономерен вопрос: кому нужно подобное изучение? Во всяком случае, не людям.<sup>2</sup>

---

точку зрения, академик договорился до оскорбления советских космонавтов и их отряда как организации.

<sup>1</sup> Шкловский И.С. Отвечаю Лему // Знание – сила. М., 1977, № 7. С. 42.

<sup>2</sup> Кстати, довольно часто встречаются обвинения Православия в отрицании «догматического ходячего мнения» о существовании жизни вне Земли. Во-первых, чтобы обвинять, следует предъявить хотя бы «инфузорию-туфельку» с другой планеты. Ее по сей день ни у кого нет. За все 56 лет работы астрономам SETI (Search for Extraterrestrial Intelligence – общее название проектов и мероприятий по поиску внеземных цивилизаций и возможному вступлению с ними в контакт) не удалось найти однозначных следов внеземного разума. Вдумаемся: за 56 лет – при огромных усилиях астрономов всей планеты!!! Во-вторых, мнение о существовании пришельцев опровергал еще святитель Феофан Затворник (см. *Феофан Затворник, святитель*. Собрание писем. Из неопубликованного. М., 2001. С. 452–457. Не приводим его яркие строки лишь по той причине, что они заняли бы здесь много места, а укоротить их нельзя – мысль Святителя превратится в плоскую схему). Но у нас выше речь идет ведь непосредственно о контактах с «инопланетянами». Здесь имеет смысл послушать диакона Андрея Кураева: «Я с недоверием отнесся бы к

По тем рисункам и другим изобразительным материалам, приводимым упомянутыми военными, различными уфологами, по материалам многочисленных журналов и еще более многочисленных сайтов, не приходится сомневаться в демонической сущности «пришельцев». И лишь скорбное бесчувствие, а, точнее, духовное ослепление не дает людям распознать того, кто перед ними находится. Истинной веры нет. Орган распознавания атрофирован.

Мы затрагиваем данную тему не случайно. Ведь, на первый взгляд, иконные лики имеют тоже крупные глаза, крупные крутые лбы, малые рты, узкие носы, как и у «пришельцев». Но физиономии последних – это пародии на лики. Физиономии наводят на людей ужас и вызывают отвращение, а лики на иконах поселяют в человеческой душе тишину и умиротворение. До чего же души должны очерстветь, чтобы не замечать такой разницы! А разница прежде всего в первообразах.

Без веры в то, что образ соединяет человека с Первообразом, нет никакой иконы. Здесь-то как раз орган распознавания у верующего наиболее обострен. Икона есть наглядное выражение веры. Впрочем, и «портреты» «пришельцев» выражают веру, но исключительно демоническую. Л.А. Успенский утверждал: «Вопрос церковного искусства есть вопрос веры, и нет тому более выразительного свидетельства, чем икона. Именно она несет свидетельство о восстановленной полноте Откровения, о единстве слова и образа, явленном в

---

сообщениям о контактах с разумными существами. Любая религия считает, что человек – не единственная разумная форма жизни во Вселенной. Мы считаем, что духи могут обретать контуры физической плоти и вступать в контакт. Если “инопланетянин” начнет заявлять: “Христос был членом экспедиции с нашей планеты, побывал с разведывательной миссией на Земле. Вы его распяли, но мы вас прощаем. Вы плохо поступили с эмиссаром, но мы решили еще раз послать к вам посольство”, – чего еще обсуждать? Поклонники “летающих тарелочек” желают того же, что и оккультисты: превратить Христа из Учителя в ученика. Для этого оккультисты посылают Христа на выучку к индийским “махатмам” (мол, там Христос провел свою юность до 30 лет). А уфологи организуют Христу прописку на другой планете. Если же вы согласитесь с тем, что Христос не Бог, а просто транслятор чьих-то “тайных знаний”, то вскоре вам предложат напрямую обратиться к тем, кто когда-то “учил” Христа. И неважно, где эти “учителя” обитают: в гималайской Шамбале или на другой планете. Подобные мифы могут быть различны. Но жало у них общее – антихристианское. Дух, унижающий Христа, дающий ему “поцелуй Иуды” – это бес. Так что мы подождем аплодировать на пресс-конференциях с “инопланетянами”» (*Кураев Андрей, диакон. Почему православные такие «упертые»? М., 2006*).

Личности Иисуса Христа; именно она показывает единство веры, жизни и творчества, распавшихся не только в западных исповеданиях, отпавших от Церкви, но часто и в самом Православии»<sup>1</sup>.

Вопрос, сохраняющий свою актуальность до сих пор. Ведь слова Леонида Александровича можно повторить *с обратным знаком* и в отношении упомянутых «портретов» «пришельцев».

Теперь посмотрим в другом ракурсе. Можно ли поставить веру как таковую в заслугу человеку? Колеандр делает несколько неожиданное, но точное заключение: «Вера, сама по себе, не имеет никакой ценности. Сама по себе она, как и большинство других явлений жизни, ни плоха и ни хороша. Говоря устами святых Отцов, вера является Божиим даром, и мы можем свободно употреблять ее как для стяжания жизни, так и себе на погибель»<sup>2</sup>.

Если рассуждать в христианской парадигме, религиозное чувство стоит в одном ряду со слухом и зрением. Это естественный дар Божий при сотворении человека. Но существует еще один дар свыше – христианская вера, отличная от других исповеданий. Она – непостижимая вещь, ей нельзя научиться, подобно математике. В христианстве  $1+1+1=1$ , а  $3=1$ , ибо Святая Троица – единый Бог. Добротворский называет веру «духовным органом», воспринимающим впечатления высшего, невидимого мира. Духовным органом человек волен распорядиться по-разному. Существует вполне реальная перспектива превратить его в бездуховный. По Евангелию, верят ведь и бесы. Своих даров Бог не отбирает даже у ангелов тьмы, получивших их при сотворении небесных иерархий. Здесь один из случаев, когда можно согласиться с Ж. Деррида: «Для того, чтобы дар состоялся, не должно быть отдачи, возвращения, обмена, контр-дара, долга»<sup>3</sup>.

Религиозно в заслугу человеку ставится не то, что он верит, а в *Кого*, во *что* и *как* он верит.

Здесь особо следует обратить внимание на слова Спасителя: «Но Сын Человеческий, придя, найдет ли веру на земле?» (Лк 18: 8). Вопрос не из праздных. Он фундаментальный. Это вопрос о конечной истории рода человеческого, вопрос

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 470.

<sup>2</sup> Колеандр Тимо. О вере. С. 74.

<sup>3</sup> Derrida J. The Villanova Roundtable: A Conversation with Jacques Derrida // Deconstruction in a nutshell: a Conversation with Jacques Derrida/ edited by John D. Caputo. — Fordham University Press, 1997. P. 3–28.



эсхатологический. В Четвероевангелии ответ на него дан 5 раз: «иди, вера твоя спасла тебя» (Мф 9: 22; Мк 5: 34, 10: 52; Лк 7: 5, 8: 18). На первый взгляд странно, но Иоанн Златоуст утверждает, что «вера <...> не достаточна для спасения». Как это надо понимать? Святитель сам же и отвечает: «но, чтобы не спасать нас без всякого нашего участия, Бог требует ее от нас»<sup>1</sup>. Причем подчеркивает необременительность веры: она «особенно и достойна удивления, что не только полезна и спасительна, но и удобна, весьма легка и для всех доступна»<sup>2</sup>.

Данная проблематика заслуживает, вероятно, отдельного исследования. Здесь есть над чем думать.

Ради объективности картины необходимо отметить: в современной ситуации наблюдается глубокий кризис основных мировых религий<sup>3</sup>. И это притом, что в средние века вера, можно

<sup>1</sup> Иоанн Златоуст, святитель. Творения. Т.11. Сергиев Посад, 1905. С. 360.

<sup>2</sup> Иоанн Златоуст, святитель. Творения. Т.9. Сергиев Посад, 1903. С. 504.

<sup>3</sup> «В иудаизме, христианстве и исламе понятие веры почти совпадает с понятием религии (выражения “христианская вера” и “христианская религия” употребляются как синонимы)», – писал С.С. Аверинцев (См.: Аверинцев С.С. Вера // Новая философская энциклопедия. В 4 тт. Т. 1. М., 2010. С. 380). Так ли это на самом деле? Тогда немного стоит остановиться и на категории «религия». Наиболее давнее объяснение этому слову мы находим у Марка Туллия Цицерона (I век до Р.Х.). Древнеримский философ производил его от «telegere» – *тщательно наблюдать, перечитывать*. «Религия» для практичных римлян – их отношение к божеству, благоговейное и до мелочей тщательное в исполнении жреческих предписаний. Позже филологи свяжут «religio» (благоговейное чествование) с санскритским корнем «lok», которому якобы обязан своим происхождением означенный термин. Для Цицерона, «religio» одинаково относится как к истинной, так и к ложным религиям. Сегодня более известна трактовка Луция Целия Фирмиана Лактанция, жившего в IV веке от Р.Х. Для этого знаменитого ритора, крестившегося в 303 году, «religare» в значение *связывать* продиктовано союзом Бога и человека. «Religio», по мнению Лактанция, и происходит от «religare». Но теперь оно применимо только к истинной религии, а не ложной. Тем не менее нельзя путать религию и Церковь. А. Шмеман писал: «Религия родилась и рождается одновременно из притяжения к святому, из знания, что абсолютно другое есть, и из незнания того, что оно есть. И потому нет на земле явления более двусмысленного и в двусмысленности своей более трагичного, чем религия. Это только наша современная, выдохшаяся и сентиментальная “религиозность” убеждена, что “религия” – это всегда что-то хорошее, положительное, доброе и полезное и что по существу люди всегда верили в того же “добротного” и снисходительного Бога, в “Отца”, на деле созданного “по образу и подобию” нашей собственной маленькой доброты, необременительной морали, бытовых умилений и душевного

сказать, пламенела (на Руси, в частности). А ведь «ни в одном словаре мы не найдем определения того, что именно понимали авторы древнерусских источников под христианской верой»<sup>1</sup>, –

прекраснодушия. Мы забыли, как близки “религии”, в каком-то смысле соприродны ей, темные бездны страха, безумия, ненависти, изуверства, все то жуткое *суеверие*, которое с таким напряжением обличало, видя в нем дьявольское наваждение, раннее христианство. Забыли, иными словами, что религия – насколько от Бога, от неистребимой в человеке жажды и искания Его, настолько – и от князя мира сего, оторвавшего человека от Бога и погрузившего его в страшную тьму неведения» (*Шмеман А.* Евхаристия – Таинство Царства. Париж, 1984. С. 227–228). К этим словам Шмемана добавил свои размышления об иконописи Л.А. Успенский: «Смешение религии и Церкви не ново: в XVIII–XIX веках подобное же смешение привело к распространению, а вернее к засилью в православном мире западного искусства, к своего рода художественному *экуменизму*: один и тот же образ в течение нескольких веков господствовал как в римокатоличестве, так и в Православии. Он вытеснил на второй план образ церковный, заменив его искусством, которое выражало некое общее понятие христианства, было религиозным вообще, то есть отражало во множестве индивидуальных интерпретаций религию так называемой христианской культуры. Когда же Православие приобрело широкую известность, то оказалось, что свидетельством его и его показанием является не заимствованное религиозное искусство, а именно его собственная православная икона. Это религиозное искусство западного типа, вершиной которого был Ренессанс (и которое на самом Западе потерпело крушение), перенесенное на православную почву, оказалось несовместимым с Церковью, несовместимым ни с ее учением, ни со святоотеческим Преданием. Иначе говоря, в этом опыте художественного экуменизма со всей очевидностью проявилась его двусмысленность и несостоятельность: смешение религии и Церкви именно в нем оказалось разрушительным» (*Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. С. 449).

<sup>1</sup> *Юрганов А.Л.* Категории русской средневековой культуры. М., 1998. С. 37. В изучаемую им эпоху автор сравнивает по актуальности такие категории, как «правда» и «вера»: «В синодальном переводе Библии слово “правда” упоминается 347 раз. Из них на Ветхий Завет приходится 298 случаев (85,9%), а на Новый – всего 49 (14,1%); в канонических книгах оно упоминается 305 раз. Слово же “вера” в Писании упомянуто, соответственно, 259 раз, в том числе в Ветхом завете всего 13 упоминаний (5%), в то время как в Новом – 246 (95%). Причем в канонических книгах оно – за единственным исключением (Авв 2: 4) – встречается только в Новом завете. Другими словами, в современной русской Библии “правда” – слово ветхозаветное, тогда как “вера” – вполне христианское, а их противопоставление для православного человека, казалось бы, должно решаться как раз в пользу “веры”» (Там же. С. 35–36). Однако на деле решается в пользу «правды», но неотрывно от истины (о чем разговор впереди). Отсюда понятна популярность изречения князя Александра Невского «Не в силе Бог, но в правде» (Житие Александра Невского. Подгот. текста, перев. и коммент. В.И. Охотниковой // Библиотека литературы

замечает А.Л. Юрганов. Явное искривление вероучений можно заметить не только в западноевропейском обществе, где данный феномен давно никого не удивляет (чего стоят одни реформы богослужения, когда усекается не усекаемое, не говоря уже о протестантских новациях)<sup>1</sup>. Радикально меняется ситуация и в мусульманском мире. Сектантские ответвления все активней берутся забивать голос традиционного ислама. Это напрямую касается и России. Дело здесь не только в падении нравственности, хотя начинающаяся утрата этических ценностей лишь громкий звонок отмеченного кризиса. Дело – в неспособности философов и ведущих религиозных деятелей предложить ответы на возникшие вызовы, что в результате приводит к приспособлению философских учений, своей веры, своей религии и даже видимой части Церкви к удручающему духовному состоянию мира, в понижении планки требований к нему, будто подобные меры могут спасти положение. «Последствия будут таковы, что мы будем иметь не только сокращенное свидетельство, но – что еще хуже – сокращенного Христа: сокращенного Отца, сокращенного Сына и искаженного Святого Духа, т.е. усеченную веру. Это будет уже не вера апостолов и их учеников, не вера молодой, водимой Духом Церкви, – не “здоровое учение”, о котором говорит апостол Павел, но нечто совсем другое»<sup>2</sup>, – с горечью замечает финский созерцатель Колеандр. С того времени, когда он писал эти строки, положение только усугубилось.

Московский философ И.А. Гобозов, принадлежащий совсем другой генерации ученых, назвал (тоже не без горечи) свою книгу: «Куда катится философия. От поиска истины к постмодернистскому трепу», в которой он пишет: «Философы, как я уже неоднократно отмечал, несут интеллектуальную

Древней Руси / РАН. ИРЛИ. Под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. СПб., 1997. Т. 5: XIII век).

<sup>1</sup> См. исследование, произведенное на Западной почве: *Ваайман Кейс*. Духовность: формы, принципы, подходы. Т. 1. М., 2009. Автор пытался в своем трактате выяснить, что же такое духовность, и рассмотрел многие возможные виды ее проявления: духовные традиции древних и современных мировых религий, духовность человеческой жизни, духовность обычных людей и религиозных деятелей, духовность библейская, духовность мистическая, духовность христианская, проявляющаяся в мученичестве, аскетических движениях, в жизни общины верующих, социальных и исторических процессах, происходящих в церкви, богослужении, еретических движениях, эсхатологическом мировоззрении, богословии, духовность современной культуры.

<sup>2</sup> Колеандр Тито. О вере. С. 78.

ответственность за все происходящее в нашем сложном и противоречивом мире. Они во все времена пытались рефлексировать над бытием окружающей человека природной и социальной действительности. Они часто ошибались, но очень серьезно и ответственно относились к решению тех или иных философских проблем»<sup>1</sup>. А теперь же, по мнению Гобозова, вместо ответственности – один треп. И здесь можно с автором данного философского очерка согласиться. Однако что мы хотим от постмодернизма, коль он сознательно анархичен и отрицает стержневые принципы философского понимания мира, такие как целостность, разумная организованность, ответственность и духовность. А что предлагает сам автор? Вместо восстановления национальной экологии мысли следует теперь наступить на старые грабли – вернуться к марксизму. Кому-то, возможно, и удобно идти в русле «единственно верного учения»... да, того самого – не дававшего и самой философии поднять голову. Где гарантии, что на сей раз получится не постмодернистский, а марксистский треп, дважды уже приводивший страну к краху? На ком за эти катастрофы лежит «интеллектуальная ответственность»? Разве не на философах-марксистах? Советовали же люди служанке «не присваивать себе право на наставление» госпожи.

Нас легко упрекнуть: возвращение к старым национально-вероисповедным истинам – те же грабли, на которые не стоит наступать. Не эти ли истины потерпели крах в 1917 году?

Тогда не лишне определить истины, о которых идет речь.

Внимательный Юрганов заметил метко: русская истина есть правда. Что находит свое подтверждение в огромном массиве старинного фольклора. Из экономии места, достаточно вспомнить хотя бы одну поговорку: «Кто неправдой живет, того Бог убьет»<sup>2</sup>.

Но напрасно противопоставлять правду истине. Ведь Христос в Евангелиях 70 раз произносит: «Истинно говорю вам...». Для древней философии истина всегда была началом трансцендентным. А правда, напротив, бывала подчас имманентной – только человеческой, приземленной, устремленной на суетное. Сколько таких правдолюбцев, ищущих ее в этом мире и не находящих ни близко, ни далеко, мечется по лику Руси! На наш взгляд, русские люди не променяли одно

---

<sup>1</sup> Гобозов И.А. Куда катится философия. От поиска истины к постмодернистскому трепу (Философский очерк). М., 2005. С. 195.

<sup>2</sup> Даль В. Пословицы русского народа. М., 1957. С. 187.

слово на другое, а в своей ментальности их глубинно соединили. Акценты могли быть разными, но нерасторжимость правды с истиной, несмотря ни на какую частотную статистику, оставалась непоколебимой.

К 1917 году элита России в лице потомственных дворян обменяла эту глубинную правду-истину на собственное благополучие. Виной катастрофы стала утрата нерасторжимости *правды* и *истины*. Одна часть общества пошла воевать за «классовую правду», а другая – за «вечные истины». В советскую эпоху марксисты сумели лишить довольно большую часть народа православной веры, но не смогли вытравить из людей правду как истину и ее след – справедливость<sup>1</sup>, потому что они свойственны русской ментальности по природе (достаточно вспомнить максиму В.М. Шукшина «нравственность есть Правда»<sup>2</sup>; на ней держится вся русская классическая литература). Как говорит сам народ: «И Мамай правды не съел».

Крах случился и в конце XX века, в связи с распадом Советского Союза. Поскольку не было правды ни у правящей партии, ни истины у ее лукавого Генерального секретаря, променявшего свою партию на регалии неудавшегося Президента. До сих пор «слепые» начетчики ищут и не могут найти «механизм обнаружения правды». Если мозги настроены не по-русски, а душа навсегда продана, то что могут увидеть и понять в современной жизни России чуждые ей схоласты?

Отец Павел Флоренский писал: «В человеке есть две правды: образ Божий и подобие Божие, – правда бытия и правда смысла»<sup>3</sup>. Они неразрывны. Лика русской земли без такой правды не бывает. Иначе это вовсе не русская земля.

---

<sup>1</sup> Само слово «с-правед-ливость» говорит о приоритете праведности. Не потому ли так прочно сидит в русском народе жажда этой самой справедливости? А какой народ ее не желает? Справедливость отсутствует лишь в мире животных. Но человеческой цивилизации она элементарно необходима. Без справедливости нет легитимности общественных действий и даже некоторых форм социума. Справедливость совпадает с нравственностью в ее проекции на русское общество. Справедливость власти измеряется прежде всего духовным благополучием народа.

<sup>2</sup> Шукшин В.М. Нравственность есть Правда // Он же. Собрание сочинений. В 5 тт. Т. 5. Екатеринбург, 1992. С. 404. Полностью свою мысль Шукшин изложил так: «Нравственность есть Правда. Не просто правда, а – Правда. Ибо это мужество, честность, это значит – жить народной радостью и болью, думать, как думает народ, потому что народ всегда знает Правду» (С. 404–405).

<sup>3</sup> Флоренский Павел, священник. Таинства и обряды // Богословские труды. Сб. 17. М., 1977. С. 141.

Сегодня реальная задача состоит в том, чтобы строить не очередные интеллектуальные химеры, далекие и не свойственные сознанию русского человека, а вернуть социуму украденную правду, идущую рука об руку с истиной. Ибо когда она в достаточной степени принадлежала бытию страны, тогда бытие называлось национальным (и многонациональным!) ладом, а Россия считалась воистину великой. Величие ее заключалось не в количестве оружия и величине армии, не в мощности административного аппарата (хотя все это глупо отрицать), а в осиянии Солнцем правды – Иисусом Христом. Потому народ звался богоносцем и правдолюбцем.

Но, чтобы возвращать, надо знать, что это за категория и в чем ее суть.

Проблема, кажется, не из легких. Поскольку авторы и составители некоторых словарей не включили в свои словники статью о «правде». Возможно, они посчитали, наоборот, вопрос не сложным, настолько понятным для русских людей, что не стоит на него обращать и внимания. Однако все-таки существуют словари с соответствующими статьями.

Например, М. Фасмер усматривает происхождение термина «правда» от славянского \*ргавъ и советует смотреть статью «правый». От этого \*ргавъ ученый производит слова «праведный» и «праведник»<sup>1</sup>.

Г.П. Цыганенко видит развитие существительного «правда» – *справедливость, истина* – из праславянского \*ргавьда. ИСТИНА же – *то, что соответствует действительности* – неизменно есть «правда». А что *не соответствует* – «кривда».

Ее родная сестра – полуправда. «Политика стала миром, где полуправды ожидаются, и политические заявления редко понимаются буквально», – признается Дэвид Кристалл<sup>2</sup>.

Старославянское «истина» образовано от «исть» – *подлинный, настоящий, истинный*. (Вспоминаем слово «православный».) В силу вариативности понятий на сей раз ПРАВДА осознается православным миропониманием как божественное начало, ИСТИНА – как человеческое. Что подтверждает и Писание: «Истина возникнет из земли, и правда приткнется к небесам» (Пс 84: 12). Общеславянское \*ргавъ,

<sup>1</sup> Фасмер Макс. Этимологический словарь русского языка. В 4 тт. Т. 3. М., 1987. С. 352.

<sup>2</sup> Кристалл Дэвид. Кембриджская Энциклопедия английского языка. Кембридж, 2003. С. 378.

перешедшее в русское «правъ», первоначально значило «вперед направленный»; в значении «прямой, ровный» оно послужило основой для образования древнерусского глагола «править» – *делать прямым – выравнивать, управлять, устанавливать*.

Одним из первых значений слова «правый» Цыганенко считает – *расположенный в стороне, противоположной левой*<sup>1</sup>. Отношение к левой и правой сторонам в средние века было хорошо известно: одесную человека ходил Ангел Хранитель, ошуюю находились враждебные сущности; одесную Христа сядут праведники, ошуюю – стоящие грешники отправятся в ад. В Библии, по словарю Глубоковского, означает «**налево** (Быт 13: 9; 3 Ц 7: 21,31; 4 Ц 23: 8; Иов 23: 9; Ис 54: 3; Иез 21: 16) – на север, в северном направлении. В древности направление по сторонам света определялось так: восход, заход, налево, направо – последние два при расположении лицом к востоку (восходу). В Быт 24: 49, по-видимому, это слово не имеет географического смысла», «**направо** (Быт 13: 9; 1 Ц 23: 19,24; 26: 1,3; 2 Ц 24: 5; 3 Ц 7: 21, 39; 4 Ц 23: 13; 2 Пар 4: 10; Иов 23: 9; Ис 54: 3; Иез 21: 16) – в южном направлении, на юг»<sup>2</sup>.

Согласно Евангелию, святые Отцы усваивали человеку что-то вроде плана, который следовало реализовать. Человек неизменно виделся в пути. Но сам путь представлялся неким переходом – пасхой личного преображения, сохранением «баланса» между *правым* (разумным) и *левым* (чувственным). В дискурсе теологии, такой путь приводит к посильному уяснению совершенной простоты Святой Троицы. Но он (путь) ничего общего не имеет с системой. Благодетие, аскеза и разум соединяются в ритме и движении, созидających нового внутреннего человека отнюдь не строгим научным методом. Это некая обретаемая эвритмия духовного преображения. Р. Герц сделал вывод, что оппозиция правого и левого накладывается на оппозицию внутреннего и внешнего.<sup>3</sup> Кайуа, правда, применяет эту мысль по отношению к религиозной общине, но применяет весьма универсально.

Известный семиотик Б.А. Успенский сообщает об особенностях левой и правой сторон в иконописи: «Обращение к иконописным подлинникам позволяет установить, что по иконописной терминологии правая часть изображения считалась

<sup>1</sup> Цыганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка. 2-е изд. Киев, 1989. С. 322–323.

<sup>2</sup> Глубоковский Н.Н. Библейский словарь. М., 2007. С. 165.

<sup>3</sup> Цит. по: Кайуа Роже. Миф и человек. Человек и сакральное / Пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М., 2003. С. 179.

“левой” и, напротив, левая часть изображения – “правой”. Иначе говоря, отсчет производится не с нашей (зрителя картины) точки зрения, а с точки зрения нашего визави – внутреннего наблюдателя, представляемого внутри изображаемого мира. Иногда этот внутренний наблюдатель позиционно совпадает с центральной фигурой изображения (например, Спаситель в деисусном изображении), и тогда можно сказать, что “правая” часть изображения приходится по правую руку этой фигуры, а “левая” – по левую. Однако в точности такая же терминология может применяться и при отсутствии этой центральной (ориентирующей) фигуры, – отмечает ученый. – Правая (с точки зрения внутренней ориентации, т.е. для нас левая) часть данного изображения соотносится с *передним* планом, а левая – с *задним*. Одновременно передний план – и тем самым правая сторона – связывается с *настоящим*, а задний план – и, значит, левая сторона – с *будущим*»<sup>1</sup>.

Как говорится, правая рука по правде живет, а левая – по истине. Это норма.

Понятие правды и истины вообще неотрывно от иконы. Патриарх-исповедник Никифор объяснял происхождение самого слово εἰκών (икона) от глагола εἶκω (значит – я *похож*) путем прибавления буквы ν.<sup>2</sup> Другими словами, икона – не отвлеченный символ, не головная выдумка, не некая «идея», пусть даже привлекательная сама по себе, а конкретная правда представленной на ней истинной личности. Причем если присутствует правда, то она не может совершенно упразднить сходство образа с первообразом, но будет его выявлять.

Итак, становится очевидно, что в противостоянии лжи смыслы слова «правда» выводят нас на онтологический уровень. Поэтому не лишне обратиться к хорошему философскому словарю.

Из множества просмотренных словников наиболее интересное разъяснение дает словарь В.Е. Кемерова: «ПРАВДА – понятие, близкое по значению понятию “истина”, но в русской философии оно служит также выражению дополнительного смысла, связанного с указанием, с одной стороны, на подлинную вселенскую истину, а с другой – с указанием на предельную личную убежденность говорящего. Русское слово “правда”

<sup>1</sup> Подробней см.: Успенский Б.А. «Правое» и «левое» в иконописном изображении // *Он же. Семиотика искусства*. М., 1995. С. 297–302.

<sup>2</sup> Никифор, архиепископ Константинопольский. Творения. Минск, 2001. С. 403.



этимологически связано с корнем “prav”; соответственно Правда может выступать в таких значениях, как ”обет”, “обещание”, “присяга”, “заповедь”, “правило”, “договор”, “закон”. В основе семантики этого слова лежит представление о божественном порядке (ср. синонимичные выражения “преступить правду” или “преступить закон”, а также название Русская правда как свод законов). Правда может пониматься как договор между человеком и Богом»<sup>1</sup>. Как тут не вспомнить добрым словом усилия Ярослава Мудрого!

Вот этот вектор и необходимо возвращать в нашу российскую действительность. Нехитрая, прописная истина, свойственная и универсуму как объекту, и убежденности говорящего субъекта.

Но фраза «представление о божественном порядке» подталкивает нас к размышлениям о другой категории, связанной с категорией правды-истины. Имеются в виду мировидение, мировоззрение, мировосприятие, мироощущение... Как надо понимать их?

Термин «мировоззрение» впервые введен в начале XVIII столетия немецкими романтиками; писал о нем Ф.Э. Шлейермахер<sup>2</sup>. Что имелось в виду? Подсказывает само слово: *миро-воз-зрение* – что человек знает о мире и о своем месте в нем, что человеку дорого в жизни; словом, это некое характерное приобретенное устройство мышления личности, на основе определенной аксиологии. Мы ведем речь не о всестороннем анализе данной категории (это касается и других категорий, разбираемых ниже), а только о тех аспектах проблемы, которые относятся к творчеству. По Максу Шелеру, мировоззрение есть «управляющий всей культурой или одной личностью, вид селекции и членения, в котором оно [мировоззрение] фактически вбирает чистую сущность физических, психических и идеальных вещей, независимо оттого, как совершается их осознание и даже происходит ли это осознание вообще»<sup>3</sup>.

Если самого термина «мировоззрение» не существовало до XVIII столетия, а в русские словари оно вообще попало лишь с

<sup>1</sup> Современный философский словарь / Под общ. ред. В.Е. Кемерова. Лондон – Франкфурт-на-Майне – Париж – Люксембург – Москва – Минск, 1998. С. 680.

<sup>2</sup> Шлейермахер Ф. Речи о религии. Монологи. СПб., 1994.

<sup>3</sup> Цит. по: Краткая философская энциклопедия. М., 1994. С. 271.

1906 года, то объяснение Шелера делает очевидным действие этого понятия в предыдущий период.

Только не следует путать мировоззрение с верой, как путает один официальный словарь: «С возникновением феодализма господствующим мировоззрением в Западной Европе становится христианство»<sup>1</sup>. В данном случае наглядно пересекаются два понятия: мировоззрение и идеология... авторов словаря. И подобная точка зрения встречается весьма часто.

Но что такое *идеология*?

В Словаре Кемерова она толкуется как система «взглядов и идей, в которых осознаются и оцениваются отношения людей к действительности и друг к другу, а также содержатся цели (программы) социальной деятельности»<sup>2</sup>. На первый взгляд, сходство между идеологией и мировоззрением налицо: там и там присутствует система взглядов, определенная аксиология и цели. Можно даже считать идеологией некую совокупность мировоззрений граждан той или иной страны. Особенно это относится к идеологиям отдельных социальных групп. И чем они маргинальней, тем явственней проявляется монолитность мировоззрения каждого члена группы и идеологии самой группы. Сказанное касается не только области политики, но и культуры. Секты существуют не обязательно религиозные.

Но в чем разница между мировоззрением и идеологией? Первое – это категория, относящаяся к личности, вторая же связана с обществом. Для Т. Гейгера и Э. Дюркгейма идеология рассматривается как ложное сознание, поэтому она противопоставляется достоверному суждению о мире<sup>3</sup>. Но что такое «достоверное суждение о мире»? Кто в секулярном мире определяет эту достоверность? Если идеология превращается в апологию политического режима, то возникает следующий вопрос об отношении этого режима к исконной правде-истине, которую никак не выдать за кривду, ибо она укоренена в совести самим Богом.

С эkkлeзиoлoгичeскoй тoчки зpeния, мoжнo утвeрждaть: у Цeркви нe мoжeт быть идeoлoгии, пoскoлькy Цeркoвь дeржит свoй ум, свoe coзнaниe иcключитeльнo в Бoгe, a нe кoнцeнтрирует eгo нa кoрпoрaтивныx интeрeсax. Кoгдa

---

<sup>1</sup> Философский энциклопедический словарь / Глав. ред. Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. М., 1983. С. 728.

<sup>2</sup> Современный философский словарь. С. 326.

<sup>3</sup> Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение / Перев. с фр. А.Б. Гофман. М., 1995.

возникают такие интересы, то, как правило, в своих крайних случаях возникают секты. Не лишне напомнить, что одно из значений слова «идея» – *видимость, вводящая в обман* (досл. *обманывающая разум*). Вера не может быть идеологией, поскольку она принадлежит другому измерению. Ее подлинные владения не от мира сего. Истинной верой обладает исключительно невидимая небесная Церковь. Земная Церковь – видимая – через литургию мистически соединяет свою паству с небесной Церковью. В этом соединении заключается естественная жизнь Церкви, и оно (соединение) является одним из ее главных предназначений. Рядовой же член по сию сторону бытия располагает лишь верованием, поскольку настоящий христианин не может сказать, что он *верит*, ибо не передвигает своей верой горы; он только *верует*.

М.В. Васина замечает: «Возникновение мощных идеологических движений сопровождается обычно стремительной секуляризацией общества, в котором религиозное начало культуры вытесняется в сферу частного и субъективного. Понимание же Церкви, в которой христианский мир видит соединение Неба и Земли в искупительной жертве Христа совершенного Человека и абсолютного Бога, распятого и воскресшего, поправшего смерть, суживается до видения в ней (жертве) некоего блюстителя нравственных устоев человечества. Секулярному обществу ничего другого не остается, как искать для себя скрепы именно в идеологии»<sup>1</sup>.

И это действительно так.

Устремления веры направлены по координатам вертикали, устремления официальной идеологии – по координатам горизонтали. Что в мирских условиях нормально и лишь подтверждает крестообразность мира, о которой речь впереди, в параграфе, посвященном кресту. Как говорится, кесарю кесарево, а Богу Богово. Поэтому отрицать необходимость идеологии для многонационального, многоконфессионального, неоднородного общества бессмысленно, ибо в силу наличия крайне разнообразных интересов в нем должно быть что-то объединяющее и скрепляющее страну в единое целое. Ведь начинаясь как «метод установления практических правил воспитания, этики и политики»<sup>2</sup>, идеология не перестает воспитывать и сегодня, но в одних случаях она воспитывает человека в интересах большинства социума, в других – в

<sup>1</sup> Васина М.В. Иконопочитание в свете Предания / Рукопись.

<sup>2</sup> Краткая философская энциклопедия. С. 170.

интересах меньшинства. Тоталитарная идеология тоже ориентирована на большинство, однако мы говорим сейчас не об ее содержании, а о механизме. Обида депрессивных слоев общества, как правило, связана не с тоской по содержанию (кого сегодня волнует былая слава КПСС?), а детерминирована утраченным «продуктом» механизма идеологии – интересом большинства, который данной социальной среде кажется более справедливым («раньше жили лучше!»). Однако взамен «единственно верному учению» все громче заявляет о себе идеологический абсолютизм, признающий право на жизнь лишь одной Западной модели цивилизации и культуры. В пике «единственно верной» модели цивилизации возник псевдомусульманский идеологический абсолютизм ИГИЛ,<sup>1</sup> кем бы в действительности ни был создан этот монстр.

Для «воинствующего атеиста» Славоя Жижека (он так называет себя сам) идеология есть дискурс, позволяющий обществу закрепить смыслы и проявляющий волю к тотальности, которая трансформирует либидозную энергию в вымыслы и самообманы<sup>2</sup>. По марксизму, право, идеи, мировоззрения, религии, учреждения существовали лишь для того, чтобы обманывать большинство, и, с марксистской точки зрения, были лукаво возведены буржуазными теоретиками в духовную категорию, а на самом деле таковой попросту нет. Однако с приходом к власти марксисты свои идеи, право, мировоззрение и учреждения посчитали объективными сущностями и прочно их связали идеологическими крепами. Наверное, из соображений классовой необходимости. После распада Советского Союза правительство России объявило о своем нежелании придерживаться какой бы то ни было идеологии.<sup>3</sup> Классовая необходимость навыворот. И... монолит государства начал давать трещины и стал постепенно разваливаться. Этот процесс окончательно не преодолен до сих пор. Оказалось, что для государства идеология – такой же неукоснительный орган, как пожарная служба. Без этого еще ни одна страна не выигрывала войн. К тому же, войны сегодня стали идеологическими, и ведутся они идеологическим оружием. Для здорового

---

<sup>1</sup> В России данная экстремистская организация, претендующая стать во главе всемирного халифата, запрещена.

<sup>2</sup> *Жижек Славой. Возвышенный объект идеологии / Перев. с англ. В. Софронова. М., 1999.*

<sup>3</sup> Запрет на любую идеологию умудрились записать даже в Конституцию страны. Статья 13, пункт 2 гласит: «Никакая идеология не может устанавливаться в качестве государственной или обязательной».

функционирования государственного организма критерием идеологии должна выступать не воля к тотальности, трансформирующая либидозную энергию в вымыслы и самообманы, а именно правда, одна единственная на всех – Божья. Тогда и суждение о мире будет достоверным. Мы рискуем здесь быть обвиненными в политической наивности, но другого выбора нет, коль стоит задача сохранения народа и государства. Ведь с каждым годом эта проблема становится острее. Если ее разрешение и дальше заменять политическими технологиями, то, вполне вероятно, может настать момент, когда общество больше не захочет терпеть эрзац правды – кривду. И тогда в очередной раз скажет свое слово стихия... Или прав Джордж Оруэлл: «Во времена всеобщей лжи говорить правду – это экстремизм»?

И что собираемся иметь?

Государство без идеологии – все равно что пограничник без оружия.

Другое дело – идеологический вопрос «что» не отменяет других идеологических вопросов «как», «когда» и «зачем». Иначе общество обречено на самые скверные, губительные сценарии своего дальнейшего развития. Не случайно же Церковь, вполне могущая обойтись без любой идеологии, сегодня все-таки не гнушается последней. Экуменическая деятельность и ушедшие в прошлое (надолго ли?) межрелигиозные конгрессы, направленные в защиту мира, – тому подтверждение.

Не стоит забывать, что слово «идеология» происходит от греч. глагола *ιδεῖν* – «видеть», а с ним связано *ἡ συνείδησις* – «совесть», «сознание». И если граждане будут по большому счету обмануты, слепы, бессовестны, несознательны и не менее главное – безвольны, то их ничего другого не ждет, кроме ямы, в которую они неизбежно упадут. Что и происходило в России уже дважды за один век. В новом веке следует ждать очередную яму?

Мировоззрение часто принимают за синоним мировидения. Но можно ли так считать? Нам известно мнение их отличающее. Под *мировидением* понимается восприятие мира без оценок, совокупность всех ощущений, которые человек воспринимает как есть. Поэтому о мировидении древних людей сегодня известно очень мало. Чтобы знать больше, человек должен был бы на машине времени отправиться в прошлое. Мировидение – это основа осмысления жизни. Оно должно быть целостным и должно охватывать весь мир, который следует постигнуть людям. Мировоззрение же подразумевает, как было сказано, определенную аксиологию, это «продукт» человеческого ума. С этой точки зрения, никакое мировоззрение нельзя

реконструировать и даже понять, если перед ним не стоит мировидение как причина мировоззрения. При наличии мировидения мировоззрение сформируется само собой в результате деятельности людского интеллекта. Оно сложится у каждого человека свое, а у социума образуется то, что можно условно назвать мировоззрением народа, если народ не стал просто населением, ибо он связан общим происхождением, общими задачами, стоящими на будущее, делом и общей верой<sup>1</sup>. Невозможно личности без раздвоения сознания принадлежать двум народам сразу. Позитивисты стремятся доказать: науки якобы не нуждаются в мировоззрении. В таком случае ученый должен был бы отказаться от своих убеждений, ибо всякое мировоззрение складывается из убеждений. Другое дело, что одни убеждения могут основываться на реальном базисе, другие же, наоборот, продиктованы только уверенностью в своей правоте, не имеющей под собой подлинной фактологии, кроме самоутверждения своего *Я*. Это с особенной наглядностью проявляется в теологических спорах, когда одна сторона строит доказательную базу на святоотеческом наследии, на всем тысячелетнем опыте Церкви, а другая – на модернистских рефлексиях, не имеющих под собой почвы. То же самое происходит и в православной иконологии (подобных споров мы коснемся дальше). Остается добавить: убеждения имеют отношение к вере, но, разумеется, верой не являются.

Отдельной строкой следует прописать *боговидение*. Без него не существует иконы. Условие его осуществления раскрывает заповедь блаженства, данная Спасителем в Нагорной проповеди: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф 5: 8). Значит, вся чувственная сторона человека должна прийти в состояние чистоты. А это дается благодаря усилию иконописца, через его аскетику, чтобы не впасть в самообман. «Боговидение – это узкий путь православного аскетического опыта, несравнимый

---

<sup>1</sup> Глубоковский сообщает существенную деталь: «До возмужания Христос был послушен Иосифу и Марии (Лк 2:51), но выйдя на служение, Он никогда не вспоминал Свою семью, не восхвалял Свою мать и не превозносил израильский народ, из которого родился по плоти, не называл его Своим. Своими Он называл только тех, кто исполняет волю Отца Его Небесного (Мф 12:48–50, ср. Ос 1–2) и добавлял: “Они не от мира, как и Я не от мира” (Ин 17:16). Об этом различии и отделении (Чис 23:9; Пс 44:11) следует постоянно помнить истинно верующим и не смущаться непониманием (Мф 10:36–39; 2 Тим 3:12), ибо избранный народ “живет отдельно, и между народами не числится” (Чис 23:9, Мих 5:7)» (Глубоковский Н.Н. Библейский словарь. М., 2007. С. 166).

с безмерной широтой множества духовидцев и визионерства»<sup>1</sup>. Боговидение осуществляется в других координатах, нежели мировоззрение. Первое направлено в область горнего, второе – как правило, в область дольного – обыденного.

Примыкает к понятию мировоззрения *миропонимание*. Что это такое? Система онтологических смыслов. Концептуальное миропонимание, вырастающее в мирообъяснение, будет мировоззрением.

Необходимо сказать и о *самосознании*. Оно в известной степени коррелируется с мировоззрением. Если последнее есть знание человека о мире и о своем месте в нем, при наличии аксиологических критериев, то первое – знания человека о самом себе. Христианин знает *зачем* он пришел в мир земной, *что* ему необходимо в нем делать, ибо всему человеку учит в Писаниях Христос и Его Церковь. Здесь и можно говорить о православном самосознании. Лишь секулярный человек, лишивший себя онтологической основы, мечется в поисках себя и не может сам себе угодить: «И в церкви всё не так, всё не так, как надо!». А как надо – и сам не знает.

В связи с чем отметим и феномен *мировосприятия* – в нашем контексте то или иное духовно-душевное восприятие окружающей действительности. Оно бывает не только христианским или, напротив, демоническим, но и детским, архаическим, оптимистичным или пессимистичным...

Синонимом его считаются *миросозерцание* и *мироощущение* – отношение отдельной личности или целого народа к ценностям бытия. Это своеобразное переживание человеком эмоций, представлений, внешних воздействий в виде ощущений и образных восприятий. Слово «миросозерцание» в русские словари вошло в 1866 году.

И наконец, из мировоззрения, как совокупности ощущений тех или иных жизненных обстоятельств, берет свое начало *ментальность* – образ мышления, духовное устройство отдельной личности и всего народа (в последнем случае близко к мирскому понятию «общественное сознание»). В.В. Колесов называл ее «генной памятью» народа. Термин «ментальность» впервые встречается в 1856 году у американского философа Ральфа Эмерсона<sup>2</sup>. В 1922 году Л. Леви-Брюль в исследовании «Первобытное мышление» дифференцирует два типа ментальности – дологический и логический. Ученый

<sup>1</sup> Васина М.В. Евхаристическая основа образа / Рукопись.

<sup>2</sup> Эмерсон Р. Нравственная философия. Минск; М., 2001.

подчеркивает несоизмеримость мышления диких племен, мышления, основанного на логическом законе противоречия – и рационального мышления, представленного в европейской традиции<sup>1</sup>. Из заметных последних концепций о ментальности отметим «ментальное пространство» М.Б. Туровского<sup>2</sup>. Его наработки могут быть использованы для описания феномена свободы человека, однако в обычных «историях ментальностей» понятие ментальности возникает как часть изучения области необходимого, поскольку человек, будучи представителем народной, христианской ментальности, ограничивает и детерминирует свою свободу и якобы корректирует свое творчество. Впрочем, ближайшее будущее востребует не подобные либеральные концепции, а как раз им противоположные – описывающие области необходимого в свете добровольного ограничения своей свободы-вседозволенности, отчего свобода творчества, понимаемая как свобода художника в духе и в синергии с Богом, только выигрывает.

Чем отличается *ментальность* от *менталитета*? Многие авторы считают их одним и тем же. Но так ли это? Возможно. По мнению других исследователей, чем-то они, несомненно, похожи, а чем-то и нет. Хотя строгой методологии отличия не существует. Ментальность понимается в качестве присущей мозгу функциональности, а мозг как субстрат «ментальности». Менталитет принято считать некой мировоззренческой матрицей, парадигмой, картиной мира в человеческом сознании и вписанность самих людей в эту картину. Что является нормой представления мира человеком вокруг себя и себя в нем. Менталитет призван определять умонастроение и жизненную позицию личности.

Теперь обобщим все вышесказанное на примере личности Андрея Рублева.

Ни у кого никогда не возникало сомнений в *вере* святого иконописца. Достаточно известно восклицание Флоренского: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог»<sup>3</sup>. Вера замечается первой при взирании на иконы мастера. Но вера не как самоценность, а вера в добро и в любовь милосердного Бога.

<sup>1</sup> Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1930. Переиздание: СПб., 2002. Под названием «Первобытный менталитет»: М., 2012.

<sup>2</sup> Методологический семинар «Философские обоснования истории культуры. 1992–1993 гг.». М., 1993. С. 133.

<sup>3</sup> Флоренский Павел, священник. Иконостас // Он же. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 103.



Обладал ли Рублев совокупностью всех ощущений, которые человек воспринимает как есть? А почему нет – по природе он же был человеком, причем гением. Воспринимал ли изограф окружающий мир, никого не судя? Очевидно. У нас нет оснований думать иначе... Но ведь все перечисленное и называется *мировидением*.

У нас также нет причин отказывать преподобному Андрею в знаниях о мире, в осмыслении своего места в нем. Хотя христианство, конечно, не ограничивается философской теорией или высокими интеллектуальными богословскими открытиями. Это прежде всего жизнь, плерома бытия с Богом и в Боге. Прославленному иконописцу, несомненно, было многое дорого в земной жизни – временной обители человеческого духа. Дух призван в ней самореализоваться. История показала, что незаурядное устройство мышления Рублева позволяло ему прибегать совершенно к неожиданным решениям. Взять хотя бы пример с изображением четверодневного Лазаря на фоне белой, а не черной пещеры. Писать мрак – было сложившейся традицией. Но не мрак воскресил Лазаря; Божественная благодать вызвала его к жизни. Ее-то и обозначил белым цветом Рублев. Почин явился настолько оригинальным, что остался без продолжения кем-либо позже<sup>1</sup>.

Итак, если знаменитый изограф имел мировидение (а он, как мы убедились, его имел, не мог не иметь, иначе жил бы с завязанными глазами), то неизбежно возникало и *мировоззрение*. Без чего не бывает личности. Христианское мировоззрение по определению не мешает вере во Христа; оно остается с ней в полном согласии<sup>2</sup>.

Значит, и православное *самосознание* присуще преподобному Андрею, иначе он не стал бы святым.

---

<sup>1</sup> Подробней по данному вопросу см.: Плугин В.А. Андрей Рублев – «Воскрешение Лазаря» // Сб.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 306.

<sup>2</sup> Несколько лет тому назад один из наших корреспондентов утверждал: «По отношению к изографу правильней 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». И автор письма добавляет: «Именно к Преданию относится икона, как образ, идущий не от представления (или зрения), но переданный и живущий в среде церковного Предания, но не мировоззрения». Мы считаем делом бессмысленным противопоставлять веру и Предание – мировоззрению. И вера, и Предание, и мировоззрение – христианские. Разумеется, их нельзя между собой путать и волюнтаристски сдвигать одно за другое. Но их иерархическая соподчиненность уже была нами разобрана.

---

*Мирозерцание и мироощущение* иконописца было, вне всяких сомнений, исихастским. О чем написано множество статей и книг. Молитвенный настрой творчества Рублева неоспорим.

*Ментальность* иконографа как образ его мышления довольно ощутима даже на иконах. От них исходят тишина и благоговение. Ментальность Сергия Радонежского, Андрея Рублева и многих других святых того времени есть показательный пример духовного устройства русского человека конца XIV – начала XV веков. На пике высокой духовности пребывала вся русская нация, в ту эпоху и сформировавшаяся как единое целое. Жизненная позиция преподобных Сергия и Андрея была нацелена на собирание народа в это единое целое: «Пусть все они будут едины и пусть они будут в нас, как Ты, Отче, во Мне, а Я – в Тебе» (Ин 17: 21). Искусствоведы считают эту мысль одной из самых значимых в иконе «Святая Троица». Единство народа, находившегося под монголо-татарским игом, было вымолено великими святыми. Без этого не было бы русской нации как таковой.

Заканчивая нашу тему, следует отметить важность всех обсужденных категорий. Не все они первостепенны. Но мы их и разбирали примерно в той последовательности, в которой они иерархически между собой находятся. И нельзя что-то из них «хирургически» отторгать от совокупности всех проанализированных категорий, ибо каждая категория представляет собой срез той цельности, которая делает человека личностью и вообще человеком.

Без категорий вряд ли мог бы состояться и сам сакральный образ. Одно дело вертикальное измерение иконы в формате Предания, а другое – ее осмысление в горизонтали исторического времени. Бессмысленной и механической такая передача сакральных смыслов не могла быть. А когда она обессмыслилась, то и икона легально заменилась религиозной живописью.

### § 3. ПОКЛОНЕНИЕ ИКОНЕ И ЕЕ ПОЧИТАНИЕ

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»<sup>1</sup>.

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

Во-вторых, греческий термин προσκύνησις переводится как именно «поклонение, обожание»<sup>3</sup>.

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 (προσκύνειν), или что тоже лобызать их (ἀσπάζεσθαι). Оба эти слова (προσκύνειν и ἀσπάζεσθαι) имеют одно и то же значение; потому что κύνειν в древнем греческом

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 107.

<sup>2</sup> В данном параграфе для передачи более точного смысла терминов (а здесь это особенно важно!) мы прибегаем к их живому византийско-греческому произношению, при котором слово προσκύνησις произносится *proskinesis*, а не *proskunesis*, как полагается по доселе применяемым нами правилам «этатизма» Эразма Роттердамского.

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

языке значит и целовать (ἀσπάζεσθαι) и любить (φιλεῖν), а предлог πρὸς (к) указывает на некоторое увеличение любви, как например φέρω (только еще несу) προσφέρω (уже приношу), курώ (случайно наталкиваюсь) и προσкурώ (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 означает и поклонение, соединенное с служением (Богу)»<sup>1</sup>. Дальше 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 «поклонишися Господу Богу твоему и тому единому послужиши»<sup>2</sup> (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»<sup>3</sup>.

Как видим, Отцы выделили два основополагающих толкования термина «поклонение»: абсолютное поклонение Богу (λᾱτρεία, дословно – *служение, служба; служение Богу, богочитание*<sup>4</sup>) – 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<sup>5</sup>). Это слово отразилось лишь в прилагательном τιμητική: τιμητική

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

<sup>2</sup> По-гречески: «Κύριον τὸν Θεόν σου προσκυνήσεις καὶ αὐτῷ μόνῳ λατρεύσεις»; в Вульгате: «Dominum Deum tuum adorabis et illi soli servies» (Лк. 4: 8).

<sup>3</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 297.

<sup>4</sup> См.: Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Ст. 752.

<sup>5</sup> 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).

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 *λᾱτρεία* и *τιμητικὴ προσκύνησις* осталось даже не затронутым»<sup>1</sup> 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.

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»<sup>2</sup>. 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

<sup>1</sup> Болотов В.В. История Церкви в период Вселенских соборов. М., 2007. С. 607.

<sup>2</sup> Иоанн Дамаскин, преподобный. Три защитительных слова против порицающих святые 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).

поклонения: первый род – относится к Богородице и к святым; второй род – связан с иеротопосами (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, копьё – 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, диски, потиры, кадильницы, 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» (προσκυνεῖν) встречается 55 раз. Тем не менее можем убедиться: Преподобный чаще всего говорит о феномене *поклонения*, а не о феномене *почитания*.

Читаем у Феодора Студита: «Одно и общее поклонение Христу и Его изображению, и каким именем называется Христос, тем же самым – и Его собственное изображение»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>. Разумеется, Феодор Студит во всех своих богословских трудах не забывает делать четкое различие между λατρεία и τιμητική προσκυνήσις. 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

<sup>1</sup> Феодор Студит, преподобный. Второе опровержение иконоборцев // Он же. Творения. Т. 1. СПб., 1907. С. 139.

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

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»<sup>1</sup>. 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 достопоклоняемая...»<sup>2</sup>.

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.

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 *λᾱτρεία* (греч.) (лат. *adoratio*) и *προσκύνησις τιμητική* (греч.), которое почему-то было переведено неправильно

---

<sup>1</sup> *Феодор Студит, преподобный*. Послание 65 (124). К Навкратию, сыну // *Он же*. Послания. Кн. 1. М., 2003. С. 350.

<sup>2</sup> *Никифор, архиепископ Константинопольский*. Слово в защиту непорочной, чистой и истинной нашей христианской веры и против думающих, что мы поклоняемся идолам // *Он же*. Творения. Минск, 2001. С. 162, 190.

adoratio, а не как следовало бы – veneratio»<sup>1</sup>. 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 = προσευχή, adoratio = προσκύνησις», – сообщает А.В. Карташев. Именно понимание προσκύνησις 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».<sup>2</sup> 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»<sup>3</sup>. То есть Эйнгард далек от того, чтобы τιμητική προσκύνησις переводить словом veneratio, как неточно советовал М.Э Постнов<sup>4</sup>. Хотя оба эти термина близки по смыслу. Однако нет у Эйнгарда и косвенного сближения adoratio с λατρεία, как у Л.А. Успенского.

Но применимо ли τιμητική προσκύνησις по отношению к любой иконе? А к иллюстрациям в Библии? Как здесь быть с неканоничными образами? В качестве хрестоматийного примера возьмем четырехчастную икону из Благовещенского собора Московского Кремля, о которой в XVI веке шел спор между митрополитом Макарием и дьяком Иваном Висковатым. На ней мы видим Христа в воинских латах, сидящим на кресте (см. рис. 1). Элементарное требование теологии соблюдено: имя Первообраза на доску нанесено и написан якобы сам Первообраз.

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

<sup>2</sup> Карташев А.В. Вселенские соборы. Клин, 2002. С. 676.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> С нашей точки зрения, лат. veneratio больше соответствует греч. τιμή.



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 (рис. 2). 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 неописуемо 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 определить: здесь – нездоровый процесс индивидуального или массового восприятия, называющийся 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 (народных воззрений) – трезвенное отношение к образу. Теологические формулы, принадлежащие святым Отцам, выработанные VII Вселенским собором, гарантируют нормы требований к литургическому искусству при его создании и нормы восприятия этого искусства самой Церковью.

Именно *τιμητική 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 *λατρεία*. И тогда само иконопочитание превращается в бессмыслицу, ибо исчезает основание говорить об иконе и ее Первообразе, потому что они, сливаясь, становятся полностью идентичными. Если же иконе воздается только почитание (*τίμη*), то, придерживаясь теологических норм, ей экзистенциально не додается чести. Как следствие – получается явный недобор абсолютного поклонения Богу (*λατρεία*). Самый яркий пример – первоначальная деятельность иконоборцев. Император Лев III Исавр ведь не сразу стал уничтожать иконы. Все началось с замены *προσκύνησις* на *τίμη*.



Рис. 1 Христос в образе воина.  
Деталь Четырехчастной иконы  
Благовещенского собора Московского Кремля  
1547–1551 гг.

Иконы не выбрасывались из храмов, а поднимались на определенную высоту, так, чтобы народ не мог им поклоняться. За все время правления Исавра иконы из столичного храма Святой Софии не выносились.<sup>1</sup> 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 *προσκύνησις* на *τίμη*. Но отвечало ли это иконоборческое *τίμη* православной полноте поклонения Богу? Вопрос риторический. Ведь не случайно иконопочитатели в ответ на иконоборческое *τίμη* нижнюю часть

<sup>1</sup> Вынести их постарался уже сын Исавра Константин Копроним.

алтарной преграды, где находились иконы, нарекли *προσκύνησις*. Такое название появилось, чтобы подчеркнуть важность *поклонения* иконам. Поэтому до сих пор у греков миряне, имея доступ к «проскинесису», 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.<sup>1</sup>

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 προσκύνησις* как почитательное поклонение теряет догматическую основу, поскольку превращается в поклонение доске. Но вместе с тем исчезает и *λατρεία* 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»<sup>2</sup>. Никакого отождествления образа с Первообразом в их умах не происходило. Через икону проявилось энергетическое воздействие Богоматери на земную реальность. И как знамение возникло мироточение из места попадания стрелы. А суздальцы потерпели поражение от уступающих им в силе новгородцев. 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

<sup>1</sup> Благодарю В.В. Лепехина, обратившего мое внимание на данный факт.

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

части иконы».<sup>1</sup> Кровь на иконе появилась не потому, что образ в прямом смысле стал живым, а потому, что кровь истекла *здесь-теперь* под действием божественных энергий для наставления сарацинов. Хотя 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.



Рис. 2. Икона «Панагия Миртидиотисса».  
XIX век.

<sup>1</sup> Цит. по: Иоанн Дамаскин, преподобный. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 146.

Теперь попробуем немного поразмышлять относительно чудес от иконы Божией Матери «Миртидиотисса». Сначала о ее разновидностях. Нам известны три 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 ликами, 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; см. рис. 2); 3) лики написаны канонично; вытянутой руке Богомладенца придан особо властный указующий жест; судя по количеству оставленных из благодарности атрибутов, обладает особым действием через нее Божественной благодати (образ находится в храме Богородицы 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 неопишимо 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 *τίμη* – *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 *προσκύνησις* и *τίμη*. В самом термине «почитательное поклонение» они не расторгимы, а в определении Собора – стоят рядом: «честь [*τίμη*], воздаваемая иконе, относится к ее первообразу и поклоняющийся [*προσκύων*] иконе поклоняется [*προσκυεῖ*] ипостаси изображенного на ней».<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 285.

«честь», на наш взгляд, здесь применялось и из чисто стилистических соображений, поскольку дальше 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: *тїмї* отнюдь не чуждо православному сознанию. Более того, *тїмї* широко применяется в современной церковной жизни, правда, иногда неосознанно.



Рис. 3. *М.В. Нестеров.*  
«Видение отроку Варфоломею».  
1889–1890 гг.

Картина М.В. Нестерова «Видение отроку Варфоломею» (см. рис. 3) 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 (τιμητικὴ προσκύνησις)? Понятно, что нет. Вряд ли кто-нибудь молится на картину, а тем более ее целует. Произведению воздается исключительно τιμή. 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.<sup>1</sup>

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.

Протестантов мы должны разочаровать: поклонение бывает таким же разным, как и служение. Надо полагать, они не путают свои службы в арендуемых залах Дворцов культуры и Дворцов спорта 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.

А каковым на Руси было отношение к иллюстрациям в древних напрестольных Евангелиях? Они, будучи единым целым с текстом, требовали именно почитательного поклонения, как иконе, «потому что изобразительность неразлучна с евангельским повествованием и, наоборот, евангельское повествование с изобразительностью»<sup>2</sup>. Собор логично уравнил статус иконы и Евангелия.

Критик может нас упрекнуть, что в Церкви утвердился термин «иконопочитание», но никак не «иконопоклонение». Выше мы убедились, что подобной проблемы не было у греков. Наличие слов προσκύνησις и τιμή все расставляло на свои места.

<sup>1</sup> См. об этом подробнее в следующей нашей книге: Т. 2. Ч. II. Гл. 3. § 1.

<sup>2</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 235.

Тем не менее Отцы Собора в выражении *τιμητικὴ προσκύνησις* смягчили термин «поклонение». Дело было не столько в словах, сколько в сути знания. «Почитание» и «поклонение» непротиворечиво стоят рядом и в «Слове о святых иконах иже во святых отца нашего Мефодия, архиепископа Константинопольского, исповедника»<sup>1</sup>, и в «Слове о поклонении святым иконам (Против лютеран)» преподобного Максима Грека<sup>2</sup>, и в «Послании иконописцу» преподобного Иосифа Волоцкого<sup>3</sup>. 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 разньствуе бо *иконно поклонение* со идольским беснованиемъ. Глаголи 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 глаголати (курсив мой. – В.К.)»<sup>4</sup>. Разумеется, русский царь под «иконным поклонением» понимает греч. *τιμητικὴ προσκύνησις*. На Руси средневековый христианин не мог противопоставлять «почитание» и «поклонение» друг другу, или даже резко дифференцировать их. Этим займются авторы Новейшего времени.

А нам остается уяснить причину подмены *поклонения* образу его *почитанием* таким выдающимся богословом иконы, каким был и остается Л.А. Успенский. На наш взгляд, Леонидом Александровичем двигало желание упростить проблему, сделать ее удобопонятной, особенно для западного православного читателя, выросшего в окружении католической культуры, поскольку католики не имели аналогичного восточнохристианскому отношения к образу.<sup>5</sup> Но богословие –

<sup>1</sup> Мефодий, архиепископ Константинопольский, исповедник. Слово о святых иконах // Даниловский благовестник. М., 1992. № 4.

<sup>2</sup> Максим Грек, преподобный. О святых иконах // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология / Сост. Н.К. Гаврюшин. М., 1993. С. 45–46.

<sup>3</sup> Иосиф Волоцкий, преподобный. Послание иконописцу и три «Слова» о почитании святых икон // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология / Сост. Н.К. Гаврюшин. М., 1993.

<sup>4</sup> Библиотека литературы Древней Руси. Т. 11. XVI век. / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. СПб., 2001. С. 264.

<sup>5</sup> 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



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 богослова, по меньшей мере, на неудачу. Но мы согласны и с мнением нашего корреспондента: «Успенский действительно останавливается лишь на почитании, наверное, потому, что слишком ясна для него была сущность догмата иконопочитания; тем и объяснимы слова Леонида Александровича, что в наше время догмат иконопочитания сменился на искусствовопчитание».

Завершая параграф 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.

---

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.

#### § 4. СОТЕРИОЛОГИЯ ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЫ

В начале своей (уже многожды цитированной нами) книги Л.А. Успенский отмечает: «Икона, как образ священный, есть одно из проявлений церковного Предания, наравне с Преданием записанным и Преданием устным»<sup>1</sup>. И это верно, поскольку отражает точку зрения VII Вселенского собора на моленный образ<sup>2</sup>. Догмат иконопочитания, выработанный Собором, основывается, конечно, не на продолжении традиции античных культовых изображений, как о том думают некоторые западные ученые, а исключительно на Боговоплощении.

Боговоплощение же представляет собой и Божественное Домостроительство человеческого спасения.

Уместно вспомнить: сотериология (греч. σωτηρία – спасение и λόγος – *положение, философское определение, учение*; не путать с λογία – *сбор податей*) есть не что иное как богословская дисциплина, призванная раскрывать церковное учение о спасении и являющаяся составной частью догматического богословия.

Поэтому вопрос о сотериологии иконы закономерно относится именно к православной догматике.

Обратимся к тексту догмата иконопочитания. И вот что читаем: «Честь, воздаваемая иконе, относится к ее первообразу и поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображенного на ней. Такое учение содержится у святых отцов наших, то есть, в предании кафолической церкви, в которой евангелие преемственно переходит от одного отца к другому»<sup>3</sup>.

Но ведь то, о чем говорит догмат иконопочитания, есть деяние веры со стороны людей в целях своего спасения. Со стороны Бога следует взаимный сотериологический ответ: благодать через икону сходит на человека. Да и сама икона, наряду со всеми иными милостями Творца, была дарована именно как залог спасения, что подтверждается преданием об

---

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы православной Церкви. Париж, 1989. С. 5.

<sup>2</sup> Отцы Собора записали: «Мы неприкосновенно сохраняем все церковные предания, утвержденные письменно или неписьменно. Одно из них заповедует делать живописные иконные изображения» (Деяния Вселенских соборов. Собор Никейский Второй, Вселенский Седьмой. Т. 7. Казань, 1873. С. 284).

<sup>3</sup> Деяния Вселенских соборов. Т. 7. С. 285. Орфография и пунктуация – источника.

Авгаре Ухаме V, правителе Осроены, получившим исцеление от проказы с помощью Нерукотворного образа Спасителя.

Хочется вспомнить и Туринскую плащаницу. При условии, что она действительно является нерукотворным образом Иисуса Христа, сам собой возникает вопрос о ее сотериологии. Если фотограф Секондо Пиа лишь в 1898 году обнаружил на негативах плащаницы человеческий лик, то есть истинное позитивное изображение человечеству стало доступным благодаря техническому прогрессу только в самом конце XIX века, то становится понятно: феномен плащаницы предназначался больше для современной цивилизации, выработавшей понятия негатива и позитива в фотографии, нежели для людей начала христианской эпохи или Средневековья, когда таких знаний не могло быть вообще. Из чего неизбежно следует вывод: плащаницу надо рассматривать как послание нашему маловерующему современнику для укрепления его веры. Поэтому дискуссия о подлинности плащаницы приобретает не просто научный интерес, не имеющий никакого отношения к спасению души человека (о чем неоднократно приходилось слышать в церковной среде), но, бесспорно, становится вопросом сотериологическим, превращается в одну из проблем иконопочитания.

Само иконопочитание становится частью сотериологии. Приведем решительные слова Феодора Студита: «Если кто отрицает, что изображение Христа, в частности то, которое напечатлевается на кресте, должно начертываться и показываться во всяком месте *во спасение народу Божию*, тот – еретик»<sup>1</sup> (Курсив мой. – В.К.).

Принадлежность к сотериологии сакрального образа брали в расчет уже самые ранние христиане. Первый символ веры – нагрудная рыбка – *ἰχθῦς* – расшифровывался в следующем ключе: «*Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ*» – *Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель* (см. рис. 4). Весьма примечательно, что на обратной стороне рыбки писалось «СПАСИ» или «ДА СПАСЕШЬ»<sup>2</sup>. Сотериологический смысл в то время имели многочисленные изображения корабля как символа Церкви и ковчега спасения. Ковчегу в нашей книге будет посвящен отдельный параграф,<sup>3</sup> но, забегаая вперед, мы вынуждены уделить ему здесь несколько строк.

<sup>1</sup> Феодор Студит, преподобный. Первое опровержение иконоборцев // Творения. Т. 1. СПб., 1907. С. 133.

<sup>2</sup> Dom H. Leclerc. Manuel d'Archéologie chrétienne. T. II. Paris, 1907. P. 467–468.

<sup>3</sup> См.: т. 2, ч. II, гл. 1, §1.



Рис. 4  
Раннехристианское изображение рыбы –  
символ Христа.

В данном контексте ковчег – вообще особая и весьма важная тема.

В Библии Ковчег откровения (arhon), Ковчег завета (tahash = «сафьян»), Ноев Ковчег (tebah) имели именно сотериологическое значение, поскольку при посредстве первого – Бог наставлял Моисея в целях спасения избранного Им народа; во втором – хранились скрижали Завета, жезл Аарона и сосуд с манною, то есть святыни, напоминавшие о спасительном Промысле Бога на пути в Землю Обетованную; о спасительно-охранительной роли Ноева Ковчега не стоит говорить, она общеизвестна. Ковчег иконы носит аналогичную функцию, ибо является особым, сакраментальным хранилищем священного образа. Киот и оклад – ковчеги, охраняющие икону, спасающие ее и от внешних нежелательных механических воздействий. Даже иконостас, символически и богословски якобы открывающий «окна» в Царство небесное, о чем писал отец Павел Флоренский<sup>1</sup>, все-таки позволительно рассматривать как ковчег Престола.

Богослужение, органичной частью которого является моленный образ, служит той же цели – спасти народ Божий. И Литургия, и икона, хотя по-разному, тем не менее приобщают

---

<sup>1</sup> Отец Павел отмечал, что «храм без вещественного иконостаса отделен от алтаря глухой стеной; иконостас же пробивает в ней окна, и тогда через их стекла мы видим, по крайней мере можем видеть, происходящее за ними – живых свидетелей Божиих» (*Флоренский Павел, священник. Иконостас // Он же. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 98–99*).

человека к высшему Бытию, предопределенному Домостроительством. Лучшие из античных греков были теми, кто внимал сущему. Но по наблюдению М. Хайдеггера, мир для них не мог стать картиной. Не было точки отсчета, с которой могла бы образоваться эта картина, не представляемая без перспективного взгляда. Пред-стать было некому. Мир выступал в античных умах чем-то невнятным, бесформенным и беспредельным, форму которому придавала лишь умозрительная деятельность. Отсюда хаос получал величину, противостоящую космосу.

Христианское мировоззрение, напротив, предполагает картину мира, ибо оно способно осмыслить мир в своей отделенности от Творца – как самобытное сотворенное бытие, врученное человеку для владения или заботы о нем, как то, что существует для человека, который сам призван жить ради Бога.

Однако надо сразу сказать, картина мира и икона не есть одно и то же. Икона обоснована личными отношениями Бога и человека, в которых человек уже не просто часть созданного творения, но венчает его, к тому же он усыновлен Богом – Его сын по благодати.

А Сущий явил Себя в иконном лике Спасителя. Человек получил статус «репрезентанта сущего». Для чего? Для того чтобы мир преображенным вернуть Отцу Небесному, то есть спасти мир, евхаристически вознести творение Богу, в том числе и через искусство, тем более через иконопись.

Может ли в таком случае икона выпасть из Богослужения? О чем с болью писал архимандрит Зинон (Теодор)<sup>1</sup>. Может, но лишь на первый взгляд. Выпасть из действительно православного Богослужения она не в состоянии. Отец Зинон сам отмечает отсутствие должного внимания к моленному образу; другими словами, сегодня просто изменилось отношение к иконе. В западническом и постмодернистском толковании, она – всего лишь артефакт, отсылающий к воспоминаниям<sup>2</sup>. Поборники такого отношения к культовому образу приведут нам множество святоотеческих цитат, якобы подтверждающих их точку зрения. Однако зададимся вопросом: что такое артефакт?

<sup>1</sup> Известный иконописец считает: «Икона выпала из Богослужения, ей перестали уделять должное внимание» (Зинон, архимандрит. Беседы иконописца. Новгород, 1993. С. 48).

<sup>2</sup> Сегодня проявила себя и другая крайность, требующая срочного и категорического обновления иконописи, поскольку икона – просто церковный артефакт. См. Багдасаров Роман. Мертвый хватает живого // Независимая газета (НГ-религии). М., 6.05.2012.

С ним действительно стоит разобраться. В последнее время все чаще и чаще приходится встречать в работах отдельных православных авторов странный пиетет перед известным исследователем иконы Х. Бельтингом. Его перу принадлежит капитальный труд «Образ и культ. История образа до эпохи искусства» (М., 2002). Что же такое православная икона для Бельтинга? И что такое в его глазах само христианство? Вопросы не праздные, поэтому на них необходимо остановиться. «Христианство является античной религией, пережившей античное общество, – делится своим мнением немецкий ученый. – Икона есть античный вотивный образ, который пережил античное искусство»<sup>1</sup>. Но если икона «античный вотивный образ», то разговор о ее сотериологии становится бессмысленным, поскольку античность не знала учения о спасении, ибо исповедовала рок, судьбу, Мойру. Для Бельтинга как представителя секулярной западноевропейской культуры икона мыслится лишь артефактом. Широко растиражированный термин «артефакт» происходит 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 подобающее окружение, которое не обязательно должно соответствовать экспонату, но может быть ему и контрастным, а для постмодернистов – обязательно контрастным. Чем объяснимо стремление последних из всех сил проникнуть со своими концептуальными поделками в церковную ограду. В московском храме святой мученицы Татьяны это удалось сделать даже легально. Столкновением контрастных контекстов постмодернисты оправдывают и кощунственные выходки Pussy Riot. 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»<sup>2</sup>. Вот и Бельтинг считает, что иконопочитание зиждется не на догмате Боговоплощения, а обусловлено существованием тех или иных легенд и мифов об иконах. Однако легенды и мифы не могут быть объективированы историческим реализмом. А раз так, то они логично коррелируются феноменом артефакта. И здесь

---

<sup>1</sup> Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002. С. 99.

<sup>2</sup> Бычков В.В. Эстетика. М., 2004. С. 494.

популярный иконовед вступает в определенное противоречие: с одной стороны икона для него не более чем артефакт, а с другой – научный интерес исследователя распространяется только на *чудодейственные* иконы, ибо именно они и окружены ореолом легенд и мифов. Подобная точка зрения, разумеется, не имела ничего общего с Преданием, о котором говорили отцы VII Вселенского собора и о чем писал Л.А. Успенский. На Западе к концу VII века отношение к церковным преданиям и Преданию теряет былое благоговение; чем и объясняется непризнание Ватиканом канонов Трулльского собора – Собора, выступившего против вероисповедных нововведений. Иконопочитание для католиков стало и остается до сего дня чем-то вроде благочестивого обычая – так называемым «народным благочестием», проявляющим особый, экзальтированный интерес к чудесам отдельных чудотворных икон. Но ведь святые Отцы считали каждую икону чудотворной по определению, поскольку связь образа с Первообразом и есть чудо. Этим и обусловлено схождение благодати через икону. Если не чудотворна каждая икона, то становятся тщетными и церковные молитвы: они не доходят до Бога, когда люди молятся на «обычную» икону. Кто же из православных с этим согласится? А если молитвы все-таки доходят, то какое же чудо еще нужно? Следовательно, любой каноничный образ вполне справляется со своим сотериологическим предназначением. И потому не выпадает из Богослужения. В противном случае литургия перестала бы быть литургией как таковой. Что мы наглядно видим на примере иконоборцев, удаливших икону из Богослужения и после этого употреблявших в сакральном контексте мирские стихи и музыку, светские струнные инструменты. Литургия превратилась в «концерт». А если икона все-таки остается в литургическом контексте на правах артефакта, то это неизбежно ведет (особенно сегодня) к некоему нивелированному, компромиссному, экуменическому богослужению. Экуменический дух и провозглашает икону артефактом внутри Церкви. Не случайно адепты данного подхода только поверхностно укреплены в православном Предании, поскольку искони были воспитаны в инославной духовной традиции и среде. Кто станет спорить, что сотериология католиков, протестантов, монофизитов, православных – это одно и то же? Ответивший утвердительно справедливо был бы признан обычным дилетантом или провокатором.

В перечисленных конфессиях существенно отличается и отношение к сакральному образу. Можно ли представить у

других народов, кроме православного, возникновение обычая относиться к иконе не только как к возможности выразить почитательное поклонение Богу, но и как к возможности с ее помощью «освятиться благодатью»? Примеры придется слишком долго искать... Да, VII Вселенский собор говорит о почитательном поклонении образу, а не об освящении от «источника благодати». Тем не менее в жизни Церкви сложился именно тактильный обряд – целование иконы, и он есть прямое выражение этого почитательного поклонения<sup>1</sup>. Освящается ли человек Божественной благодатью, когда он прикладывается губами к иконе? И может ли благодать освящать людей на расстоянии, без контакта с плоскостью иконы? Разумеется, может. И может – даже без иконы. Но православный народ все-таки свято чтит церковный образ. Из сознания духоносной способности последнего возник обряд прохождения людей *под* иконой<sup>2</sup>, живописно представленный в классической русской словесности<sup>3</sup>. Обряд связан с долгими крестными ходами, когда к несомой иконе-святине стекалось довольно много народа, и приложиться к образу всем присутствующим становилось проблемой; тогда отцы и благословили людям проходить под иконой. Последний раз подобная форма поклонения применялась в Москве, в отношении Пояса Божией Матери, постоянно хранимого на Афоне.

Правильно ли данный обряд считать пережитком древнейшего представления о спасении как избавлении от опасности и бедствий? Вряд ли. Хотя за каждого человека никто поручиться не может. В данном случае имеются в виду не маргинальные феномены, а основное направление благочестия. Христианское спасение на самом деле предполагает не растворение мира в Боге, чтобы тем самым снять всякие угрозы для мира и человека, а личностное единение со Христом – зримым образом Бога – Сущим, явившим Себя в Лике

<sup>1</sup> И.К. Языкова считает, что «целование иконы восходит к целованию края ризы императора (на Западе сохранился обычай целовать туфлю Папы)». Нам кажется это маловероятным, тем более для Востока, ибо акт целования христианам знаком непосредственно из Евангельских текстов. Внешнее выражение благочестия в виде целования иконы, скорее всего, могло сложиться вскоре после обретения первых христианских реликвий.

<sup>2</sup> Панченко А.А. Исследования в области народного православия: Деревенские святыни северо-запада России. СПб., 1998. С. 112–115. Вспоминая детство, немного пишет об этом и К. Леонтьев (*Леонтьев К.Н.* Наш современник. СПб., 1992).

<sup>3</sup> См. подробнее: *Лепяхин Валерий.* Икона в русской литературе. М., 2003. С. 459–463.



Богочеловека – через ипостасный мимесис: «Все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись» (Гал 3: 27). Ипостасный мимесис – не просто подражание Христу, как это водится у католиков. Самым красноречивым примером здесь является жизнь Франциска Ассизского, с его стигматами. Православные примеры мы находим в лице многих преподобных отцов, начиная с Антония и Макария Великих, кончая Сергием Радонежским, Серафимом Саровским, Силуаном Афонским, Серафимом Вырицким, которые свою жизнь подчинили не внешнему подражанию, а внутреннему преобразению себя – теозису. И поклонение святыням имело свое значение.

Отцы Церкви разумели спасение от бедствий в духовном плане – как спасение от грехов. Но возможно ли оно без упомянутого теозиса, главного смысла человеческой жизни по сию сторону бытия, а отсюда и главной темы иконописи? «Именно в рамках святоотеческой традиции богословия образа, следует считать событие Преображения обоснованием иконы в принципе как образа чтимого в качестве особого рода изображения – образа обоженной личности человека. И, пожалуй, только в контексте православного учения об обожении имеет смысл говорить о богословии иконы – образа, свидетельствующего об истинной реальности человека – его призвании быть в особо близкой общности с Богом – по Его образу и подобию, – пишет М. Васина. – Ведь, если нет непосредственного явления – откровения Божества человеку уже здесь, как это произошло на горе Фавор, то почитание образа Христа перестает иметь то значение, которое всегда сохранялось на православном Востоке, – быть не простым визуальным напоминанием, иллюстрацией к Евангелию, но именно сакральным образом, образом моленным». От себя добавим: в Православии моленный образ потому и сакрален, что он сотериологичен. Далее исследовательница обращает наше внимание на идентичность Христа еще у подножия Горы и на Горе, просиявшего светом Лица и одежд, тем самым давшим единственное основание для Боговидения. И действительно: впервые с ветхозаветных времен человеку представилась возможность видеть Бога и остаться в живых. И не просто остаться в живых, а приобщиться к Богу по благодати, спасительно преобразующей самого человека. М. Васина проницательно подчеркивает, что «определенность Его [Христа] тела, Тела, вкушаемого в Евхаристии, плоти, изображаемой на иконе, и в то же время неопиcуемость Его единосущного с Отцом образа, бесконечность сияния Его Ипостаси, тем не менее

видимой в Его человеческом зраке, обращают поток нашей мысли в безмолвие, напряжение поиска ею Истины в тишину обретения Истины»<sup>1</sup>.

Спрашивается: для чего видима эта Ипостась, сияющая нетварным светом в человеческом зраке? Для укрепления веры учеников. Но разве эта цель спасительна не для всего человечества? Сотериология, несомненно, призвана указывать путь как для одного человека, так и для многих народов, православно исповедующих Христа. В большинстве катехизисов можно прочесть: человек и общество спасаются лишь тогда, когда они верят и доверяют себя Спасителю.

И если древнейшие жертвоприношения были прототипами союза с Богом, единения с Ним, то дело Христово, Его миссия действительно реализовали это единение. Свидетельство и порука чего – опять-таки святая икона, призывающая человека к Сущему и средствами искусства показывающая результат единения.

Эсхатологический смысл сакрального образа очевиден, что нетрудно понять из слов отца Зинова: «Красота в этом мире еще не царствует, хотя она вошла в него с пришествием Сына Божия, с Его вочеловечением. Она проходит за Христом путь своего распятия. Красота распинается в мире, и потому она есть Красота крестная»<sup>2</sup>. Чтобы убедиться в справедливости данной мысли, даже не стоит включать телевизор, часто мелькающий иконами антихриста; достаточно просто оглядеться вокруг. Открываешь подчас иной журнал или газету и оторопь берет от увиденных изображений. А участвовавшие случаи осквернения святынь, среди которых иконы далеко не на последнем месте, лишь подтверждают мнение отца Зинова о распинаемой красоте. Однако Второе Пришествие Мессии обещает стать триумфом спасения рода человеческого, вселенским торжеством над силами зла (Ис 51:9), возвращением всей природы в первоначальное состояние и возвращением обновленного человечества к Отцу Небесному.

И тогда всему человечеству будет предоставлена возможность стать свидетелями Фаворской славы Сына Божия.

<sup>1</sup> Васина М. Иконопочитание в свете фаворской теофании // *Theologia Pontica. Iasi-Romania, Anuli* 2008. № 1–2. Р. 40–45.

<sup>2</sup> *Зинов (Теодор), архимандрит. Беседы иконописца. СПб., 2003. С. 45.*

---

## § 5. ЛИТУРГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ САКРАЛЬНОГО ОБРАЗА

В нашей книге уже складывается определенная традиция начинать с фундаментального труда Л.А. Успенского «Богословие иконы Православной Церкви», итоговой для ее автора. Леонид Александрович литургичности образа уделяет если не центральное место, то уж одно из основных – несомненно. Хотя отдельной главы, посвященной этому вопросу, в трактате нет.

Начнем с ценной мысли Успенского о храме. Причем делаем это специально, поскольку храм есть емкий символ полноты Церкви. А данный феномен нас особенно интересует; мы о нем будем рассуждать в следующем параграфе, и, забегая вперед, уделим ему некоторое внимание.

Итак, о чем же писал известный богослов?

Крестовокупольный храм, имеющий «в основе своей архитектуры куб, увенчанный куполом», видится исследователю «идеальной формой выражения в архитектуре основ православного литургического мышления. В противоположность архитектуре классической, которая, исходя из внешнего, шла к внутреннему и придавала содержание форме, православная архитектура исходила из содержания, придавая ему форму, идя таким образом от внутреннего к внешнему. Храм крестовокупольного типа вместе с росписью позволяет наиболее наглядно и ясно выявить его символическое значение и, в пределах возможного, наиболее полно выразить православное учение о Церкви»<sup>1</sup>.

Последние слова данной цитаты являются вектором богословской системы Успенского. Подходя непредвзято, следует отметить: все свои творческие усилия Леонид Александрович направлял именно на выявление и выражение православного учения о Церкви, ее искусстве. Тем не менее сегодня в определенных кругах стало «модно» критиковать Успенского за создание якобы «новодела» или даже обвинять в злоумышленной ереси. Это явное зашкаливание градуса критики и очередное «свержение с пьедестала». Но для чего освобождают пьедесталы – в течение последних двух столетий мы убедились

---

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы православной Церкви. Париж, 1989. С. 173. В цитате мы пропускаем три сноски автора, которые утяжелили бы наш текст.

предостаточно. Никто из критиков Успенского не создал труда, *по своей значимости* даже отдаленно напоминающего книгу «Богословие иконы Православной Церкви». А, следовательно, нет смысла упоминать имена писателей, ратоборствующих едким пером.

Заслуги заслугами, однако, все ли написанное Леонидом Александровичем должно оставаться вне критики? Разумеется, нет. Согласно известной сентенции, не ошибается только тот, кто ничего не делает. Есть ряд ошибок и в работах именитого иконоведа, но мы должны такие недочеты в учении о сакральном образе устранять, поправляя и уточняя ученого, а не отвергая и тем более не уничтожая его. Было бы, наверное, неплохо такой подход распространить и на остальных исследователей.

Второй характерной деталью, отражающей святоотеческий дискурс богословия Успенского, в вышеприведенной цитате можно считать обнаружение принципа православного формотворчества. Искусство Церкви при своем осуществлении исходит не от внешнего к внутреннему, как то установилось на Западе еще с античной эпохи<sup>1</sup>, а от внутреннего (сокровенного) к внешнему (видимому), придерживается в первую очередь содержания, находя ему ту или иную необходимую форму<sup>2</sup>. Напомним слова Мюллера о том, что «искусство – это представление, *mimesis*, то есть деятельность, посредством которой внутреннее становится внешним»<sup>3</sup>. Здесь тот же ход: от внутреннего – к внешнему. А ипостасный мимесис средствами искусства тем более призван выявлять сокровенное в видимом.

В предыдущем параграфе мы говорили, что Сущий явил Себя в иконном лике Спасителя, а человек получил статус «репрезентанта сущего». Мысль Мюллера об искусстве как представлении, на первый взгляд, коррелируется с мыслью М. Хайдеггера о представлении, «смысл которого всего лучше выражен в слове *repraesentatio*. Пред-ставить означает тут: поместить перед собой наличное как нечто противосто-ящее, соотнести с собой, представляющим, и понудить войти в это отношение к себе как в определяющую область»<sup>4</sup>. Становится ли здесь внутреннее внешним? Наличное – не внутреннее; оно – на-

<sup>1</sup> Отсюда, как правило, внешняя привлекательность, бросакая эффектность формы западноевропейского искусства.

<sup>2</sup> Что никак не означает полного игнорирования формы. Лучшим примером служит сама икона.

<sup>3</sup> Мюллер Карл Отфрид. Руководство по археологии искусства. Бреслау, 1830.

<sup>4</sup> Хайдеггер Мартин. Бытие и время. М., 1993. С. 50.

личное, то есть внешнее, именно противостоющее художнику. Наличное художнику надо еще понудить, применить к нему некую силу, или по крайней мере, усилие, чтобы заставить войти в отношение с собой для уяснения того, что оно есть. На первый взгляд, мы наблюдаем вектор от внешнего к внутреннему. Если вдуматься, то для мирского искусства, возможно, он таков и есть, но для сакрального здесь есть варианты. Абзацем выше говорилось о том, что ипостасный мимесис призван выявлять сокровенное в видимом. Но не есть ли видимое – то наличное, которое противостоит художнику? Иконописец соотносит видимое с собой и путем внутренней молитвы входит в сокровенное видимого. И при удачном вхождении рождается – то есть проделывает путь, «*прорезывается*», проходит границу «между разными областями бытия, в особенности же между внутренним духовным миром человека и внележащим, внешним бытием» (А.В. Моторин) – таинственно рождается во вне из души изографа, обретая материальные формы, – иконный образ. Наличное – через личное – становится ликом.

Но ведь это единственно возможный путь при возникновении литургического образа. Когда «церковное искусство по самой своей природе литургично». И, как отмечает наш теолог, «это не потому только, что оно обрамляет богослужение или его дополняет, а потому, что оно ему совершенно соответствует. Будучи по существу своему искусством богослужебным, икона никогда не “служила” религии в том смысле, в каком это часто понимается историками искусства, то есть как внешнее вспомогательное средство, используемое Церковью. Она, как и слово, составляет часть христианства, является одним из средств познания Бога, одним из путей общения с Ним»<sup>1</sup>. Что крайне и принципиально важно.

Можно обоснованно возражать Леониду Александровичу в неверном цитировании 82 правила Трулльского собора, а отсюда сделать вывод и о неверном его толковании, когда речь идет о стиле иконы.<sup>2</sup> Стиль иконы, действительно, не может быть связан

---

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы православной Церкви. С. 107. Одна малозначащая для нашей темы авторская сноска опущена.

<sup>2</sup> Ср. у Л.А. Успенского: «...дабы через унижение усмотреть *высоту* Бога слова и приводиться к воспоминанию жития во плоти» (Указ соч. С. 62. Курсив мой. – В.К.). На самом деле: «...усматривая чрез этот образ *высоту смирения Бога-Слова* и приводя себе на память Его житие во плоти» (Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Собор Никейский Второй, Вселенский Седьмой. Казань, 1891. С. 129. Курсив мой. – В.К.). Это последняя часть 82 правила, в отношении которой Леонид Александрович говорит, что она

только с одним правилом даже Вселенского Собора. Стиль находят, а не утверждают. Но тогда чем он обусловлен, как он находится? Ничего убедительного не говорят об этом и критики Успенского. С разных сторон мы слышим речи о возможности «плюрализма» стилей, но объективно дело упирается в старый вопрос, заданный еще преподобным Иоанном Дамаскиным: «Что есть икона?».

Сегодня, увы, приходится сталкиваться с пониманием ее в чисто схоластическом духе. Представлять моленный образ «фотографическим ”отпечатком” лика» или «отражением в зеркале», как это кажется противникам Успенского, – значит не далеко уйти от рассматривания иконы в качестве «художественного черчения» Б.В. Раушенбахом или как системы «активного пространства» Л.Ф. Жегиным<sup>1</sup>. Будь моленный образ «отпечатком» или зеркальным «отражением», тогда он вовсе и не εἰκών, а τύπος – изображение, воспроизведенное с некоего оригинала или ἐκτύπωμα – отражение, отпечаток, от-образ. А это совершенно другая картина само-со-знания. Где здесь путь от внутреннего к внешнему? Обнаруживается лишь «внешнее –

---

«показывает, в чем должна заключаться символика церковного искусства: она должна быть не в самом сюжете, не в том, ЧТО изображается, а в том, КАК изображается этот сюжет» (Там же). Впрочем, Успенский допустил ошибку по «букве», а не по существу дела. VII Вселенский собор высказывается однозначно: «Господь живописно представляется в том виде, как Он соделался совершенным человеком» (Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 229.). Критики же Леонида Александровича не устают повторять, что отцы Собора не говорили о характере изображения Христа. Но СОВЕРШЕНЕН лишь Христос! Остальные – далеки от совершенства. И здесь не может быть двух мнений, ибо указано прямо: «Господь живописно представляется в том виде...».

<sup>1</sup> Оценку работам этих исследователей дает А.М. Лидов: «Ценность трудов П. Флоренского, Л. Жегина, В. Раушенбаха в том, что они первыми обратили внимание на абсолютно неадекватное засилье прямой перспективы как способа видения. Они показали, что было и есть другое видение. И это, конечно, для своего времени было огромным достижением» (Лидов А.М. Икона и иконическое в сакральном пространстве // Икона в русской словесности и культуре / Сост. и ред. В.В. Лепахин. М., 2012. С. 107). И все же знание об иконописи, равно и сама иконопись, тяготеют не к «своему времени», а к постоянству и неизменности истины, преодолевающей «времена». В 20-е годы XX века, наряду с Флоренским, обратил на художественные особенности обратной перспективы А.В. Бакушинский, см: Бакушинский А.В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства // Искусство. М., 1923. № 1. Переиздание: Бакушинский А.В. Исследования и статьи. М., 1981. С. 17–47. Поэтому первенство Жегина и Раушенбаха представляется достаточно спорным.

внешнему». Сакральный образ для Церкви, как бы мы ни философствовали, не продукт изощенной философской спекуляции или метафизической теории; икона постигается не в парадигме *ratio*, а изнутри богослужения, действием Святого Духа. Православные знают, что для атеиста, будь он семи пядей во лбу, священный образ закрыт, поскольку у невера нет условия его видеть таким, каков он есть по своей сути. Христиане это относят и к представителям тех народов и религий, одни из которых не знают и не хотят знать литургии, другие – отрицают Пресвятую Троицу. Отсюда для протестантов, иудеев и мусульман икона – идол, для йога – экзотический предмет, от которого можно самовольно подпитаться «энергией», для атеиста – в лучшем случае обычное произведение искусства, для католика, участвующего в литургии, поврежденной ересями, сакральный образ – не больше внешнего выражения благочестия или даже декорум храма. Так и формируется почва, рождающая различные «басни» об иконе<sup>1</sup>. В то время как человек в иконописи, начиная с росписей римских катакомб – это *человек литургический*. Даже, если он грешник. Один немецкий автор пишет: «Бог, по Писанию и опыту, дает благодать и недостойным»<sup>2</sup>. Причем, повторимся, дает без обратного изъятия. «Именно на богослужение были замкнуты многие моменты бытия в Средневековье. Можно сказать, что богослужение во многом формировало механизм бытия средневекового общества, онтологические ритмы медии-космоса. Для средневекового человека был характерен богослужебно-литургический взгляд на мир»,<sup>3</sup> – мудро подметил протоиерей Георгий Крылов.

Вот почему на фреске «Евхаристия» новгородского храма Феодора Стратилата (XIV век) Иуда внешне не отличается от других учеников Христа и изображен с нимбом, но его нимб – черного цвета. Нет внешних отличий у грешников и на других средневековых памятниках. Будь подобные различия, то невольно возникала бы мысль об утрате этими людьми образа Божия. Однако, как известно, он не утрачен, а зачернен. Грех по большому счету не препятствие для участия людей в Евхаристии. По учению Церкви, безгрешных после падения прародителей не бывает. На то Евхаристия и существует, чтобы изживать в

<sup>1</sup> Выражение «басни» в своей полемике часто употребляли святые Отцы, отмечая им явно придуманную, ложную фактологию.

<sup>2</sup> Klee H. Katholische Dogmatik. Mainz, 1835. Th. III. S. 48.

<sup>3</sup> Крылов Георгий, протоиерей. Изгнать барокко из богослужения // <http://www.bogoslov.ru/text/4797445.html>

человеке грех ради соединения с Богом. Тем не менее остается одно условие: причастие не вменяется в осуждение только при наличии покаяния<sup>1</sup>. Не так у падших ангелов, ибо они не каются. Поэтому бесы навсегда отлучены от Небесной Церкви, и, следовательно, от Божественной литургии, в результате чего они и изображаются на иконе радикально иначе, нежели Ангелы или люди<sup>2</sup>. В качестве примера можно привести синайскую икону «Видение Лествицы преподобным Иоанном Лествичником» (см. рис. 5). Здесь наглядно виден подход к живописанию людей (в том числе грешных) и демонов.

Но какова внутренняя причина возникновения литургийного взгляда на человека в иконописи? Это косвенно пытается объяснить отец Иоанн Мейендорф: «Святая Евхаристия ничего не может открыть зрению – ведь она единственно Небесный хлеб, а зрению доступны иная форма откровения – святые иконы»<sup>3</sup>. Здесь следует отметить не столько противопоставление, сколько связь одного с другим, ибо одно служит для другого, имеет целью совместное сотериологическое действие. Об этой связи глубоко размышлял Успенский: «Созерцаемая составляющая реальности Святой Евхаристии есть образ, который ни воображение, ни созерцание Святых Даров не может заменить»<sup>4</sup>. Иконоборцы же отождествляли Евхаристию именно с иконой, полагали ее истинным образом – самой первой иконой. Да, невозможно красками передать *таинство* Евхаристии. Преложение вина в кровь не изобразишь, ибо таковое непостижимо для человека. Но можно написать Евхаристию как рукотворное совершение нерукотворного

---

<sup>1</sup> Уместно привести слова святителя Григория Паламы о том, что «божественная энергия и благодать Духа, повсюду присутствуя и оставаясь неотделимой от Него [Христа], является недоступной причастию и как бы отсутствующей для тех, кто вследствие своей нечистоты бывает неспособен к сопричастию с ней» (*Григорий Палама, свт. Сто пятьдесят глав* / Перев. А.И. Сидоров. Краснодар, 2006. С. 156–157). Сравним слова Святителя с мнением Отцов VII Вселенского собора: «Одно только требуется, чтобы притекающий к иконам был достоин приносить им поклонение; если же он не достоин этого, то пусть сначала очистится и потом уже прибегает к честному иконному изображению» (Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Собор Никейский Второй, Вселенский Седьмой. Казань, 1891. С. 277).

<sup>2</sup> Об изображении зла см. в нашей книге: том 2, часть II, глава 2, § 8.

<sup>3</sup> *Мейендорф Иоанн, протопресвитер*. Византийское богословие. Догматические вопросы / Перев. Владимира Сократилина. СПб., 2000. С. 42.

<sup>4</sup> *Успенский Л.А.* Богословие иконы православной Церкви. С. 230.



Таинства, что мы и видим на сенях Царских врат и на отдельных средневековых фресках, расположенных в алтаре<sup>1</sup>.



Рис. 5  
«Лестница или Скрижали Духовные».  
VI век. Синай.

<sup>1</sup> Искусствоведческий анализ иконографии Евхаристии и других сюжетов, с ней связанных, см.: *Погребняк Николай, протоиерей. Божественная литургия в памятниках иконографии // Московские епархиальные ведомости. М., 2006. № 11–12.*

Тем не менее сама невозможность ничего открыть зрению апофатически вызывает к той форме откровения, которой и считается икона<sup>1</sup>. Без литургийного взгляда на человека она неосуществима. И здесь наблюдение Успенского очень ценно.

На основе тех православных иконологических подходов, которых придерживался Леонид Александрович, попробуем размыслить дальше.

Опосредованную, но глубинную связь образа с литургией можно обнаружить и в «Семи словах о жизни во Христе» святого Николая Кавасилы. Современный греческий автор П. Неллас, к сожалению, уже покойный, выделял у этого замечательного византийского богослова три неразделимые оси, задающие структуру и единство Церкви: «Епископу нужны жертвенник и святые, жертвеннику – архиерей и мощи, святым – епископ и святая трапеза. Каждое из трех имеет полноту в двух других и определяется ими. Все три составляют условия для-, и достигают своего завершения в Божественной евхаристии, являющей в полноте истину и единство Церкви. При отсутствии одного из трех евхаристия невозможна»<sup>2</sup>. В этом треугольнике обращает на себя внимание присутствие реального архиерея и святых в виде мощей. Известно литургическое значение епископа: быть живой иконой Христа. Блаженный Симеон Солунский на сей счет в свое время высказался однозначно: «Находящиеся в алтаре священники изображают собой первые Небесные чины. Архиерей же – Господа, а находящиеся с ним – Ангелов, послуживших при тайне Божественного воплощения, и богопроповедников-апостолов»<sup>3</sup>. Совершенно ясно говорит и современный архиерей: «Почтение, оказываемое во время богослужения епископу-предстоятелю как совершителю Евхаристии, как видимой иконе Христа, (или совершающему её от имени правящего епископа настоятелю) сродни тому, которое оказывается священным изображениям: честь, воздаваемая образу священнослужителя-епископа, восходит

---

<sup>1</sup> О сходном апофатизме писал Успенский: «Существование образа в Новом Завете предполагается уже самым его запретом в Ветхом Завете. Как ни странно это для постороннего человека, но для самой Церкви существование образа непосредственно вытекает из отсутствия прямого образа в Ветхом Завете – это его последствие и завершение» (*Успенский Л.А. Богословие иконы православной Церкви. С. 12.*).

<sup>2</sup> *Неллас Панайотис. Обожение. Основы и перспективы православной антропологии. М., 2011. С. 201.*

<sup>3</sup> *Симеон Солунский, блаженный. Объяснение православных богослужений, обрядов и таинств. М., 2010. С. 114.*

к Первообразу-Христу»<sup>1</sup>. Что касается святых, то они по факту присутствуют своей плотью (в антиминсе), однако иконами не являются. Тем не менее почитательное поклонение мощам неразрывно связано с почитательным поклонением иконам. На это неоднократно обращал внимание преподобный Иоанн Дамаскин. Претензии, высказанные иконоборцами, к мощам и к иконам были одинаковыми. А. Рогозянский справедливо замечает: «Всякий раз, когда Церковь бывала гонима или раздираема пагубными расколами и ересями, отступники в первую очередь восставали против церковных святынь: мощей и икон»<sup>2</sup>. Однако не стоит нас понимать так, будто мы ставим знак равенства между иконой и мощами. Преподобный Феодор Студит напоминал о сложившемся обычае: когда икона изнашивалась и теряла свой вид до неузнаваемости, то ее просто сжигали, «как на будущее бесполезное дерево». К. Шенборн считает: «Если бы икона как таковая была предметом, “исполненным благодати”, то никто бы не отважился ее сжечь. Она была бы чем-то вроде мощей»<sup>3</sup>. Студит отнюдь не принижал ценность материи. Он лишь отвергал известную сакрализацию этой материи, поскольку «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»<sup>4</sup>.

Общеизвестно: благодать Божия действует *через* икону, а не *от* нее. В иконе не происходит преложения, а в Евхаристии нет

<sup>1</sup> Иларион (Алфеев), епископ Венский и Австрийский. Божественная литургия // Ионафан (Елецких), архиепископ. Толковый путеводитель по Божественной литургии. Приложение. Нижний Новгород, 2010. С. 181.

<sup>2</sup> Рогозянский А. Страсти по мощам. СПб., 1998. С. 5.

<sup>3</sup> Шенборн Кристоф, кардинал. Икона Христа. М., 1999. С. 199.

<sup>4</sup> Там же. В связи с чем кажется несколько странным обряд приготовления мира в Константинопольской Патриархии. Коль ветхая икона «на будущее бесполезное дерево», то почему в наше время 10 лет копят эти старые иконы, чтобы ими топить печи при варке мира? Нет ли здесь сакрализации материала икон? Ведь печь будет исправней гореть от хороших дров, нежели от трухлявых иконных досок. Речь идет же не просто о сжигании пришедших в негодность икон, а об их употреблении в приготовлении мира, считающегося веществом для богослужебных нужд особым. Причем занимаются этим аптекари-миряне. Подробнее см.: Сотниченко Александр. Предпасхальные дни Константинопольской Патриархии // [http://ruskline.ru/news\\_rl/2012/04/13/predpashalnye\\_dni\\_konstantinopolskoj\\_patriarii/13.04.2012](http://ruskline.ru/news_rl/2012/04/13/predpashalnye_dni_konstantinopolskoj_patriarii/13.04.2012).

установления отношения образа и первообраза. В определенной мере – *и только в определенной мере* – мощи все-таки сравнимы с иконой: в них тоже нет предложения, но есть их вещественная *связь* с личностью первообраза. Если же есть связь с первообразом, то для литургической полноты и из чувства христианской любви требуется *образ*, тем более не все мощи являются нетленными, а нетленные – сокрыты покровом или находятся в ковчегах; третьи – как уже говорилось, вшиты в антиминс. Что за полнота, если нет образа? Что за любовь, если нет желания увидеть любимого? При ответе на эти вопросы словом «есть» происходит церковно всегда чаемая встреча мощей и иконы непосредственно на самой иконе, когда последняя создается с мощевиком, отчего сугубо возрастает ее ценность. Там, где стоит рака с мощами, обычно находится и икона, причем как на Западе, так и на православном Востоке. Подчеркнем еще раз: потенциально мощам требуется образ, но не как замещение их, а как дополнение.

Коль условием изображения Бога является во-площение Второй Ипостаси, то есть должно быть наличие плоти Сына Божия по сию сторону бытия, то наличие плоти святых в храме уже имеется, но эта плоть не всегда имеет образ. И Святые Дары – плоть и кровь Христовы, но образа тоже не имеют. Однако именно боговоплощение (наличие плоти) догматически продиктовало возникновение иконы. Стало быть, и Святые Дары, и мощи святых потенциально «требуют» образа, но не себе (Дары ничего не дают зрению, как и мощи в антиминсе), а «требуют» иконы того, плотью коего они есть по факту. Но оговоримся повторно: «требуют» не в качестве замещения себя, а в качестве литургического дополнения: «составляют условия для-». Из Божественной любви ради укрепления веры и из иерархических посылок икона Христа как бы умножается: с одной стороны ею выступает подлинно литургисующий епископ (образ Христа-иерея по чину Мелхиседекову, приносящего жертву; вспомним необходимость жертвенника для епископа, по Кавасиле), а с другой стороны – образ Спасителя создается на алтарных фресках и моленных иконах (исторический Лик по Преданию); там же опять-таки из иерархических посылок *только живописно* представлены святые (ибо, по мысли Кавасилы, епископу нужны святые). Но ведь здесь же изображаются и те святые, мощей которых нет в храме. Мощи всех святых иметь невозможно, это очевидно. А коль кого-то из святых таковые имеются, то изображение данного угодника Божия, как правило, присутствует на иконостасе, обычно в местном чине. И причиной тому бывает не людское благочестие, а литургическая необходимость. Образы

же святых без мощей указывают на участие первообразов в литургии Небесной Церкви. Но святые становятся ближе к верующим, если в храме есть их мощи. Поэтому никто и никогда из православных людей не отказывался и не откажется от святых мощей.

В силу того, что за счет присутствия епископа происходит литургическое умножение образа Христа, полнота Церкви производит и некое восполнение: мощи святых прикрепляются к иконным доскам. Но Святые Дары – никогда («Дарам как таковым никогда не “поклонялись” вне Литургии»<sup>1</sup>; на наш взгляд, еще и по тем же иерархическим причинам, чтобы Плоти и Крови Христовым даже потенциально не грозила опасность их поспрашения). Именно *моленный образ* в церкви и существует как торжество любви и завершение данной литургической полноты. С одного берега бытия звучит церковная молитва, а с другого – Бог отвечает действием Святого Духа. Молитва-то возносится не доске с красками, а поверх образа к первообразу. «Замковым камнем» такого моста служит православная вера. Первообраз через икону (коль мы говорим об иконе) откликается на веру причащением человека к благодати Духа. С помощью благодати начинает открываться литургическая действительность общения молящегося с первообразом. Потому издавна в Церкви и считается, что, прикладываясь к иконе, человек прикладывается к святому, как бы вышедшему из нее в физическое пространство храма.

Каноничная икона никогда не может выпасть из православного богослужения, поскольку она сама в нем участвует зримой молитвой, засвидетельствованной в цвете как эквиваленте света. Когда образ выпадает из литургии, последняя перестает быть православной.

В том отчасти литургичность иконы и заключается, что иконописец, создавая моленный образ, молитвенно, в синергии с Богом ведет его навстречу первообразу, представленному в литургии святыми мощами. Соответствие же образа первообразу по решению VII Вселенского собора удостоверяется отцами. Текст из Деяний Собора свидетельствует: «Иконописание есть изобретение и предание их [святых Отцов], а не живописца. Живописцу принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение очевидно зависело от святых отцов»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Мейендорф Иоанн, протопресвитер. Указ. соч. С. 42.

<sup>2</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891. С. 227.

Есть повод для упрека со стороны эстетиков: мы не оставили места художнику. Напомним мнение Л.А. Успенского о том, что дело Отцов состоит в выработке догматической основы иконописания, а «художественный его аспект принадлежит художнику»<sup>1</sup>. Но этот «художественный аспект» тоже не был лишен богословия. В этом легко убедиться, глядя на иконы преподобного Андрея Рублева. Никакой литургической полноты иконы не возникнет, если не произойдет полноценной встречи богословия и «технической стороны дела», о которой говорилось на VII Вселенском соборе.

Только нельзя путать полноту «общего дела» с *таинством*. Даже чудо от иконы – не таинство, но тайна. В Православной Церкви нет эзотерических знаний, секретов для меньшинства, тем не менее в ней есть непостижимые тайны – истины, недоступные для разума.

В завершение полноты «общего дела» (что собой литургия и представляет)<sup>2</sup> действием Святого Духа устанавливается мистическая связь между видимой Церковью и невидимой. Для подтверждения сказанному воспользуемся примером Успенского: в сцене причащения вином первым стоит апостол Павел; но он не был и не мог быть в Сионской горнице. Сионская горница явилась лишь прообразом будущего, а богослужение – образ вечности *здесь-теперь*. Апостол присутствует на литургии Небесной Церкви, которая и изображена на сенях Царских врат или на алтарной мозаике, как, например, в киевском Софийском соборе.

Что касается мистической связи между видимой Церковью и невидимой, то необходимо добавить следующее. Поскольку Святой Дух исходит от Бога Отца, рождающего Сына, то именно Пресвятая Троица является Завершителем всей полноты Церкви. Бог Отец неописуем, трансцендентен, и забегаю вперед, скажем: у Него нет предикатов, с помощью которых можно было бы

---

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Прим. 61 на с. 117.

<sup>2</sup> «Литургия есть “общее дело”, и она, безусловно, требует присутствия и активного участия мирян. Православная практика не знает частных Литургий, которые бы священник совершал наедине с собой (как это весьма распространено в Католической Церкви). Вся структура Литургии предполагает наличие общины, которая, наравне со священником, является совершителем Литургии. Это община не “зрителей”, но участников, чье участие в Литургии заключается в причастии Святых Христовых Тайн», – пишет епископ Иларион (*Иларион (Алфеев), епископ Венский и Австрийский*. Божественная литургия. С. 178).

проявить Отчий Ипостасный образ. На эту тему в святоотеческой литературе предостаточно содержится мыслей, высказал свое мнение и VII Вселенский собор, о чем мы писали выше. Образ Отца, согласно Евангелию, – только Сын: «видевший Меня видел Отца» (Ин 14: 9). А образ Сына открывается Святым Духом, как учили преподобные Иоанн Дамаскин и Симеон Новый Богослов. Отсюда «все совершаемое в Церкви имеет сверхъестественное содержание», – писал преподобный Максим Исповедник<sup>1</sup>. И отрицать связь этого содержания с иконой значит быть на оба глаза слепым. А коль искусство Церкви исходит, как в нашем частном случае, из наличия святой плоти, придавая ей иконописный образ, идя от внутреннего к внешнему, то этим обусловлен и литургический язык иконописи, а, следовательно, – канон. Богослужебный и иконописный каноны вместе выстраивают верный умозрительный курс к литургической полноте, о которой у нас разговор в следующем параграфе. И если икона не канонична, а литургия канонична, то как они могут соответствовать друг другу? Впрочем, сегодня бывает и наоборот: икона канонична, но не канонична сама литургия! Такой раздразни не к чему хорошему Церковь привести не может. Соблюдение канона, хоть и не должно быть самоцелью, а лишь стремлением к идеалу – к Христу, однако «сниженный» идеал в литургии невозможен. Богослужение – не место для выражения вкусов. Суждение вкусов – не познание Бога, а всего лишь эстетическая автономность интереса к культуре.

Сегодня, после Успенского, связь иконы с литургией стала привлекать внимание многих ученых. О литургичности иконописного образа глубоко размышляет в своих работах протоиерей Николай Озолин.<sup>2</sup> В.В. Лепахин посвятил этой теме целую главу в книге «Икона и иконичность».

Творчество Успенского продолжает оказывать неоценимую помощь философии и теологии иконы. Ибо литургический аспект сакрального образа был настолько образцово проанализирован богословом, что данная область его труда явилась единственной, наименее критикуемой противниками.

Закончить разговор нам хотелось бы повторением слов Леонида Александровича о том, что икона «является одним из средств познания Бога, одним из путей общения с Ним». Можно

<sup>1</sup> Qu. dub. 41. PG 90, 820.

<sup>2</sup> Озолин Николай, протоиерей. Икона – православный литургический образ // Он же. Православная иконография Пятидесятницы. Об истоках эволюции византийского извода. М., 2001. С. 8.

---

ли считать науку о таких средствах и путях познания Творца мира окончательно в своих границах определившейся и уже завершенной? На наш взгляд, вряд ли. О незавершенности иконоведения как науки говорит и протоиерей Николай Чернышев: «Учение об иконе – какой ей быть, равно как и учение о человеке, и о Церкви, до конца и всеобъемлюще не сформулировано Церковью – это недораскрытые тайны»<sup>1</sup>.

Поиск продолжается, ибо он неисчерпаем, как сама онтологическая глубина иконописи. И сегодня для православной теологии иконы учение святых Отцов о священном образе должно быть ярким маяком, который спасительно светит впереди, но оно не должно являться теми красными флажками, которыми некоторые ретивые критики обносят означенный круг иконознания, вольно или невольно превращая его в пустынную, безжизненную зону, куда пробираются сталкерами лишь они сами. Успенский же этот круг видел прежде всего вертоградом духа, куда дорога открыта каждому христианину, желающему общения с Богом.

---

<sup>1</sup> Чернышев Николай, протоиерей. Иконное мастерство и каноничность // <http://www.pravmir.ru/ikonnoe-masterstvo-i-kanonichnost/>. К этому вопросу мы еще вернемся в дальнейших параграфах нашей книги.



## § 6. ПЛЕРОМА – ПОЛНОТА ЦЕРКВИ – И САКРАЛЬНЫЙ ОБРАЗ

Греческий термин *πλήρωμα* имеет довольно разнообразные значения. Вейсман приводит в своем словаре следующие из них: *полнота, обилие, множество*<sup>1</sup>. Плерома встречается в Септуагинте: «τοῦ κυρίου ἡ γῆ καὶ τὸ πλήρωμα αὐτῆς ἡ οἰκουμένη καὶ πάντες οἱ κατοικοῦντες ἐν αὐτῇ – Господня земля, и исполнение ея, вселенная и вси живущии на ней» (Пс 23: 1); в Первой книге Паралипоменон: «βομβήσει ἡ θάλασσα σὺν τῷ πληρώματι καὶ ξύλον ἄγροῦ καὶ πάντα τὰ ἐν αὐτῷ – Да возгласит море и исполнение его, и древа польская, и вся яже на них» (16: 32). В обоих случаях плерома означает то, что наполняет мир. Но как наполняет? Бог не создал некую форму, а потом заполнил ее (пусть и бесконечным) содержанием. Здесь не может быть разделения на «форму» и «содержание». Бог создал мир и одновременно наполнил его Собой; но наполнил не сущностью Своей, а Своим присутствием, энергиями, благодатью и красотой, чтобы сделать нас «сопричастниками и соучастниками Бога» (преподобный Симеон Новый Богослов).

Во время работы над данным текстом нам был задан вопрос: «Можно ли совместить мысль о полноте Церкви как Тела Христа, “Наполняющего все во всем” – с тем, что до конца мира Церковь продолжает наполняться, ибо пока человечество живо, Церковь пополняется своими членами? Здесь полнота вроде бы наличествует, но и не та, что заповедана, ибо есть движение».

Попытаемся ответить. Разве не может полнота Церкви восполнять что-нибудь? А для чего она тогда существует? Тем более речь идет о пополнении Церкви новыми членами, у которых опыт стяжания благодати Божией остается весьма скромным. Неофиты ведь нуждаются в восполнении того, чего им не хватает. Потому и «есть движение». Впрочем, плерома и без новоначальных остается истинной полнотой Церкви – определенной онтологической идентичностью Тела Христова. Полнота остается таковою даже и в том случае, если Церковь перестанет пополняться новыми членами в тотально враждебном окружении, ибо не от неофитов Церковь и ее полнота зависят. Плерома – понятие не арифметическое. Тело и Кровь Христовы – константа полноты не только на духовном уровне, но и на

---

<sup>1</sup> Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. СПб., 1899. Репринт: М., 1991. Ст. 1012.

материальном, что, собственно, подтверждается условием, когда часть равна целому. Свидетельство этому – чудо, происшедшее в VIII веке в храме Сан-Легонций старинного итальянского города Ланчано<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Предания и хроники не донесли до нашего времени имени иеромонаха, который во время богослужения засомневался в истинности преложения хлеба и вина в Тело и Кровь Христову. «Кто это докажет? Тем более что внешне они никак не изменяются и не изменялись никогда. Наверное, это всего лишь символы, просто воспоминание о тайной вечере», – подумал тогда монах. Дальше об этом случае журнал «Русский дом» рассказывает так: «Со словами молитвы он [монах] преломил Евхаристический Хлеб, и тут крик изумления огласил небольшую церковь. Под пальцами иеромонаха преломляемый Хлеб вдруг превратился во что-то другое – он не сразу понял во что именно. Да и в чаше было уже не вино – там была густая алая Жидкость, похожая на кровь. Ошеломленный священник смотрел на предмет, который был у него в руках: это был тонкий срез Плоти, напоминающий мышечную ткань человеческого тела. Монахи окружили священника, пораженные чудом, не в силах сдержать изумления. <...> С тех пор в городе Ланчано двенадцать веков хранятся чудесные Кровь и Плоть, материализовавшиеся во время Евхаристии в церкви Сан-Легонций (ныне Сан-Франческо). <...> По прошествии времени чудесные Дары стали объектом внимания ученых. С 1574 года над Святыми Дарами велись различные опыты и наблюдения, а с начала 1970-х годов они стали проводиться на экспериментальном уровне. Но данные, полученные одними учеными, не удовлетворяли других. Профессор медицинского факультета Сиенского университета Одоардо Линолди, крупный специалист в области анатомии, патологической гистологии, химии и клинической микроскопии, проводил со своими коллегами исследования в ноябре 1970 и в марте 1971 годов и пришел к следующим выводам. Святые Дары, хранящиеся в Ланчано с VIII века, представляют собой подлинные человеческие Плоть и Кровь. Плоть является фрагментом мышечной ткани сердца, содержит в сечении миокард, эндокард и блуждающий нерв. Возможно, фрагмент плоти содержит также левый желудочек – такой вывод позволяет сделать значительная толщина миокарда, находящаяся в тканях Плоти. И Плоть, и Кровь относятся к единой группе крови: АБ. К ней же относится и Кровь, обнаруженная на Туринской Плащанице. Кровь содержит протеины и минералы в нормальных для человеческой крови процентных соотношениях. Ученые особо подчеркнули: более всего удивительно то, что Плоть и Кровь двенадцать веков сохраняются под воздействием физических, атмосферных и биологических агентов без искусственной защиты и применения специальных консервантов. Кроме того, Кровь, будучи приведена в жидкое состояние, остается пригодной для переливания, обладая всеми свойствами свежей крови. Руджеро Бертелли, профессор нормальной анатомии человека Сиенского университета, проводил исследования параллельно с Одоардо Линоли и получил такие же результаты. В ходе повторных экспериментов, проводившихся в 1981 году с применением более совершенной аппаратуры и с учетом новых достижений науки в области анатомии и патологии, эти результаты вновь были

Однако Апостол призывал не только пользоваться плодами полноты Церкви, а сам старался добавить к ней свою лепту: «Ныне радуюся во страданиях моих о вас, яко исполняю (ἀνταναπλήρῳ) лишение скорбей Христовых во плоти моей за тело его, еже есть церковь» (Кол 1: 24).

Во время земной жизни апостола Павла *плерома* – широко применяемый философский термин; во всяком случае, Павел многожды и разнообразно использует его в своих посланиях, не сопровождая отдельными разъяснениями, что дает основание предполагать о несомненном знакомстве с этим термином первых христиан. «Павел говорит о плероме земли, то есть обо всем, что наполняет землю или содержится в ней (1 Кор 10: 26, 28); о плероме, то есть исполнении или выполнении, закона – которая есть любовь (Рим 13: 10); о плероме, то есть полноте или обилии “благословения благовествования Христова” (Рим 15: 29); о плероме или полноте времени (Гал 4: 4; ср. Еф 1: 10; Мк 1: 15; Лк 21: 24); о плероме язычников, подразумевая их полное число или всю массу, но не обязательно каждого отдельного человека (Рим 11: 25); о плероме Божества, то есть о полноте или обилии всех божественных свойств и энергий (Кол 1: 19; 2: 9); о плероме Христа, которая есть Церковь как Тело Христово (Еф 1: 23; ср. Еф 3: 19; 4: 13)»<sup>1</sup>, – пишет известный западный историк христианства.

Кратко остановимся на плероме, понимаемой в качестве полноты времен. Евангелист Лука сообщает: «Елисавете же настало время родить, и она родила сына» (Лк 1: 57); о Марии: «Когда же они были там [в Вифлееме], наступило время родить Ей...» (Лк 2: 6). То есть временной срок здесь установлен Богом и недвусмысленно понимается как определенная полнота, которой должно свершиться. В приведенных евангельских текстах на греческом языке вместо термина πλήρωμα использованы производные из него глаголы: в первом случае – ἐπλήσθη (исполнилось), во втором – ἐπλήσθησαν (были исполнены). На мысль о полноте времени могло наталкивать

---

подтверждены». И самое главное для нас: «Материализовавшаяся Кровь позже свернулась в пять шариков разной формы, затем затвердевших. Интересно, что *каждый из этих шариков, взятый отдельно, весит столько же, сколько все пять вместе*. Это противоречит элементарным законам физики, но это факт, объяснить который ученые не могут до сих пор» (*Без указания автора*. Ланчанское чудо // Русский дом. М., 2000. № 2. Курсив наш. – В.К.)

<sup>1</sup> *Шафф Филипп*. История христианской Церкви. Т. 1. СПб., 2007. С. 543.

людей наблюдение за песочными часами, когда одна их часть наполнялась песком из другой.

Особый смысл приобретает в означенном качестве полноты эсхатологическое время, что подчеркивал и Апостол: «В устроении полноты (πλήρωματος) времен, дабы все небесное и земное соединить под главою Христом» (Еф 1: 10). Здесь полнота времени поглощается плеромой, обитающей во Христе, «ибо благоугодно было Отцу, чтобы в Нем обитала всякая полнота (πλήρωμα)» (Кол 1: 19). Данная мысль в богословии объясняется двояко. Согласно первому, более статичному толкованию, «"плерома" – это вселенная, наполненная Присутствием Божиим. В таком случае надо предполагать, что Павел испытал влияние широко распространенного тогда стоицизма и среды, связанной с письменностью о Мудрости, ибо Премудрость "наполняет вселенную и держит все в единстве" (Прем 1: 7)». По второму толкованию, более динамичному, у Павла воспроизводятся другие образы письменности относительно Мудрости: «Как воды самых больших рек, Премудрость течет, наполняя все свое русло, переливается через край и растекается дальше. Будучи обширнее моря, больше бездны, она наполняет мудреца, который сначала является просто как бы отводным каналом, но потом сам превращается в реку и в море (Сир 24: 25–31; Притч 8: 12). С другой стороны, Бог установил в Израиле жилище Премудрости (Сир 24: 8–12). Во Христе же, в Котором обитает вся Полнота (Кол 1: 19; 2: 9), сокрыты именно все сокровища Премудрости (Кол 2: 3). Эти сокровища не имеют ничего общего с нагроможденными и скупо хранимыми богатствами, они подобны разливающимся живым водам, они – Полнота жизни, противостоящая пустоте смерти (Флп 2: 7), преизобильная спасающая сила, вытекающая из Имени, Которое выше всякого имени (Флп 2: 9). Это преизобилие видно всюду в Посланиях Павла, в особенности же в более лирических местах, как Рим 5: 15–22; 8: 31–39; 11: 33–36; Флп 2: 9; оно прорывается с особой силой в гимне Послания к Ефессянам, где в неисчерпаемо богатом стиле отображается переливающее через край богатство благодати, которой Бог нас преисполнил в Своем Сыне возлюбленном»<sup>1</sup>. Самое же важное – в эсхатологическом ракурсе – плерома времен действительно отличается динамикой: по завершении мира происходит переход (древн.-евр. – *насха*) от семи дней его творения – к восьмому дню будущего века, когда

---

<sup>1</sup> Словарь библейского богословия. Третье издание. Киев; М., 1998. Ст. 835.

полнота сбывается вся во всем. Сбывается – и входит в статику вечности, утратив прошлое и будущее, пребывая в настоящем Царства Небесного, окончательно завершаясь в Божественной плероме. Ведь движение плеромы времен возможно лишь при наличии прошлого и будущего, когда настоящее *здесь-теперь*, оставляя за собой *здесь-прошрое*, неизменно входит в *здесь-будущее*. Мотив отмеченной статики нашел удачное отражение в византийской иконописи Комниновского периода, где святые показывались в подчеркнуто статичных позах, означающих мистическое стояние (στάσις – *покой*) из горнего в дальнее. «Стасис» связан с онтологической неподвижностью Бога. Надо лишь учитывать: Бог неподвижен абсолютно, Он – Центр мироздания, всего, что есть в бытии; неподвижность «стасиса» – относительна. Стояние святого перед Богом – не равнозначно покою Бога перед святым.

Репутацию термина «плерома» изрядно подпортили гностики. В дискурсе их воззрений нет смысла рассматривать этот феномен, хотя бы из соображений экономии места. Скажем лишь, что святитель Ириней Лионский в споре с гностиками отстаивал православное понимание Полноты. Для него Бог и есть Полнота всего. Ириней убежден: вне Создателя не может быть «нечто», иначе Бог перестает быть Полнотой<sup>1</sup>. Мнение Лионского Святителя принципиально не расходится с мнением Апостола, для которого, как уже было сказано, Церковь Христа «есть Тело Его, полнота Наполняющего все во всем – ἐστὶν τὸ σῶμα αὐτοῦ, τὸ πλήρωμα τοῦ τὰ πάντα ἐν πᾶσιν πληροῦμένου» (Еф 1: 23).

Русский переводчик, касаясь взглядов Хайдеггера, произведения коего он и переводил, пишет: «Бог, еще не сотворивший мир, природу и человека, не совсем полон, еще не вполне Бог»<sup>2</sup>. Как тут не вспомнить крылатое выражение Паскаля «Бог Авраама, Исаака и Иакова, а не бог философов и ученых»<sup>3</sup>! Для последних Он «не совсем полон» и «еще не вполне Бог», а для первых – Бог всегда остается Богом и всегда полон, уже хотя бы потому, что извечно неизменен и самодостаточен. Плерома Церкви не нечто отдельное и тем более отделенное от Бога, но находящееся в Нем.

<sup>1</sup> *Ириней Лионский, святитель. Против ересей.* СПб., 2008. С. 115–117.

<sup>2</sup> *Михайлов А.В. Вместо введения // Хайдеггер Мартин. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. Пер. с нем. Михайлова А.В. М., 2008. С. 32.*

<sup>3</sup> Цит. по: *Тарасов Б. Блез Паскаль. М., 1979. С. 98.*

Еретики, выпавшие из Полноты Церкви, вовсе не уменьшили плерому. Ее никому не удастся уменьшить. Она константна, потому что соборна, потому что в Боге. А через то становится «священной сущностью Церкви» (С. Фудель). Апостол Павел писал: «Когда умножился грех, стала преизобиловать благодать» (Рим 5: 20), следовательно, это прямо отражается на плероме.

По причине православного самосознания позиция Иринея сказывается и во взгляде великого каппадокийца святителя Григория Нисского: «Божество всегда исполнено всякого блага, или, лучше, что Оно само есть полнота благ»<sup>1</sup>. В антропологии Григория Нисского человечество представляется органическим целым, полнотой, плеромой душ, единством по образу Пресвятой Троицы. На протяжении всей истории Церковь бережно хранит апостольское и святоотеческое представление о «полноте Наполняющего все во всем». В современном официальном документе сказано: «Православная Церковь есть истинная Церковь, в которой неповрежденно сохраняется Священное Предание и *полнота спасительной благодати Божией*. Она сохранила в целостности и чистоте священное наследие апостолов и святых отцов. Она сознает тождественность своего учения, богослужебной структуры и духовной практики апостольскому благовестию и Преданию Древней Церкви»<sup>2</sup>. Связь Церкви и полноты Христовой отчетливо прослеживается в Писании. Вечность и благодать Божия неотъемлемы от Христа и Его Церкви – Тела Христова – истинной Полноты. Поэтому всякие добавления в виде филиокве, тех или иных богослужебных канонических нарушений (в том числе и в области иконописания) не только ничего не могут прибавить, но не могут быть и приняты «полнотой благодати Божией», поскольку такие «добавки» излишни и даже вредны, а потому отторгаемы плеромой, как шлак.

Церковь – Тело Христово – Полнота естественно включает в себя образ Христа. Понятия «тело» и «образ» связаны понятием «облик», отсюда по возрастающей неизменно возникает «лик». Тем не менее «образ Христа» теологически не всегда имеет значение «лика», но для иконописи последний особенно важен, впрочем, не менее важен и «образ Христа».

<sup>1</sup> Григорий Нисский, святитель. Опровержение Евномия. Книга девятая // Догматические сочинения. В 2 тт. Т. 2. Краснодар, 2006. С. 286.

<sup>2</sup> Основные принципы отношения Русской Православной Церкви к инославиям. М., 2000. С. 3. Курсив мой. – В.К.

«Эти два наименования, т.е. Тело и Полнота, применяются не ко вселенной, а только к Церкви. Однако Церковь должна постоянно развиваться, чтобы прийти в меру полноты возраста Христова (Еф 4: 13)»<sup>1</sup>, – читаем в выше названном словаре, и сразу отмечаем: здесь происходит поворот от ветхозаветного понимания плеромы к новозаветному ее осмыслению: вселенная сосредотачивается в Теле Христовом. Важно евангельское уразумение «остатка», ибо не *все*, но избранные *остаются*, то есть спасаются. Для чего и необходима «полнота возраста Христова».

Но что это такое в отношении отдельного человека? Ведь христианину чтобы спастись, требуется войти именно в «полноту возраста Христова». На данный вопрос замечательно ответил преподобный Иустин (Попович): «Достичь в меру возраста Христова – это не что иное, как стать настоящим членом Церкви, ибо Церковь и есть “полнота Христова”, “полнота Наполняющего все во всем” (Еф 1: 23). <...> Возрастая возрастом Христовым “в мужа совершенного”, человек постепенно выходит из духовного детства и духовной слабости, набирает силы, созревает душой, умом и сердцем»<sup>2</sup>. Некоторые современные священники считают практически неосуществимым делом достижение обычным человеком этой полноты возраста Христа: «Если задаться вопросом – что же это за возраст Христов, каково духовное состояние человека, когда можно сказать, что он приблизился к мере возраста Христова? Что это за мера? Первый ответ – конечно, мы никогда в этой жизни не достигнем этой меры. Это нам опять-таки дано как цель для нашего стремления».<sup>3</sup> Подобная точка зрения со всей очевидностью противоречит мнению преподобного Иустина (Поповича). Неужели никто из смертных не становится настоящим членом Церкви? Неужели все православные христиане достаточно инфантильны, не выходят из духовного детства и духовной слабости, не набираются сил, не созревают душой, умом и сердцем? Речь-то идет вовсе не об обожении человеческой природы, а просто о духовной взрослости человека. Впрочем, отец Николай Ким делает существенную оговорку: «Первый ответ...». Но ведь все-таки ответ. Правда, у священника есть и второй ответ: «К мере возраста Христова человек приближается, восходя на свою

<sup>1</sup> Словарь библейского богословия. Ст. 835.

<sup>2</sup> *Иустин (Попович), преподобный*. Православная Церковь и экуменизм. М., 2006. С 45.

<sup>3</sup> *Ким Николай, протоиерей*. В меру полного возраста Христова // <http://onkim.orthodoxia.org/2001/01/01/v-meru-polnogo-vozrasta-xristova/>

личную Голгофу, готовясь к собственной жертве, сораспинаясь миру со Христом».<sup>1</sup> Звучит несколько декларативно, тем не менее перспективно. Во всяком случае, из этих слов понятно каким образом вошли в полноту возраста Христова святые отроки и младенцы, на чем у нас есть желание остановиться впереди отдельно.<sup>2</sup>

Говоря, что Церковь Христова «есть Тело Его, полнота Наполняющего все во всем», приходится рассуждать больше о ноумене (от греч. νοούμενον – *постигаемое*), а не о том или ином образе; плерома сама по себе вообще не имеет образа, она по определению его исключает, как нечто ограничивающее себя. Тем не менее выстраивается по-своему антиномичная пара понятий: *плерома* и *икона*. Если следовать логике того же Иринея Лионского, то полнота Церкви неизменно должна включать в себя образ «Наполняющего все во всем», то есть иметь образ Христа, не становясь им, о чем уже говорилось. По факту же одно дело Его ипостасный образ, а другое – иконописный. Здесь есть множество различных философских и богословских нюансов. Все-таки приходится признать: коль люди могли видеть физическими очами Сына Божия, стало быть, можно и надо говорить о том, почему и вследствие чего люди могли лицезреть Христа. Общеизвестно мнение преподобного Феодора Студита: «При всяком изображении изображается не природа предмета, но самый предмет в своих частных чертах (ипостась)».<sup>3</sup> Будучи Божественной Ипостасью, неизменной до и после воплощения, Слово не утратило ипостасного единства. Христос – истинный Бог и истинный человек – не разделился на две личности, ибо Слово не соединило с Собой человеческой ипостаси<sup>4</sup>. Об этом писал и преподобный Максим Исповедник: «Мы же <...> исповедуем, что из двух природ, совершенных, каждая по собственному логосу бытия, – я говорю о Божестве и человечестве – составился один Христос, или же одна Его ипостась, и верим, что эти природы пребыли неслитными и без какого бы то ни было разделения после соединения. Ибо веря в существование Христа, мы исповедали, что природы, из которых Он составил, сохраняются после соединения. И поэтому природное в Нём – относящееся, разумеется, к частям, из

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> См. подробнее в нашей книге: т. 2, часть I, гл. 3, § 8.

<sup>3</sup> *Феодор Студит, преподобный*. Третье опровержение иконоборцев // Символ. Париж, 1987. № 18, декабрь. С. 307.

<sup>4</sup> О философском понятии «ипостась» относительно иконописи мы говорили выше.



которых Он составлен, – проповедуем различие, потому что не тождественны по сущности Божество и человечество, ипостасную же тождественность, ибо по ипостаси явно тождественна плоть Слову»<sup>1</sup>. Божественная Ипостась изображается по свойствам определенного неповторимого человека, а свойства стали присущи Ей после воплощения и навсегда с Ней соединились. Знакомый нам уже греческий термин *χαρακτήρ*, напомним, имеет несколько значений, но нас интересует именно то, которое означает единство черт, указующее на неповторимость личности человека, причем греки имели в виду «неповторимость» как различие природное. Так вот, *χαρακτήρ* Сына Человеческого с момента Рождества Его становится признаком воплотившегося Христа – Второго Лица Пресвятой Троицы. И отныне человечество получило возможность изображать Бога. Но что такое «свойства определенного неповторимого человека»? Возможны ли они без тела? Ведь сам термин «воплощение» – греч. *ἐνσάρκωσις* – говорит о плоти, значит, и теле, а тело является тем, что выражает человека<sup>2</sup>. Даже во Христе «обитает вся полнота Божества телесно» (Кол 2: 9). Да и Феодор Студит подчеркивал: «Христос, будучи человеком, (хотя в тоже время есть и Бог), может быть изображаем не по духу, но по телу»<sup>3</sup>.

В связи с этим высказыванием Преподобного вспоминается нестандартный вопрос, однажды услышанный нами в художественной среде: «Коль Спаситель *изображаем по телу*, то не будет ошибкой говорить о Его *телесности*. Однако телесность присутствует и в восковых фигурах из музея мадам Тюссо. Будет ли достаточно такой телесности для написания портретов с этих фигур? Отвечая на данный вопрос положительно, тем самым ведь утверждается достаточность восковых фигур и манекенов для написания портретов, ибо тогда живой человек становится действительно не нужен». Надо сказать, означенная проблема сюжетно несколько выпадает из нашего параграфа, но ответить,

---

<sup>1</sup> *Максим Исповедник, преподобный*. Письмо XV. Об общем и особом, то есть о сущности и ипостаси, Косме, богоугоднейшему диакону Александрии // *Максим Исповедник, преподобный*. Письма / Перев. Егора Начинкина. СПб., 2007. С. 193.

<sup>2</sup> Словарь библейского богословия поясняет: «В семитическом понимании тело достойно того же уважения, что и плоть, потому что и то и другое выражает человека во всей его совокупности» (Ст. 1164).

<sup>3</sup> *Феодор Студит, преподобный*. Третье опровержение иконоборцев. С. 318.

по всей видимости, необходимо – это понадобится и для дальнейших рассуждений.

*Во-первых*, портретисты бывают разные. Забегая вперед, скажем, что взгляд некоторых художников привык задерживаться преимущественно на внешнем, не стараясь разгадать сути того, кого решил изобразить художник<sup>1</sup>. Особенно этим отличались западноевропейские мастера и те из русских, которые им подражали или исповедовали сходные убеждения в искусстве. Человек предстает в таких портретах в виде эффектной «оболочки». И речь ведь не идет о психологическом подходе, суживающем человека до одной, пусть устойчивой реакции во времени. Здесь тоже кроется определенная однобокость представлений художника о модели. Но другая крайность таит в себе некое «безразличие» к человеку как модели и разнообразные увлечения возможностями формы (достаточно взглянуть на длинный ряд портретов мастеров модернизма и отечественных живописцев так называемого Серебряного века; в них максимально обнаруживаешь «диктатуру автора», но минимально черты того, кто позировал). Если отдельные представители названного круга, гордясь «преодолением природы», писали в натюрмортах бумажные цветы, то вряд ли у подобных живописцев возникнут какие-либо терзания от того, что для них натурой станут восковые фигуры из салона мадам Тюссо<sup>2</sup>. По причине удобства подобный метод будет даже приветствоваться, ибо манекен находится в одном и том же

<sup>1</sup> См. в нашей книге – т. 2, часть II, глава 3, § 1.

<sup>2</sup> Чувство недоумения испытываешь, когда читаешь, что в краснодарском краевом музее имени Е.Д. Фелицына осенью 2004 года проходила выставка восковых фигур «Русь святая». Это были натуралистические жутковатые статуи из воска с настоящими волосами, именно как в салоне мадам Тюссо. В основу экспозиции легла знаменитая фреска Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». Посетителям были представлены также фигуры святой княгини Ольги, Серафима Саровского, Сергия Радонежского, иконописца Андрея Рублева, правителей и полководцев Древней Руси. Чтобы получить разрешение демонстрировать восковые фигуры святых, специалисты музея испрашивали благословения у митрополита Екатеринодарского и Кубанского Исидора и получили его (См.: <http://www.rusk.ru/newsdata.php?idar=711784>). А ведь существовал указ императора Александра I от 6 июня 1823 года, направленный против подобного «иконопочитания»: «Воспрещается делать и выставлять куклы и фигуры соблазнительные и оскорбительные для священного и монашеского сана» (Полное собрание законов. № 2521). Неужели в Краснодаре «священный и монашеский сан» посчитал для себя благодатными, а не оскорбительными образы Спасителя апостолов и святых, выполненных в духе мадам Тюссо?

положении столько времени, сколько потребуется для работы. Более того, означенные художники иногда дело доводили до создания антииконы – полного пасквиля на человека и его сущность, на его богообразие и богоподобие. Какая уж тут плерома Христа... Определенный социальный круг людей, не имевший уже ничего общего с христианскими ценностями, считал такие черные по своей духовной сути антииконы высоким культурным достижением, впоследствии успешно навязанным обществу. Весьма симптоматично, что слово «портрет», заимствованное русскими в Петровское время из французского языка, буквально означало «нарисованное, выставленное», что исконно указывало на внешнее, а не на внутреннее бытие духа. Показная репрезентативность портретов XVII–XVIII веков обернулась циничной проекцией современной бездуховности на холст. Плерома наоборот!

*Во-вторых*, мастера, которые ставят перед собой целью разгадать суть портретируемого, поскольку им заинтересованы, разумеется, никогда не станут писать портрет с манекена, несмотря на то, что последний имеет абсолютное внешнее сходство с конкретным человеком. Ибо музейные фигуры Тюссо – муляжи тех или иных личностей, а не сами личности; они состоят из воска, а не из *плоти* и не обладают *свойствами* указанной природной неповторимости. Муляж может быть размножен до бесконечности. Человек же как личность с его *характѣр’ом* неповторим. Церковь (греч. ἐκκλησία – *собрание народа*), стало быть, представляет собой совокупность личностей, становящуюся единым целым. Было бы кощунственно сравнивать ее с коллекцией муляжей. У Церкви есть плерома, в салоне мадам Тюссо – даже допуская там огромную коллекцию фигур тех или иных выдающихся церковных персонажей – «полнота Наполняющего» невозможна. Не потому ли наиболее чувствительные зрители после посещения названного заведения испытывают немой ужас! Что и понятно: это взгляд не просто бездушных манекенов, а взгляд бездны...

Здесь мы выходим к разрешению следующей проблемы.

Догматическим обоснованием иконы является воплощенный Христос, а плерома Церкви – неотрывна от Боговоплощения; плерома истинно включает в себя искупленное человечество, некогда выпавшее из нее при отпадении от Бога; следовательно, источником ее будет всегда Христос, а не плерома будет требовать Христа. Мы уже говорили: она лишь включает в себя Его образ, сама не становясь никаким образом. И благодаря плероме икона приобретает свое место, неотъемлемое

от литургии («общего дела»); ведь плерома – еще и соборность. Правда, сразу следует предупредить: в церковном контексте плерому никогда нельзя наивно считать подобием безразмерного резервуара, втягивающим в себя все подряд, лишь бы оно было качественно хорошим и поглощающим чем больше, тем лучше. Допустим, придирчивый оппонент, ссылаясь якобы на логику Иринея Лионского, нам скажет: «Если нечто качественное остается вне плеромы, то она уже не может считаться плеромой». В таком возражении неизменно будет присутствовать ошибка: Ириней говорил о плероме не Церкви, а Бога. В Боге же, как известно, не может быть зла и его порождения – лжи. Это во-первых. Во-вторых, плерома – сама достаточность; ее не надо украшать. В полноте Церкви нет места излишеству, пусть оно хоть считается в прямом смысле украшением. «Всё, что делается не по нужде, но ради украшения, подлежит обвинению в безрассудстве»<sup>1</sup>, – писал святитель Василий Великий. С ослаблением исихазма людям захотелось «дополнить» плерому «чудесами», в том числе дополняли и иконографически. Чем и объяснимо рождение большого количества икон, ранее не известных на Руси (трехглавая Святая Троица, Ангел Хранитель, множество акафистных образов; даже появившийся в конце XIV века образ Бога Отца в виде Саваофа (о чем разговор впереди) – все они начинают свое победное шествие по русским храмам именно со времени иссякания исихизма. Неужели для людей той эпохи оказывалось не достаточно Тела Христова как полноты?

А ведь плерома – совершенство. Но Бог выше совершенства. Она – море, которое не вычерпать и к которому трудно что-то добавить, и тем не менее надо ему нечто отдавать, ибо и ручей отдает свою воду реке, а река – морю. Однако плерома зависит от человеческого вклада намного меньше, чем море от ручья. Здесь будет уместен следующий пример. Возьмем емкость объемом в кубометр. Нарастим ее еще одним кубометром. Получим два кубометра. Добавим 6, 10, N-ное количество кубометров. Объем емкости становится равным  $18 + N$ -ное количество кубометров. Тем не менее данный объем физически ограничен. Как ограничена каждая добавленная часть. Что случится с плеромой, если из нее вынуть этот добавленный кубометр? А если убавить из нее  $18 + N$ -ное количество кубометров? Плерома останется неисчерпаемой в любом случае. Ее нельзя построить искусственно, арифметически приобщая

<sup>1</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891. С. 252.

ограниченные материальные предметы один к другому. Плерому невозможно подсчитать никоим образом. Между нею и миром ограниченных физических предметов пролегает неодолимая бездна. Причем плерома не связана с некой огромностью. Да, плерома может открыться в Боге, но ее можно найти непосредственно в храме.

Полнота Церкви и не таинство, притом, что она, бесспорно, заключает в себе тайну.

Имеет ли плерома отношение к синергии художника? Несомненно, имеет. В дискурсе Православия, без Пресвятой Троицы, без боговоплощения и жизни Святого Духа в Церкви невозможна по-настоящему реализация *полноты спасительной благодати Божией*. Тем не менее без человека плерома становится ненужной. Иначе для кого она?

Общеизвестна присказка «Природа не любит пустоты». Нет, не природа (она слепа), а Создатель не любит пустоты. Пустоты образуются от несовершенства земной Церкви (в качестве подтверждения вспомним обличения апостола Павла им же устроенных Церквей). Благодать Божия восполняет то и там, где кончаются возможности человека, стоящего лицом к миру небесному. Плерома немыслима без благодати. Поэтому плерому логично понимать и как способ существования, характер бытия, состояние совершенства свыше, от которого зависят даже святые. Без совершенства человека в Духе Святом не может быть речи о феномене святости. А святость всегда была близка к идеалу. Но к идеалу не как идолу, хоть корень обоих слов имеет общее происхождение.

Можно ли тут ставить вопрос об идеале для общества или для конкретного человека? Наверное, можно, потому что идеал неразрывно связан с совершенством, но еще не с идеализмом. Для христиан таким совершенством был и остается Богочеловек. По слову святителя Афанасия Великого, для того Бог и стал человеком, чтобы человек стал богом. Это ли не идеальная полнота формулы для людей? Однако Христос – выше любого идеала. Идеал на практике может превращаться в идола, Христос – никогда. Тем не менее нет никаких противоречий между понятиями «идеал» и «Богочеловек». Достаточно заглянуть в Словарь Вейсмана, чтобы убедиться в справедливости сказанного: от греч. *ιδέα* произошло и слово «идеал»; Мы знаем, что *ιδέα* переводится как 1) *вид, наружность*; 2) *вид, род; образ, способ*; 3) в философском смысле – *идея, первообраз; первобытный, подлинный и истинный образ всего*

*сущего, как он достигается умом; идеал, самая суть*<sup>1</sup>. Не потому ли одни исследователи относительно нашей темы говорят о Христе, а другие – о христианском идеале?

Попробуем объяснить предметно. В православном контексте бессмысленно и непродуктивно вести речь о совершенной «идее» Платона, тем более о некоем массовом тираже утвержденного Капитулом Фениксом эталона. Мы можем размышлять именно о христианском идеале и его единстве для всех. Но что это за идеал? Идеал чего? А.А. Тарковским высказана мысль: «Для человека, чтобы он мог жить, не мучая других, должен существовать идеал. Идеал как духовная, нравственная концепция закона»<sup>2</sup>. Звучит в данном случае несколько приземлено, но допустимо, ибо изречение режиссера встраивается в сотериологическое направление наших размышлений. В контексте христианской антропологии мы должны, наверное, рассуждать об образе Божиим в человеке, который очищается путем стяжания и усвоения благодати Духа Святого и который, по слову Максима Исповедника, есть логос в каждом из нас. Об образе Божиим как идеале много рассуждал апостол Павел<sup>3</sup>. Этот идеал предназначен прежде всего для спасения человечества и возвращения его в обитель Отца Небесного, в Его Царство. Очищенный образ Божий – белые облачения победителя. «Побеждающий облечется в белые одежды; и не изглажу имени его из книги жизни, и исповедаю имя его пред Отцем Моим и пред Ангелами Его» (Откр 3: 5). Иначе для чего идеал, если он не для спасения? Идеал исключает для себя мертвые идеалистические схемы и ориентирует христиан на высшую цель, без которой нет процесса прибавления жизни, нет синергии человеческого и Божественного творчества, а, следовательно, нет плеромы.

Правомерно говорить об идеале, в том числе и как о норме, о которой рассуждал Л.А. Успенский: «Связь между Таинством Евхаристии и образом не есть черта некоего идеального, отвлеченного Православия, это есть норма: мы изображаем “Тело

<sup>1</sup> Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Ст. 621.

<sup>2</sup> Тарковский Андрей Арсеньевич. Мартиролог // <http://predanie.ru/lib/book/read/118119/>.

<sup>3</sup> Приведем только некоторые из них: «Все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись» (Гал 3: 27); «Сам Господь избирает нас для спасения, наделяя дарами Святого Духа, приводя нас к образу Своего Сына, чтобы, став <...> подобными образу Сына Своего, мы приобрели вечность» (Рим 8: 29); «И как мы носили образ перстного, будем носить и образ небесного» (1 Кор 15: 49).

Божие, просиявшее Божественной славой, нетленное, животворящее”<sup>1</sup>. Отступления от этой нормы, как и от всякой другой, всегда возможны и случаются по человеческой слабости. Отступления эти могут принимать и массовый и длительный характер. Так, искажение церковного строя в синодальный период длилось в России около двух столетий. Но это не помешало возврату к норме. “Православие, хотя и живет в несостоятельности и придерживается *практических ересей*, никогда этих ересей не догматизировало, оставляя возможность с ними бороться, восстанавливать, творить”<sup>2</sup>. Итак, норма существует, будь она осознана или нет. Она спасительна и входит в живую ткань православного богослужения. Она запечатлена в догмате иконопочитания, выражена в иконописном каноне и им ограждается»<sup>3</sup>.

Но ведь «действие любой нормы не абсолютно; норма переживает период зарождения, утверждения, потом теряет стабильность, начинает разрушаться. Разрушение одних норм культуры всегда сопровождается созданием новых. Нормотворчество – такой же неотъемлемый признак культурной динамики, как и аномия, т.е. разрушение норм»<sup>4</sup>. Верно ли это в нашем контексте? Для светской культуры – очевидно. Для церковной, – разумеется, нет. Уже давно сложилась норма для Библии – ее канон, который остается и будет оставаться неизменным до скончания времен. Количество книг в ней неизменно. Ибо само Священное Писание – тоже своего рода плерома. Аналогично можно сказать и об иконописном каноне: он даже хронологически формировался в согласии с литургией, и каждый раз нарушая в иконе канон, люди получают несоответствие живописного образа литургии, следовательно, в той или иной мере деформируется непосредственно литургия; как результат – разрушается связь земли с небом, устанавливаемая богослужением. Человечество может, конечно, пересмотреть все 10 заповедей, написанных Богом на скрижалях, (они сторонниками «прогресса» уже пересматриваются) но рано или поздно жизнь заставит вернуться на круги своя, если

<sup>1</sup> Цитата в цитате: Деяния Вселенских Соборов, VII. С. 538.

<sup>2</sup> Цитата в цитате: Мейендорф И. Заметка о Церкви // Вестник РХД, Париж, 1984, № 141. С. 8. Такого рода «практической ересью нужно считать и проникновение в Православие западного религиозного искусства» (прим. Успенского).

<sup>3</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 462.

<sup>4</sup> Г.А. Аванесова, Н.Г. Багдасарьян. Норма культурная // Культурология XX век. Энциклопедия Том 1. СПб., 1998. С. 101.

человечество не захочет сгинуть с лица Земли. Плерома принципиально не терпит пустоты. И дело здесь не упирается в мораль, заключенную в заповедях. Сводить полноту жизни только к морализму – это пуританский тупик. Тогда ни о какой плероме не может быть речи. Морализм в качестве реакции часто приводит, напротив, к своей антитезе – к имморализму, отстоящему от плеромы столь же далеко, как и пуританство. Дело здесь упирается в само бытие, имеющее под собой основы-нормы, без которых не существует цивилизации.

По большому счету, чистота сердца – тоже ведь норма. Ибо заповеди блаженств, к которым принадлежит чистота сердца, и есть идеал человеческой жизни. Видеть Бога было для Адама до грехопадения обычно, потому что чистота сердца человеческого оставалась еще незапятнанной. А теперь приходится ее восстанавливать, чтобы снова обрести блаженство видеть Бога<sup>1</sup>. Это и позволяет Его затем живописать. Второе без первого невозможно.

Перед небесным идеалом равны все: и царь с патриархом, и монахи с мирянами. Талант иконописцам отпущен, несомненно, разный, но суть здесь в их тяге к очищению в себе образа Божия, к плероме творчества со Творцом.

---

<sup>1</sup> «Видение Бога не являлось своего рода наградой, даруемой нам за наши добрые дела после смерти, но чем-то, начинающимся уже здесь» (*Василий (Кривошеин), архиепископ. Преподобный Симеон Новый Богослов. М., 1995. С. 27*). И то, что Боговидение начинается «уже здесь», означает полное вхождение человека в полноту Церкви «уже здесь». Церковная история подтверждает сказанное примерами многих своих святых. Тот же преподобный Симеон вдохновенно писал: «Не говорите, что Бог не бывает видим людьми. Не говорите, что люди не видят Божественного света, или что это невозможно в настоящее время. Никогда, друзья, это не было невозможным, но и весьма даже возможно для желающих, для тех исключительно, которые, проводя жизнь в очищении от страстей, соделали чистыми умные очи» (*Симеон Новый Богослов, преподобный. Слова и гимны. Гимн 20 // Творения. В трех книгах. Книга третья. М., 2011. С. 136*). «Чистые умные очи» не что иное, как условие пребывания в плероме, позволяющее с помощью Духа Святого видеть невидимое. Симеон ничего не говорит о связи образа с Первообразом. Если живой Бог перед глазами, то зачем Его икона? Но Преподобный иконы почитал. Этот святой оставил потомкам загадку: делясь своим мистическим опытом, он никогда не упоминал *антропоморфный образ* Бога, поскольку Христос открывался Симеону только нетварным светом, притом, что Спаситель вознесся на небо телесно и, как уже было упомянуто, свойства человека после воплощения стали навсегда присущи Христу и навсегда с Ним соединились. Почему же великий православный мистик ни разу не видел Сына Человеческого телесно, образ Которого входит в полноту Церкви? Сие – тайна...



Тем не менее можно охотно согласиться и с тем, что дело не в идеале, а просто «в XVI–XVII веках русские люди утратили понимание связи внутренней жизни и литургической; после чего образ Христа стал внешним. Церковь отныне переживалась как хоть и важная, но все же часть души, то есть стала составной частью обычной жизни; отсюда пошло дробиться и сознание, в которое позже беспрепятственно вползли масонские идеи». Мы не видим здесь принципиальной мировоззренческой несовместимости с позицией, изложенной выше.

И нам точно не кажется, что мы «множим “сущности” без особой нужды», как это было сказано одним философом по поводу применения терминов «идеал» и «плерома» в ходе рассмотрения здесь проблем. Протоирей Георгий Флоровский писал об идеале у святителя Иоанна Златоуста, в качестве примера приводим одну из фраз: «Свой нравственный идеал он [Златоуст] выводил из догматических предпосылок»<sup>1</sup>. О единстве идеала Христова для всех членов Церкви размышлял новосвященномученик Иларион (Троицкий) в письме к другу<sup>2</sup>.

Что касается плеромы, то она для Церкви, разумеется, по сути есть Христос. Он же является и Идеалом. Афанасий (Евтич) считает: Христос в Себе «связал и соединил две разделенные стены, то есть иудеев и эллинов. Он поставил Себя в середину, чтобы соединить разделенное в одно целое. А еще Он соединил две разделенные стены: природу ангелов и природу человека»<sup>3</sup>. Вот она – плерома-Христос!

Уже не один раз можно было убедиться: термин «плерома» часто употреблял апостол Павел, причем в разных значениях. Не мы же придумали слова «идеал» и «плерома», а потом внесли их в философские энциклопедии! Задача всякого ученого состоит в отыскании новых контекстов для анализируемых терминов. Исследователь должен посмотреть *как* эти термины «работают» в новых (иконологических) условиях, обнаруживаются ли, открываются ли по ходу изучения поставленного вопроса новые смыслы. Чем мы тут, собственно, и занимались.

И последнее. Как бы там ни было, без стремления к упомянутому христианскому идеалу современная культура

<sup>1</sup> Флоровский Георгий, протоиерей. Восточные отцы IV века. Париж, 1931. С. 139.

<sup>2</sup> См.: Иларион (Троицкий), священномученик. Единство идеала Христова (письмо к другу, 1915 год) // Он же. Творения. В 3 т. Т. 3. М., 2004. С. 357–387.

<sup>3</sup> Афанасий (Евтич), иеромонах. Эклесиология апостола Павла / Перев. с серб. Светланы Луганской. М., 2006. С. 154.

секуляризируется, опустошается, деградирует в антикультуру, становится инструментом ада. Что приходится в преизбытке нам сегодня наблюдать и в России, и во всем мире<sup>1</sup>.

Однако полнота Церкви не только органично включает культуру в сакральное пространство, но и избавляет от адских конвульсий, до которых довело ее общество, забывшее Бога. Для этого миру достаточно лишь вспомнить о «Наполняющем все во всем». Вспомнить и двинуться навстречу своему спасению.

---

<sup>1</sup> Академик А.М. Лидов отмечает: «Если мы объективно взглянем на идеологию современного искусства Запада, на некий “мейнстрим”, отдавая себе отчет в пестроте общей картины, то увидим, что слово “сакральное” практически табуировано, как и связанные с ним понятия. Последовательно проводится мысль как в теории, так и на уровне кураторской практики, что искусство не должно быть сакральным. И вообще, сакральному и религиозному, как отрицающим безграничную свободу творчества, нет места в современном художественном процессе, где доминируют эстетическое и социальное. Традиционным религиозным искусствам, например иконописанию, отведена роль прикладного ремесла, производства культовых предметов...» (Лидов А.М. Икона и иконическое в сакральном пространстве // Икона в русской словесности и культуре / сост. В.В. Лепахин. М., 2012. С. 108). Американский философ Джеймисон мнение Лидова дополняет. «Сегодня образ – это товар, и поэтому бессмысленно ожидать от него отрицания логики товарного производства; и поэтому, в конце концов, все прекрасное сегодня искусственно (Jameson Fredric. The Cultural Turn. London & New York, 1998. P. 135). Вспомним мысль Микеланджело о том, что он лишь отсекал от куска мрамора лишнее, создавая скульптуру. Красоту великий мастер мнил следами Бога в природе, оставалось лишь освободить ее от пут ненужного. Но теперь нам в качестве эталона предлагается псевдокрасота, порожденная товаропроизводством. Во время написания Джеймисоном приведенных строк процесс замещения образа товаром был в разгаре. И что в итоге? Учитывая «пестроту общей картины», сейчас современный западный художник ощущает себя неким самодостаточным демиургом, обладающим собственной плеромой, и не желает творить в Божественной Полноте, становясь причастным к Благой Вести о человеческом спасении. Находясь же в *безблагодатной* синергии с велиаром, заодно приторговывая с последним своей душой, такой художник лишь прокладывает путь к магически заманчивым, губительным для него и общества безднам ада.

## § 7. КАТЕГОРИАЛЬНЫЙ ВОПРОС СЛЫШАНИЯ И ВИДЕНИЯ

Несколько лет тому назад в среде медиевистов возникла необычная дискуссия, которая в свое время не получила широкого освещения и тем более верного разрешения. Мы немного касались ее в монографии «Краски мудрости»<sup>1</sup>, но сделали это не с той аналитической проработкой, с какой хотелось бы осветить данную проблему. Тем более у нас появились на руках новые важные материалы; почему и вынуждены вернуться к возникшему спору.

Начало ему положил диакон Александр Мусин своим утверждением: «Икона в церковной жизни вторична, как в догматическом, так и в историческом плане, поскольку “вера от слышания” (Рим 10: 17). <...> Образ был призван Церковью из окружающей ее современной культуры как свидетельство о догмате, порождающее почитание иконы, но не как богословское выражение догмата веры»<sup>2</sup>.

Сразу обращает на себя внимание то обстоятельство, что цитата Апостола просто вырвана из контекста. Павел ведет речь о необходимости проповеди и благовествования, ибо предыдущий стих гласит: «И как проповедовать, если не будут посланы? как написано: как прекрасны ноги благовествующих мир, благовествующих благое!» (Рим 10: 15). И в этом контексте фраза «вера от слышания» приобретает совершенно другой смысл. Во всяком случае, в словах Апостола никоим образом нельзя обнаружить противопоставления *слышания* – *видению*.

В подобном противопоставлении Ю.С. Степанов увидел «очень древнее, дохристианское учение о содержании мистерий, восходящее к древнегреческим мистическим культам. Это содержание для посвященных в тайные культы, т.е. *откровение свыше*, давалось двояким путем: путем устной передачи знания, греч. *legomena* (λεγόμενα), букв, “говоримое”, и путем созерцания таинственного действия, ритуала, – *drōmena* (δρώμενα), букв, “созерцаемое, видимое”; в Греции, в мистериях Элевсинских, Орфических и Самофракийских, это касалось главным образом вопроса о жизни за пределами смерти, об обеспечении себе

<sup>1</sup> Кутковой В.С. Краски мудрости. М., 2008. С. 542–543.

<sup>2</sup> Мусин Александр, диакон. Богословие образа и эволюция стиля. (К вопросу о догматической и канонической оценке русского церковного искусства XVIII–XIX вв.) // Искусствознание. М., 2002. № 2. С. 289.

“лучшей участи” в загробном мире»<sup>1</sup>. Но можно ли искать в подобных мистериях начатки христианских воззрений? Только их «строительный материал», который будет затем преобразен светом учения Христа, а Церковь из него выстроит свою культуру, противостоящую язычеству в подавляющем большинстве вопросов. Далее ученый на сей счет и сам цитирует Иоанна Дамаскина: «Вера, конечно, двояка: потому что есть *вера от слуха*. Ибо, слушая божественные Писания, верим учению Святого Духа. Эта же вера совершается чрез все то, что законоположено Христом: веруя делом, живя благочестиво и исполняя заповеди Того, Кто обновил нас. Ибо тот, кто не верует согласно с преданием кафолической Церкви, или кто чрез постыдные дела имеет общение с диаволом, – неверен». И в развитие темы Степанов продолжает слова Преподобного: «*Есть же, с другой стороны, вера уповаемых извещение, вещей обличение невидимых* или неколеблющаяся и неиспытующая надежда как на то, что обещано нам Богом, так и на счастливый успех наших прошений. Первая вера, конечно, составляет принадлежность нашей воли, вторая же принадлежит к дарам Духа»<sup>2</sup>. Юрий Сергеевич отмечает: «Это до некоторой степени соответствует тому, что современные исследователи также разделяют, относя первое к “акту веры” (нем. Glaubensakt), а второе к “содержанию веры” (нем. Glaubensinhalt); впервые это различие было отмечено Августином с помощью различия выражений *fides quae* букв., “вера которой (Родит, падеж)” и *fides qua* букв., “вера через которую (Инструментальный падеж)”»<sup>3</sup>.

Обратим внимание, два святых человека – преподобный Иоанн Дамаскин и блаженный Августин – четко распознают диафору категорий *слышания* и *видения*, но не противопоставляют их.

Тем не менее отца Александра Мусина устно поддержала искусствовед В.М. Ковалева. Неужели они оба забыли: Боговоплощение – не одна лишь причина для проповеди слова Божия (о чем прямо свидетельствуют слова из Послания апостола Павла, приводимые Мусиным), но еще и зримое явление Истины. Разве явление Бога в мир для Церкви «вторично»? Если

<sup>1</sup> Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997. С. 273.

<sup>2</sup> Точное изложение православной веры. Творение Св. Иоанна Дамаскина. СПб., 1894, репринт: Братство святителя Алексия. Изд-во «Приазовский край». М. – Ростов-на-Дону, 1992. Гл. X (83). С. 284. (Сноска Ю.С. Степанова).

<sup>3</sup> Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 273.

Евангелист писал «Бог есть свет» (1 Ин 1: 5), то люди не в последнюю очередь, наверное, должны бы видеть Его. *Слышало* Бога и ветхозаветное человечество, но *увидели* – только христиане. Преподобный Феодор Студит наставлял: «Зрение преимуществует пред слухом и по месту в организме человека, и по времени чувственного восприятия. Ведь обыкновенно каждый прежде увидит что-нибудь, а потом переходит к слушанию того, что увидел. Исаия, например, увидел Господа, сидящего на престоле славы, окружаемого шестикрылыми серафимами и прославляемого ими (Ис 6: 1). Также и Иезекииль видит колесницу Божию, херувимов (Иез 1: 10). И божественные ученики сначала увидели Господа, а потом начертали слово о Нем»<sup>1</sup>.

Икона исторически не «вторична», поскольку Самим Спасителем был проявлен на убрусе собственный нерукотворный образ во исцеление царя Авгаря Ухамы V, о чем мы уже знаем, а в катакомбах с первых веков христианства написано множество настенных икон. Будь *видение* вторично, то оказывается вторичным и само Богоявление. Не станет же о. Александр утверждать, что икона – не образ. А если – образ, то неизменно и – *видение*. Как иначе? Совершенно очевидно: противопоставление *слышания* и *видения* само по себе бессмысленно, поскольку Иисус Христос не только Логос, но и Образ. Одно от другого догматически неотделимо, а значит о «вторичности» говорить не приходится. Люди, слушая все, о чем говорил им Господь, видели Его. И надо думать, Его личность, Его Лик производили не меньшее впечатление, чем слова. Любимый ученик Христа, именуемый Церковью Богословом, в начальных строках своего Послания пишет, о том, что слышали все апостолы, что они видели своими очами, что они рассматривали и даже осязали руками, то есть о Слове жизни, «ибо жизнь явилась, и мы видели и свидетельствуем и возвещаем вам сию вечную жизнь, которая была у Отца и явилась нам» (1 Ин 1: 1–2). Тем не менее, похоже, как в ветхозаветные времена, бывало, слушали – и не слышали, так и по сей день смотрят – и не видят. М.В. Васина отвечает А. Мусину: «Изобразительному языку отказано быть средством Богопознания, даже после того как Сам Сын Божий изобразился, став живой иконой Самого

---

<sup>1</sup> Феодор Студит, преподобный. Третье опровержение иконоборцев // Символ. Париж, 1987. № 18, декабрь. С. 296.

Себя»<sup>1</sup>. Следует непременно отметить содержательную статью протоиерея Александра Салтыкова «Достоверность свидетельства: понятие “прографо” в Послании галатам»<sup>2</sup>. Отец Александр у того же апостола Павла (Гал 3: 1) увидел прямо противоположное, нежели Мусин: **«Св. апостол Павел имеет в виду некое предметное изображение Спасителя, которое было представлено, предначертано в материале пред глазами галатийских христиан в живых чертах Его спасительных страданий. И это было достоверным свидетельством, зримым подтверждением истины, проповеданной галатам апостолом Павлом, ради которой галаты были готовы исторгнуть свои глаза и отдать их апостолу»**<sup>3</sup>.

Позволим себе еще раз напомнить о бессмысленности и бесперспективности возникшего спора. Обе спорящие стороны могут бесконечно состязаться в извлечении из святоотеческого наследия цитат то в пользу слышания, то в пользу видения.

Разумеется, мы не выступаем против *слышания*. Оно важно хотя бы тем, что дает возможность услышать истину. Следовательно, *слышание* истины не позволяет увлекаться *видением*, то есть нездоровой фантазией, «самомышлением», «прелестью» (обманом) для глаз. На неразрывность слышания и видения указывали отцы VII Вселенского собора, цитируя святителя Василия Великого: «Что слово сообщает через слух, то живопись показывает молча, через изображение»<sup>4</sup>.

Причем, как показывает жизнь, все сказанное справедливо и в отношении светского мира. Сегодня мы явно наблюдаем кризис слова. К слову выросло и продолжает расти недоверие людей, ибо заболтано все, даже святое. Наступила эпоха засилья образов, но и те оказались во множестве ложью (прежде всего о человеке) и циничным уродством. Народы изнемогают под давлением всяческих «симулякров», «инсталляций», «перформансов», «энвайронментов», от пестроты «имиджей», «интертекстов», «гипертекстов», всяческой «имагинативности», «реди-мейдов», «акционизмов»... А если лживые слова и образы

<sup>1</sup> Васина М.В. О натурализме современного «умозрения в красках», или неоиконоборчество XXI века // <http://www.orthodoxicon.spb.ru/articles/vasina-moscow1.doc>.

<sup>2</sup> См.: Салтыков Александр, протоиерей. Достоверность свидетельства: понятие «прографо» в Послании галатам // Искусство Христианского Мира: Сб. ст. Вып. 8. М., 2004. С. 5–16.

<sup>3</sup> Там же. С. 13.

<sup>4</sup> Правила Святых Вселенских Соборов с толкованиями. М., 1912. С. 234.

входят в привычку, то что же это как не духовный кризис! Мы и являемся его свидетелями, участниками, жертвами. Такое отношение к образу и слову приводит лишь к опорочиванию их сущности. Делается, это умышленно. Войну против лика культуры случайной не назовешь. Отделение слова от образа, а образа от слова, духовному единству которых, как мы убедились, придавали особую важность Отцы в средние века, выглядит провокацией. Подрыв доверия к этой неразрывности, нарушение ее, тем более сущностное уничтожение образа ведут к подрыву самой онтологии жизни. Кому подобные действия выгодны, христианину не надо объяснять. Выход – только в правде-истине, в освобождении слова и образа, а, значит, и дел – ото лжи, отцом коей нарек Спаситель князя мира сего, то есть властителя тьмы.

Или кто-то может предложить другой путь?

Помня об ответственности, лежащей на философах, смеем утверждать: лишь сакральные образ и слово, понятые и осмысленные православно, остаются островами правды; за ними спасительное будущее для мира, увязшего в тотальном постмодернизме, поразившем, словно раковая опухоль, организм общества.

Равновесие между *видением* и *слышанием* как единственно правильная позиция подтверждено Вселенским Собором и святителем Василием Великим. Какие же авторитетные аргументы нужны еще?

Более того, последний неоспоримый довод в разрешение этого странного спора приводит святой Андрей, архиепископ Кесарийский. Во второй главе своего Толкования на Апокалипсис Святитель разбирает следующие слова Иоанна Богослова: «Я обратился, чтобы увидеть, чей голос, говоривший со мною; и, обратившись, увидел семь золотых светильников, и посреди семи светильников подобного Сыну Человеческому, облеченного в подир и по персям опоясанного золотым поясом» (Откр 1: 12, 13). Далее Андрей Кесарийский разъясняет: «Голос, слышанный апостолом, не был чувственный; на это он указывает словом *обратихся*, то есть оборотился не за тем, чтобы слышать, но *видети* его, потому что слышание духовное и видение означают одно и то же»<sup>1</sup>.

Лучше не скажешь.

---

<sup>1</sup> Андрей Кесарийский, святой, архиепископ. Толкование на Апокалипсис. 4-е изд. М., 1901. Репринт: М., 1992. С. 13.

---

## Глава 2

### Процесс создания иконы как философия «домостроительства спасения»

#### § 1. ВЗАИМООТНОШЕНИЕ ЦЕРКОВНОЙ И НАРОДНОЙ КУЛЬТУР

История данного вопроса имеет свои особенности. Во-первых, именно в аспекте *взаимоотношения* названных культур он ставился лишь эпизодически, а потому подробно не изучался. Во-вторых, во 2-ой половине XIX века «первый позитивизм» уступает место новой волне позитивизма в обличье эмпириокритицизма, а уж он, безусловно, не способствовал духовным основам начавшегося изучения народной культуры и за редкими исключениями (как раз выпадающими из этой системы) превращал подобные исследования в довольно аморфные и скучные. В-третьих, что касается советской науки, то она рассматривала его в плоскости соотношения древнерусской литературы и фольклора, а разрешался он исключительно с атеистических позиций, подкрепленных классовой теорией. Сегодня грустно читать некоторых солидных авторов, противопоставлявших «реакционное направление средневековой литературы» и «лучшую часть фольклора». Тем не менее из-под асфальта идеологии нередко пробивались живые ростки глубоких и оригинальных мыслей. Сейчас мы не станем на них останавливаться, но будем прибегать к ним в ходе дальнейших рассуждений.

Прежде чем говорить о культуре, необходимо обратить внимание на термин «искусство». Этимологически он связан со словом «искус». Данный вопрос набил оскомину, но его никак не обойти. В том, что мы вынуждены со значительной долей условности называть *искусством Церкви*, разумеется, нет, и не может быть никаких искусов (при условии верности канону), тем более что церковное искусство, как известно, надэстетично, то есть выше того, что принято понимать под искусством.<sup>1</sup> Ортега-

---

<sup>1</sup> Современный автор Александр Пономарев пишет: «Искусство прошло многие стадии за время своего существования. Всякое искусство начиналось как некий символический ритуал в рамках определенного



и-Гассет, имея в виду даже мирское его толкование, замечает: «Искусство не игрушка; им нельзя распоряжаться по своему усмотрению. Каждое искусство обусловлено необходимостью выразить то, что человечество не смогло и никогда не сможет выразить другим способом».<sup>1</sup> По аналогии можно сказать, что культура, как и искусство, требует не менее ответственного отношения к себе.

Сегодня существует более 500 культурологических определений понятия «культура» в работах А. Кребера, С. Клакхона, В. Келли, Э. Соколова, М. Ямпольского, Л. Уайта и других.<sup>2</sup> Энциклопедия «Народы России» попыталась дать,

---

культы – почитания божества или божеств. Как таковое оно имело свою четкую функцию и несло всем ясную нагрузку в рамках культы. В этот период искусство не отделялось от культа. Именно здесь, в замутненном религиозном сознании, лежат корни искушения искусством, которые можно определить как *сатанобожие* и *человекобожие*. Именно поэтому в Ветхом Завете иудеям строго запрещалось всякое изображение. Ветхий человек не умел распознавать свет и тьму, и неизбежно впадал в один из выше перечисленных грехов творчества. Казалось бы, теперь можно подумать, что человек уже умеет это делать – но это заблуждение» (*Пономарев Александр*. Искусство и искус // <http://www.rusk.ru/st.php?idar=110286>). Так где же выход? Если, по мысли Платона, искусство есть подражание природе, то в результате грехопадения прародителей природа ведь – падшая, а, следовательно, и любое искусство будет нести на себе эту черную отметину. Тем более тот же Платон ставил много выше искусства именно природу. Выход предлагает христианство. «Искусство не есть объективное, подражательное воспроизведение природы, ныне находящейся под проклятием Божиим, Но оно есть дерзновенная попытка представлять природу преображенной, освобожденной от тяготеющего над нею проклятия и от рабства тлению (ср. Рим 8: 21). Тогда сразу же сужается сфера объектов, которые могут быть воспроизведены искусством, до объектов, свободных от проклятия и тления, а таковыми являются: Бог, небожители и люди, достигшие святости в жизни по-Божьи», – пишет протоиерей Михаил Труханов. (*Труханов Михаил, священник*. Православный взгляд на творчество. М., 1997. С. 14). Но опять-таки: что будем делать с классикой? Куда ее денем? И зачем ее удалять? Ведь в классических произведениях речь чаще всего идет не о «Бог, небожителях и людях, достигших святости в жизни по-Божьи», а о простых смертных – об их жизни, болях, восхождениях, победах и поражениях. Неужели все перечисленное достойно, как мусор, лишь заурядной свалки? К этому вопросу мы еще вернемся.

<sup>1</sup> *Ортега-и-Гассет Х.* Адам в раю // Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 63.

<sup>2</sup> *Клакхон С., Келли В.* Понятие культуры // Человек и социокультурная среда. Вып. 2. М., 1992; *Кребер А.* Избранное: Природа культуры. М., 2004; *Кребер А., Клакхон С.* Культура. Критический анализ концепций и дефиниций. М., 1992; *Соколов Э.В.* Понятия, сущность и

пожалуй, одно из самых всеобъемлющих определений: «Культура – система внебиологических форм обеспечения жизнедеятельности человека. <...> Она охватывает все стороны его жизни биологической (еда, сон, отдых, половой акт, естественные отправления), производственной (создание средств материального жизнеобеспечения – орудий, пищи, одежды, жилищ), духовной (язык и речевая деятельность, мировоззрение, эстетическая деятельность и др.), социальной (коммуникация, социальные отношения)»<sup>1</sup>. На первый взгляд, данное определение не противоречит ни одному из имеющихся. Однако оно слишком широко и расплывчато, в нем фактически не выражено отношения культуры и религии. Один из современных исследователей размышляет: «Культура, сознавая свое культовое происхождение, с одной стороны, и свою относительную (с точки зрения полноты религии) ущербность – с другой, постоянно в лице своих представителей как бы претендует на кровное родство и функциональную близость к религии. Примеров тому можно найти много даже в трудах литературоведов последних лет. Церковь же устами св. Отцов издавна предупреждала о принципиальном различии между культом и культурой, религией и искусством. Так, св. Макарий Великий говорил: “Видимый мир, от царей до нищих, весь в смятении, в нестроении. <...> Были праздные мудрецы <...> грамматик и стихотворцы <...> художники, упражнявшиеся в мирских искусствах. <...> И все сии, обладаемые поселившимся внутри их змием и не сознавая живущего в них греха, делались пленниками и рабами лукавой силы и никакой не получили пользы от своего знания и искусства”».<sup>2</sup> В такой постановке вопроса В. Мельником содержится некоторое полемическое заострение, если не

---

основные функции культуры. Л., 1989; Ямпольский М. Россия: культура и субкультуры // *Общественные науки и современность*. 1993/1; White L.A. Culturological and psychological interpretations of human behavior // *American Sociological Review*. December. 1947; Сб: Категории и понятия теории культуры. М., 1985.

<sup>1</sup> Народы России: Энциклопедия. М., 1994. С. 456.

<sup>2</sup> Мельник Владимир. Проблема культуры в творениях святителя Филарета, митрополита Московского и Коломенского // [http://www.pravoslavie.ru/cgi-bin/jurnal.cgi?item=1r550r0\\_41202105432](http://www.pravoslavie.ru/cgi-bin/jurnal.cgi?item=1r550r0_41202105432). (Цитата в цитате: Добротолюбие в 12-ти томах. Т. 1. М., 1993. С. 165). Надо сказать, что авторство преподобного Макария Великого условно. «Пятьдесят “Проповедей” и несколько других сочинений неизвестного автора начала V века были приписаны Макарию, который, в чем ныне уверены все, никогда не был писателем» (Мейендорф Иоанн, протоиерей. Византийское богословие. Минск, 2001. С. 97).

преувеличение. Святые Отцы делали, конечно, различие между культом и культурой, религией и искусством, но не с целью унижить культуру как таковую. Преподобный Макарий Великий говорил о деятелях языческого искусства, а не о мирской христианской культуре и уж тем более не о церковной. Создавать некую «конкуренцию» между культом и культурой, между религией и искусством напрасно: у каждого из них свое место.<sup>1</sup> Лишь в советское время их попытались столкнуть между собой, но попытка эта оказалась безуспешной.

Здесь необходимо уточнить и такой вопрос: что же следует понимать под словами «церковная культура»? Очевидное на первый взгляд оказывается не до конца ясным. Некоторым известным деятелям церковной культуры данное выражение кажется туманным: «Существует понятие “церковная культура”, не совсем ясное для меня. Слово “культура”, смысл его, как раз и является суррогатом церковности».<sup>2</sup> Автор этого высказывания, архимандрит Зинон, опирается здесь на понимание культуры, связанное с концепциями отца Павла Флоренского, мы же под этим выражением разумеем хрестоматийное: лат. *cultura* – *возделывание, обработка почвы, просто обработка чего-либо, воспитание, развитие, попечение, забота, даже почитание*, т.е. то, чем занималась Церковь в своей практике на протяжении последних 2000 лет. «Возделывание» мы понимаем как сакральный акт, а не как «трудовой процесс». Это акт переживания истины, и именно поэтому церковная культура является выражением веры. Она не ограничена земным кругом «возделывания», в который ее заталкивают материалисты, орбита культуры таинственно простирается в область небесного, трансцендентного. Если ее понимать лишь как «трудовой процесс», то она неизбежно оборачивается цивилизацией, «в которой неизмеримо больше, чем в культуре, виден *отход от Бога*, начатый Каином и его потомками – “отцами” тех или иных

---

<sup>1</sup> Протопресвитер Александр Шмеман писал, что «религия не есть одна из частей опыта, не есть одна из областей знания и чувства, религия есть именно связь всего со всем и потому-то последняя правда обо всем. Религия – это глубина вещей и их высота; религия есть свет, льющийся из всего, но потому и все освещающий; религия есть опыт присутствия во всем, за всем и надо всем той, последней реальности, без которой ничто не имеет никакого смысла» (*Шмеман Александр, протопресвитер. Будьте как дети* // <http://kiev-orthodox.org/site/faithbasis/1022/>). Дело религии – соединять, в том числе и разнородные культурные явления. О чем говорилось в предыдущих параграфах нашей книги.

<sup>2</sup> *Зинон, архимандрит. Беседы иконописца. Новгород, 1993. С. 23.*

занятий», – пишет протоиерей Николай Иванов<sup>1</sup>.

В связи с этим необходимо уточнить и еще одно понятие – церковность. На наш взгляд, она определяет *отношение* человека к Церкви: воцерковлен он или нет. А что такое культура в связи с церковностью? Это *степень* воцерковленности, ее качество.

Важнейшей особенностью церковной культуры является ее обусловленность Словом, Логосом. Церковная православная культура – логоцентрична. Иконопись всегда открывается через *слово*: прежде всего, через надпись на иконе, но еще и глубинно, изнутри как визуальное выражение вербального текста, о чем более подробный разговор впереди (см. § 3 данной главы). В православных песнопениях звучит только человеческий голос без аккомпанемента, без инструментов, а значит, звучит опять-таки – «самовитое» слово. И слово человеческое, церковное, слово православной культуры всегда помнит свое происхождение от Слова, от Логоса.<sup>2</sup>

В отличие от фольклора, церковное искусство никогда не апеллировало к подсознательному или бессознательному. Вместе с тем христианство не отрицает подсознательного; устами своих лучших представителей оно определенно говорит о темных глубинах падшего человеческого естества. «О истина, свет моего сердца, пусть не говорит со мной темнота моя! Я скатился в нее, и меня обволокло тьмой, но и там, даже там я так любил Тебя. Я

<sup>1</sup> Иванов Николай, протоиерей. И сказал Бог... Клин, 1999. С. 267.

<sup>2</sup> Отметим, что для современности характерна также «массовая культура», которую необходимо отличать от народной. Последняя, к сожалению, сегодня существует фактически лишь как историческое наследие. Ибо «современный мир, – пишет А. Анисин, – формирует себе так называемую “массовую культуру”, – феномен, которого не знала вся предшествующая история человечества. Того, что сейчас именуется “массовой культурой” *никогда раньше* не было. В традиционном человеческом обществе существовала, во-первых, *народная культура*, а во-вторых, культура *высокая*. И та, и другая являлись именно культурой, то есть “возделыванием” души человека, возвращением в ней человеческих качеств и проявлений. Эта культура – и в народном и в высоком своем варианте – так или иначе, обращала человека от повседневной суеты к чему-то *вечному*, ставила человека перед абсолютными ценностями Истины, Добра и Красоты» (Анисин Андрей. Русская идея и вызов современности // <http://www.pravoslavie.ru/cgi-bin/analit.cgi?item=4r040709131820>). Можно согласиться с именованной этой «культуры» массовой, но тот, кто знаком с фольклором, с народной культурой, знает насколько далеко отстоит первая от истинной *народной* культуры. И, конечно, гораздо точнее было бы назвать ее (особенно новейшую) антикультурой. Проблем связанных с «массовой антикультурой» в этом параграфе мы не касаемся.

скитался и вспомнил Тебя».<sup>1</sup> Духовный змей, по словам преподобного Макария Египетского, гнездится в «кладовых и складах души»,<sup>2</sup> что на языке современной психологии и есть подсознание. Поэтому духовная жизнь христиан направлена не только на просвещение сознания, но и на очищение темных «кладовых души».

Но наряду с этим Православие отсекает любые формы магизма. Магия – это в первую очередь отлаженный способ общения с демоническим миром, к которому и обращена темная подоснова психики. Можно с уверенностью утверждать, что магия сопряжена с известным насилием над психикой. Об «абсолютной принудительности» магии писал А. Бретон.<sup>3</sup> И уже этого достаточно, чтобы между Православием и магией пролегла бездна.<sup>4</sup>

Однако в настоящее время христианам и Церкви все чаще приписывается... именно магия. В некоторых философских энциклопедиях приходится читать, что элементы магии присущи обрядам всех религий.<sup>5</sup> Подобный взгляд наиболее категорично сформулировал К. Леви-Стросс: «Нет религии без магии, как и

<sup>1</sup> *Августин, блаженный. Исповедь. Киев, 2004. С. 217.*

<sup>2</sup> См.: *Василий (Кривошеин), архиепископ. Ангелы и бесы в духовной жизни // Василий (Кривошеин), архиепископ. Богословские труды 1952–1983 гг. Нижний Новгород, 1996. С. 94.*

<sup>3</sup> *Breton A. Formes de l'art. T. 1. L'art magique. Paris, 1957. P. 5–6.*

<sup>4</sup> На Западе с этим обстояло сложнее. В своей работе «Русский “образ”, греческая “икона” и западный “имидж”» (сб.: *Икона и образ, иконичность и словесность. М., 2007. С. 45–46*) А.В. Моторин замечает: «Даже в Средние века, в эпоху расцвета западного христианства, магия различными путями проникала в католическое богословие, в окормляемую Церковью университетскую науку, в духовную жизнь монастырей. Достаточно вспомнить прославившихся в 13 веке монаха-францисканца, профессора Оксфорда Роджера Бэкона, а также епископа Ратисбонского Альберта Великого, учителя Фомы Аквинского. “Предупреждение к Малому алхимическому своду” Альберта начинается умозаключением, которое служило западным богословам обычным оправданием любых магических изысканий: Господь “есть сокровищница всякого знания. Он есть сокровищница всей мудрости. Вот почему все сущее – от Него, через Него и в Нем; без Него ничто не может быть сделано, без него ничто не может быть совершено”. Таким образом получали оправдания любые магические разыскания, в частности, алхимия. Укоренившись в университетах и монашеских орденах того времени, магическое сознание усвоило древнеримское должностное звание “магистра” (magister – начальник, глава, учитель) для вождя ордена или же руководителя научных изысканий (через лат. magis – больше, сильнее)».

<sup>5</sup> См., например: *Краткая философская энциклопедия. М., 1994. С. 253.*

магии, которая бы не содержала зерно религии».<sup>1</sup> Надо сказать, что это не самое последнее и отнюдь не абсолютно истинное высказывание стало очередным *расхожим* мнением. И как показывает жизнь, это понятие глубоко укоренилось в голове не философа-одиночки, а в умах довольно значительной части интеллигенции, не имеющей религиозного опыта. Христианин же видит пресловутую «магическую картину мира» там, где на внешний мир, на человека воздействуют с помощью оккультизма, заклинаний, амулетов, талисманов, – словом, с помощью всего «инструментария» падших духов. По учению магов, духовный мир не подвластен человеку. Человек – лишь его инертная часть, звено, игрушечный кораблик на загадочных зыбях потустороннего мира. Однако можно оказать влияние на этот мир и с помощью определенного воздействия на него уверенно достичь желаемого результата: для этого жрец или маг обязан лишь точно выполнить то или иное обрядовое действие.<sup>2</sup> И если оно совершено с абсолютной точностью, если учтены все потусторонние условия, то результат обеспечен, независимо от внутреннего расположения человека-объекта, от его веры, взглядов, дел, нравственного состояния и прочего.

Православная Церковь всегда боролась с магией, и чтобы убедиться в этом, достаточно привести каноны VI Вселенского собора. Правило 61 гласит: «Обращающиеся к гадателям или так называемым стоначальникам, 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 совсем извергать из Церкви, как и священные правила повелевают. Ибо, кое общение свету ко тьме, как говорит апостол? Или кое сложение Церкви Божией со идолы? Или какая часть верному с неверным? Кое же согласие

<sup>1</sup> *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. М., 1994. С. 288.

<sup>2</sup> Вот откуда «растут ноги» у феномена так называемого обрядоверия, когда внешнее соблюдение необходимых религиозных правил считаются фактически достаточными и принимаются за настоящую веру.

Христа с велиаром? (2 Кор 6: 14–16)».<sup>1</sup> 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 новомесечия, 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)».<sup>2</sup>

Конечно, на сторонников магического понимания религиозных обрядов библейские тексты, а тем более церковные каноны, не производят впечатления, в чем нам пришлось много раз убеждаться лично.<sup>3</sup> Во времена эллинизма представление о магии как нечестивом богоборстве было широко распространено даже среди язычников, а сегодня некоторые ученые мужи видят в магии позитивное религиозное начало. Видимо часть научной интеллигенции сама не освободилась от магического сознания, свойственного первым энтузиастам науки на ее ранних этапах.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Деяния Вселенских Соборов. Том IV. СПб., 1996. С. 289.

<sup>2</sup> Деяния Вселенских Соборов. Том IV. С. 290.

<sup>3</sup> В 2001 году в издательстве УРСС под эгидой Института философии РАН вышел сборник «Дискурсы эзотерики. Философский анализ». Несмотря на слово «эзотерика», пугающее православных, в нем весьма четко разводятся понятия религии и магии, а также магии и науки. Надо полагать, что авторитет Института философии РАН достаточен для того, чтобы поколебать уверенность в однозначной «научности» мнения относительно магичности христианства или магии, якобы присущей Церкви. Еще одна книга выпущена Институтом философии в 2003 году: «Наука, философия, религия: в поисках общего знаменателя». Там по означенной теме публикуются замечательные статьи профессора П. Гайденко и кандидата физико-математических наук, протоиерея Кирилла Копейкина. См. также: 1) *Севальников А.Ю.* Христианство и ценности современной науки // Жизнь как ценность. М., 2000; 2) *Нестерук Алексей.* Логос и космос. Богословие, наука и православное предание. М., 2006.

<sup>4</sup> «Многие мыслители и художники первой половины XIX века, как и предшествующих столетий, начиная с Возрождения, были убеждены в коренном единстве древней магии и новой эмпирической науки. Почти все основатели новоевропейского научного знания одновременно занимались и обычной магией (астрологией, алхимией, каббалой и т.д.): Леонардо да

Сегодня говорить о том, что Православию присуща магия, может человек либо абсолютно незнакомый с учением святых Отцов, либо сознательно вводящий читателя в заблуждение, либо путающий магию с *мистикой*, которая, действительно, присуща обрядам различных религий.

Мистика есть вера в сверхъестественное, трансцендентное, божественное; слово «мистика» происходит от греч. *μυστικός* – *сокровенный, тайный, таинственный*. В античности действительно было легко спутать мистику с магией, ведь языческое уклонение от первобытного «райского» мистицизма не являлось всецелостным. На мистические задатки языческих народов неоднократно указывал Спаситель (Мф 7: 21: 21, 43; Лк 13: 29), об этом писал апостол Павел (Рим 2: 14–15). Ранние христиане – такие как Тертуллиан, Климент Александрийский – верили в некоторую, пусть ограниченную приобщенность мистическому ведению Орфея, Платона, Вергилия и других. Особенно знаменательным свидетельством возможности языческого мистического прозрения стали для христиан маги-волхвы, предвидевшие Рождество Христово и пришедшие поклониться Ему от лица всего язычества. И не только ранние христиане почитали античных философов. Их изображения мы видим в русских храмах позднего Средневековья: на паперти Преображенского собора Новоспасского монастыря в Москве Федор Zubov с товарищами написал Аристотеля (1689 год). Причем это не единичный случай.

И все же с рождением христианства понимание мистики и отношение к ней изменились кардинальным образом. Профессор А.В. Моторин пишет по этому поводу: «С зарождением христианства и с развитием его восточно-римской, греко-православной ветви слово “мистерия” стало обозначать христианские таинства<sup>1</sup> и прежде всего основное: Евхаристию – единство священнодействий, осуществляющее христианское общение человека с Богом и противостоящее языческим

---

Винчи, Ф. Бэкон, Кеплер, Бойль, Галилей, Локк, Ньютон и многие другие... У магии и науки общая установка: ”Знание – сила“ (Ф. Бэкон), – и общая цель: заставить все существующее ”повиноваться воле человека“; ”магия есть первый опыт научного действовани<sup>я</sup>“, – пишет со ссылкой на о. Павла Флоренского и Н. Брюллову-Шаскольскую А.В. Моторин (*Моторин А.В. Духовные направления в русской словесности первой половины XIX века. Новгород, 1998. С. 36*). Впереди мы еще познакомимся на сей счет с интересными мыслями Дж. Фрэзера.

<sup>1</sup> *Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 123–124, 275. (Прим. А.В. Моторина.)*



мистериям (отчасти наследуя их символику, но таинственно ее преображая, как на то была воля Самого Христа, пришедшего преобразить ветхий мир)».<sup>1</sup>

Мистическое мироощущение на Руси свойственно и народной культуре. Что понятно. Народ Божий не может нести в себе другого мироощущения, если он хочет принадлежать Тому, Кому возносит молитвы и Кто их слышит. «Совершенное выражение такого мистицизма, – пишет дальше А.В. Моторин, – заключается в молитве “Отче наш...” (Мф 6: 9–13) – ее Христос заповедал всем христианам на каждый день. Вообще молитва – это коренной вид мистического творчества и основное проявление жизни христианина-мистика, верящего, что всякое деяние должно быть молитвенным, то есть проявлением богообщения и богопочитания.<sup>2</sup> По молитве человеку дается та мера знаний и жизненных благ, которая для него является совершенной, причем сам человек определить ее не может и лишь обретает как дар свыше».<sup>3</sup> Магия в противоположность

---

<sup>1</sup> Моторин А.В. Духовные направления в русской словесности первой половины XIX века. С. 26. Тем не менее игумен Петр (Пиголь) пишет: «Слово “мистика” отсутствует в языке святых отцов Древней Церкви. Это слово стало употребляться в западном христианском мире в более позднее время, и если оно применяется сейчас в Православии, то ему обычно соответствует, по определению архимандрита Киприана (Керна), “стяжание Духа Святого, стремление к харизматическому настроению”» (Петр (Пиголь), игумен. Преподобный Григорий Синаит и его духовные преемники. М., 1999. С. 21). Как видим, мнение у отца Петра несколько иное, чем у Моторина. Стало быть, здесь надо разобраться. Игумен Петр говорит не обо всех святых Отцах, а только о «святых отцах Древней Церкви». Но чем и от чего будем измерять древность? Святителя Дионисия Ареопагита, например, отнесем к этой «Древней Церкви» или нет? А у него целый трактат посвящен мистическим созерцаниям (μυστικά θεωράματα), который получил и соответствующее название: «О мистическом богословии». Поэтому, на наш взгляд, Моторин все-таки прав, и прав по существу самого вопроса.

<sup>2</sup> См.: Мф 7: 7; Лк 18: 1; Рим 12: 12; 19, 21; 1 Сол 5: 17–18; Кол 4: 2; Григорий Нисский, св. Творения. Ч. 1. М., 1861. С. 380–400; Иоанн Златоуст, св. Творения. СПб, 1896–1899. Т. 2. С. 831–844. (Прим. А.В. Моторина.)

<sup>3</sup> Моторин А.В. Духовные направления в русской словесности первой половины XIX века. С. 26–27. Ср. место мистики у раннего Н.А. Бердяева, считавшего, что вера без нее – пресна. Но разве мистика – некая «специя» для веры? Серебряный век фактически не хотел признавать никакой аскезы, связанной с мистикой. В зрелом периоде знаменитый философ продолжил разводить мистику с аскетикой в разные стороны: «Христианство внешнее часто обвиняло мистиков в том, что для них центр тяжести духовной жизни лежит совсем не в путях личного спасения, что они

мистике – это отрицание синергии в отношении человека к Богу, отказ от аскетики, от подвига и молитвы, тогда как мистика обязательно предполагает стремление человека к соединению с Богом. Ответом на это устремление ко Всевышнему является откровение, а на откровении и возведен весь храм церковной культуры.

Святитель Дионисий Ареопагит призывал к «мистическим созерцаниям», в которых, как сформулировал В.Н. Лосский, «нужно отказаться как от чувств, так и от всякой рассудочной деятельности, от всех предметов чувственных и умопостигаемых; как от всего, что имеет бытие, так и всего, что бытия не имеет, для того, чтобы в полном неведении достигнуть соединения с Тем, Кто превосходит всякое бытие и всякое познание».<sup>1</sup> Таков путь апофатического богословия, которого мы уже касались, говоря о «неподобных» символах. Но ведь что-то должно служить опорой нашему созерцанию. И для этого наряду с путем отрицаний перед христианином открывается путь позитивный – катафатический. Под ним надо разуместь, пишет Лосский, «не рационалистические сведения, которые мы сами формулируем, не понятия, сообщающие нашим “разумным” способностям положительное знание о Божественной природе, это – скорее, образы или идеи, способствующие тому, чтобы направить, преобразовать нас к созерцанию того, что превосходит всякое разумение»<sup>2</sup>. Вот эти идеи и образы, способствующие и

---

идут опасными путями мистической любви. *Мистика есть ведь совсем иная ступень духовной жизни, чем аскетика»* (Бердяев Н.А. Спасение и творчество: два понимания христианства // Путь. Париж, 1926. № 2. С. 36. Курсив мой. – В.К.). Тут Бердяев мировоззренчески ближе к католицизму, нежели к Православию. Именно в католичестве аскетика разминулась с богословием, а мистика разошлась с догматикой; потом в протестантизме, отвергшем таинства, возник пиетизм, отвергший церковную обрядность. И все – от нарушенного когда-то «равновесия» между мистикой и аскетикой. В данном отношении точно высказывается игумен Петр (Пиголь): «Мистика не есть особый духовный путь, отличный от аскетики, от нее не зависящий. Мистика есть особое благодатное состояние, которое достигается на пути строгого подвижничества. Она неотделима от аскетики и требует аскетической подготовки. Мистика вытекает из аскетики и тесно с ней связана» (Петр (Пиголь), игумен. Преподобный Григорий Синаит и его духовные преемники. С. 21). И когда носители народной – равно и церковной – культуры отвергали аскезу, то они закономерно впадали в нездоровый мистицизм или даже в магию.

<sup>1</sup> Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 23.

<sup>2</sup> Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. С. 33.

направляющие нас к созерцанию Бога, есть ни что иное как церковное искусство.

Разумеется, неверно ограничивать церковную культуру катафатикой. Иконопись является «богословием в красках», а будучи таковым, богословствует также апофатически и антиномически.<sup>1</sup> Без катафатики нет образа, ведь тогда его не на чем утвердить, а без апофатики образ превращается в схему и простой знак. Все православное богословие стоит на сочетании этих двух путей выражения истины, как на двух опорах. Формула «видимое невидимого» – и есть свидетельство их единства.

Лубок как выразитель народной культуры, совершенно иной по своим средствам, методам и задачам, конечно, не может богословствовать, как иконопись. Но всегда ли он темен? Он окутывается тьмой, когда облачается в магические формы и обращается к подсознанию. Это не означает, что мы делим народную культуру на лучшую и худшую части. Мы говорим не о ее качестве, а о ее религиозности. «Все внешние вещи, в том числе и фольклорные, – пишет игумен Петр (Мещеринов), – вполне имеют право на существование, но при одном условии: если они стоят на своем месте в иерархии христианских ценностей. Если же эта иерархия нарушается, тогда происходит то, о чем говорит Господь – соль Церкви теряет свою силу (ср. Мф 5: 13)».<sup>2</sup> На первый взгляд, трудно найти народную культуру, которой был бы совершенно чужд магизм. Однако это не так. Например, духовные стихи исполнялись переходными каликами без всяких магических действий. И сами тексты духовных стихов лишены «родимых пятен» магии. То же самое можно сказать о былинах и исторических песнях. Народная культура, христианизируясь, освобождалась от магизма, даже если некогда была связана с ним: магическое содержание выветривалось, уступая место традиционному ритуалу, воспринимавшемуся как красота обычая и развлечение.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Напомним смысл термина: «**антиномия** (от греч. *antinomia* *противоречие в законе*) – противоречие между рядом положений, из которых каждое имеет законную силу» (см. подробнее: Краткая философская энциклопедия. М., 1994. С. 23).

<sup>2</sup> *Петр (Мещеринов), игумен. О лубочном христианстве* // <http://www.kiev-orthodox.org/site/churchlife/1033/>

<sup>3</sup> См.: *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 237. Необходимо отметить здесь наблюдение протопресвитера Иоанна Мейендорфа, подчеркивающего роль византийских народных обычаев, связанных с Пятидесятницей: украшение храма на Троицу зеленью и цветами происходит именно из народной традиции. (*Мейендорф Иоанн, протоиерей. Византийское богословие.* С. 242).

Вместе с тем в народной культуре можно было наблюдать и обратный процесс: совершенно чуждый магии христианский обряд подчас получал магическое истолкование, он репаганизировался, то есть «воязычивался». Например, в заговоры нередко включались православные молитвы, в них использовались иконы; возникали предрассудки и приметы, связанные с церковными праздниками. И все же между народной и церковной культурами есть много общего, поэтому они в течение столетий плодотворно сосуществовали. Так, например, традиционный народный земледельческий календарь нерасторжимо слился с христианским месяцесловом. Православие весьма деликатно предлагало языческой Руси свою культуру: например, упразднение божества Волоса (Велеса), покровителя домашних животных, сопровождалось введением почитания святителя Власия – святого не только с той же «патронажной» функцией, но и с созвучным именем. Церковь миролюбиво взидала на всю бытовую обрядность русского народа, в противном случае мы давно бы утратили всякое знание о ней. Но правильнее все же говорить о переориентации Церковью народной жизни, замены в ней языческого содержания на христианское, при оставлении некоторых традиционных прежних форм этой жизни. Этим и объясняется долгий век народной обрядности.

Следует согласиться: «Народная традиция в отрыве от духовных ценностей превращается в лубок, в картинку непонятную и пошловатую, несерьезную. Наша подлинная народная культура основана на церковности, пронизана духовным содержанием» [игумен Феодосий (Нестеров)]. Вспомним для этого художественную самодеятельность в сельских клубах и городских Домах культуры советского времени: чаще всего мы встречались там с псевдонародными поделками, мало имеющими сходства с корневой, подлинной традицией.

Народная культура действительно преображалась, соприкасаясь с церковным опытом.

Покажем это на примере такого древнего народного праздника, как масленица, ибо из-за устоявшихся стереотипов он воспринимается нередко в качестве языческого следа. Что далеко не так. Священник Димитрий Кулигин пишет: «Это мистерия, в которой народное сознание – догматически строго ли, вольно ли – как бы пытается возродить состоявшуюся в раю трагедию. Ведь каждый человек – новый Адам, которого в конечном итоге приходит спасти Христос. Во-вторых же, глядя на масленицу как

на начало пути от падения человечества в Адаме до его восстановления во Христе, и масленичные атрибуты оказываются вполне христианскими. Например, масленичные “новожены” напоминают нам о чете Адама и Евы. Тогда и катание с горы прообразовано ничем иным, как грехопадением, – не случайно сначала катается девушка, а затем девушка вместе с юношей: так пала первой Ева, которая повлекла за собой и Адама. Масленичное чучело – это символ “ветхости”, греховности. Его сжигание – преодоление “ветхого человека” и, тем самым, преодоление смерти.

Материал чучела – солома – тоже символизирует ветхость, так как легко поддается тлению (“яко трава бо огнем будете изсохше...”). Кроме того, само по себе сжигание тоже неслучайно, так как огонь – важное составляющее христианской символики. Огонь – это плотское, греховное (“огонь страсти”), адское (“огонь неугасаемый”). “Огня мя исхити”, “огня мя вечнаго избави”, – молимся мы вместе с песнописцами на сырной седмице. Огонь противоположен воде – очищению, победе над грехом. Так, когда “увидел Господь, что велико развращение человеков на земле, и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время”, земля омылась водами всемирного потопа; так, в таинстве крещения мы очищаемся от скверны греха. И как раз в дни масленицы Церковь напоминает нам об этом: “Одожди нам благоутробия Благодетелю каплю, потопляющую нашу скверну всю”, “пощения Божественною водою душевныя скверны отмоем”. А ведь именно с водой связаны народные пасхальные обряды, так что присутствие огня перед постом так же логично, как и воды после него. Что же касается таких известных масленичных игр, как взятие снежного городка и кулачные бои, то та борьба, то сражение, которые в них заложены, превращаются из шутиливой забавы в борьбу между жизнью и смертью, если смотреть на эти игры через призму христианской символики. Неслучайно победителя снежного городка награждали... купанием в проруби! Эта парадоксальная награда вполне естественна и закономерна именно в христианской трактовке игры: взявший приступом снежный городок преодолел барьер – смерть, и получил крещение в жизнь вечную».<sup>1</sup>

Добавим, что тема преодоления страстей и вхождения в

---

<sup>1</sup> Кулигин Димитрий, священник. Христианский или языческий праздник – масленица? // [http://www.sedmitza.ru/index.html?sid=77&did=21605&p\\_comment=information](http://www.sedmitza.ru/index.html?sid=77&did=21605&p_comment=information).

вечность присуща христианскому искусству с самого начала. Взглянем на росписи катакомб: можно ли найти там сцены мучений первохристиан? Их нет. Там – полное умиротворение, хотя христиан казнят на каждом шагу. И в противоположность этому в светском искусстве того времени бушуют страсти, хотя обывателям-язычникам никакие преследования тогда не грозили (см. рис. 6–10).

Основной принцип строительства церковной культуры очень точно описал Л.А. Успенский: «Христианство берет из языческого мира все то, что его и что называют “христианством до Христа”, то есть рассеянные в дохристианском мире частицы истины, объединяет их и приобщает к полноте Откровения. Напомним, что само название Церкви (Ecclesia), по словам св. Отцов, обозначает, что она вызывает и объединяет в богообщении. Люди, вызванные Церковью из мира, несут в нее свою культуру, свои национальные черты, свое искусство. Из всего этого Церковь избирает все то, что наиболее чисто, наиболее подлинно, наиболее выразительно, и как бы сплавляет все это в едином, общем для всех образном языке. Для иллюстрации этого процесса характерна евхаристическая молитва древних христиан: “Как этот хлеб был рассеян по холмам, и, будучи собран, стал единым, так да будет собрана Церковь Твоя от концов земли в Твое Царство”. Этот процесс есть не влияние языческого мира на христианство, а, наоборот, вливание в христианство того из языческого мира, чему было свойственно в него вливаться, не проникновение в Церковь языческих обычаев, а их воцерковление, не паганизация христианского искусства, а через него и самого христианства, как это часто принято утверждать, а христианизация искусства языческого».<sup>1</sup>

С принятием христианства на Руси развивались две культуры – церковная и народная, постепенно воцерковляемая, которые протоиерей Георгий Флоровский называет соответственно «дневной» и «ночной». Во многом заимствованная из Византии новая культура «не стала “общенародной” сразу, а долгое время была достоянием и стяжанием книжного или культурного меньшинства»<sup>2</sup>. В то же время в широких слоях народа формировалась «вторая культура, соединявшая в себе древнюю славянскую мифологию и христианские ценности».

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы православной Церкви. Париж, 1989. С. 55–56.

<sup>2</sup> Флоровский Георгий, протоиерей. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 3.



Рис. 6.  
«Оранта». Деталь. Катакомбы. Рим. Начало IV века.



Рис. 7. «Убиение Пенфея».  
Помпеи. Дом Веттиев.  
Комната «Пенфея».  
50–79 гг. по Р.Х.



Рис. 8. «Казнь Дирки».  
Помпеи. Дом Веттиев.  
Комната «Пенфея».  
50–79 гг. по Р.Х.





Рис. 9. «Жертвоприношение Ифигении». Помпеи.  
Дом «Трагического актера».  
50–79 гг. по Р.Х.



Рис. 10. «Малая охота». Деталь.  
Сицилия, близ Пьяцца Армерина.  
Вилла Максимина Геркулия.  
Около 300 г. по Р.Х. Мозаика.

На первый взгляд, эту «вторую культуру» нельзя назвать нездоровой; напротив, она полна сил и энергии. Однако синкретизм, особенно духовный, опасен. Флоровский следующим образом определяет различия духовных и душевных установок в двух культурах: «“Дневная” культура была культурой духа и ума, это была и “умная” культура; “ночная” культура есть область мечтания и воображения. <...> В сущности, внутренняя динамика культурной жизни всегда определяется взаимодействием таких установок и устремлений. Болезненность древнерусского развития можно усмотреть прежде всего в том, что “ночное” воображение слишком долго и слишком упорно укрывается и ускользает от “умного” испытания, проверки и очищения. <...> Изъян и слабость древнерусского духовного развития состоит отчасти в недостаточности аскетического закала, <...> в недостаточной “одухотворенности” души, в чрезмерной “душевности”, или “поэтичности”, в духовной неоформленности душевной стихии. Если угодно, в стихийности... Здесь источник того контраста, который можно описать, как противоположность византийской “сухости” и



славянской “мягкости”. <..> Нужно различать: речь идет сейчас не о недостаточности “научного” рационализма, – разложение “душевности” рассудком или рассудочным сомнением есть снова болезнь, и не меньшая, чем самая мечтательность; речь идет о духовной сублимации и преображении душевного в духовное через “умную” аскезу, чрез восхождение к умному видению и созерцаниям... Путь идет не от “наивности” к “созерцательности”, и не от “веры” к “знанию”, и не от доверчивости к недоверию и критике. Но есть путь от стихийной безвольности к волевой ответственности, от кружения помыслов и страстей к аскезе и собранности духа, от воображения и рассуждения к цельности духовной жизни, опыта и видения, от “психического” к “пневматическому”».<sup>1</sup> Такие процессы можно наблюдать при изучении проблемы соотношения народной и церковной культуры в истории русской Церкви.

Говоря о христианском преображении народной культуры, необходимо сделать одно важное уточнение относительно национального момента: «Каждый народ, входя в Церковь, вносит в нее свои национальные особенности, раскрывается в ней в соответствии со своим характером, как в святости, так и во внешнем ее проявлении – искусстве».<sup>2</sup> В этом высказывании Л.А. Успенского можно выделить два момента: 1) каждый народ, воцерковляясь, вносит в церковную культуру свою лепту – свои национальные черты, народную культуру, квинтэссенцию всего лучшего в народе; 2) эта новая культура Церкви есть не что иное, как «продолжение святости» воцерковленного народа, его веры. В этом заключена основа и единственно плодотворный вариант взаимодействия церковной и народной культур. Любой другой путь ведет к духовным перекосам в нации и к ее культурному обезличиванию, что в итоге неминуемо оборачивается духовным, нравственным, эстетическим кризисом.

В вопросах соотношения веры и культуры либеральная часть современной интеллигенции продолжает солидаризироваться с идеологией советской эпохи: культуру никоим образом не хотят признать выражением и плодом веры, а исследования в этом направлении часто объявляются ненаучными. Тем самым делается новая попытка противопоставить веру и знание, веру и науку, веру и культуру. «Разделение веры и знания – симптом раздвоения сознания, характерный для расстроенного духа нового времени, – писал в

<sup>1</sup> Флоровский Георгий, протоиерей. Пути русского богословия. С. 3.

<sup>2</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы православной Церкви. С. 55–56.

1957 году психолог Карл Юнг. – Дело выглядит так, ... как будто одно и то же лицо, но в двух различных состояниях духа, рисует картину своего опыта. Если представить себе на месте такого лица современное общество, то окажется, что оно страдает духовной диссоляцией, то есть одним из видов нервного расстройства».<sup>1</sup>

Сама постановка вопроса о принадлежности веры к культуре неверна в своих основах. Если с ней согласиться, то культура превращается в самодовлеющее начало. Но для христианства она всего лишь средство. Как может быть христианская культура первичней самого христианства? Речь идет не о противопоставлении веры и культуры. Их удаление друг от друга произошло в течение последних трехсот лет. И не по вине Православия. Православная вера остается и теперь такой же, какой была в самые далекие эпохи. Заповеди и догматы не изменились. Церковь и в прошлом, и теперь благосклонно относится к культуре, принимает ее, как и в древние времена. Всеми плодами культуры она продолжает пользоваться, поощряя, как и прежде, культурное процветание. Но в светской культуре произошло принципиальное изменение: переменился сам дух, характер и общее направление, что особенно заметно в той части общества, которая с жадностью и некритически впитывала секуляризованную западноевропейскую культуру.

Сегодня можно наблюдать процесс своего рода «обожествления» культуры и кардинальное изменение места человека в ней. «В настоящее время, – пишет митрополит Ириней, – не столько культура служит человеку, сколько человек оказался в рабстве у нее: все для нее и только немного от нее, и то после усиленных трудов и домогательств, больших жертв и самопожертвований. Культура стала своего рода богом, идолом. У немалого количества поклонников ее создан даже целый культ культуры, настоящая религия культуры. Даже сам человек стал оцениваться с точки зрения служения его этой культуре: диплом на звание человека стал выдаваться только деятелю в области этой культуры, и культурность становится синонимом человечности. <...> Такое перемещение центра тяжести с достоинства человека на задачи культуры, конечно, христианством не может быть принято и одобрено».<sup>2</sup>

Тем не менее надо все-таки отметить здесь одну

<sup>1</sup> Юнг К. Современность и будущее. Минск, 1992. С. 40.

<sup>2</sup> Ириней, митрополит Днепропетровский и Павлоградский. Православие в мировой культуре // <http://orthodox.org.ua/page-1433.html>

особенность: даже религии порой разделяют людей, культура же соединяет и примиряет их поверх всяких барьеров. Особенная роль в преодолении препятствий, возникающих между народами, заметно принадлежит искусству. Опасность появляется тогда (что выше отметил владыка Ириней), когда культура и религия меняются местами. В таком случае первая теряет способность народы умиротворять, а вторая – хранить. Нет культуры вообще, то есть без народа, ее создавшего, как нет и народа без какой бы то ни было культуры. Логически продолжая, можно сказать: нет в мире и Церкви без присущей ей культуры. Потому культурного мусульманина будет привлекать владимирский Успенский собор, а культурного православного христианина – архитектурные ансамбли Бухары и Хорезма. Вероисповедные различия здесь останутся в стороне отнюдь не в силу теплостудности конкретных мусульман и христиан. Кто имеет свои ценности, тот уважает ценности других. Не случайно старославянское «важити» означало «оценивать», и в случае положительного решения, следовательно, впускать в свое бытие.

Две культуры – церковная и народная – сосуществуют как автономно, каждая в своей сфере, так и во взаимодействии, глубоко проникая друг в друга. Между ними есть много общего: а) именно характер единения, общности, но не соборности, ибо народ и его культура – это культура рода, единство крови, а соборность – культура духа, единство в теле Христовом – в Его Церкви; б) единство стиля, ибо «стиль есть мировоззрение»,<sup>1</sup> в) стремление возместить отсутствие стилистического разнообразия богатством жанров, г) анонимное авторство, д) несколько отстраненная позиция «автора», который далек от намерения преобразовать среду, повлиять на общество.

Вместе с тем между церковной и народной культурой существуют заметные отличия. Например, в каноничной православной музыке темное *объективно* невозможно, сама неформальная духоносность звучащего слова Божьего производит очистительное действие, тогда как в народной культуре, например, в словесном или танцевальном фольклоре, демонизм может присутствовать в той или иной степени, особенно явственно там, где фольклор порывает свои связи с христианством.

---

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. Выпуск 6, 1964. С. 378. См. также: Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1999. С. 97. Вопрос о стиле мы подробнее затронем в дальнейших параграфах нашей книги, особенно см. в этом томе ч. 1, гл. 2, § 8.

И церковная, и народная культура суть средства выражения: в первом случае – Откровения, в другом – «поэтических воззрений народа». Но если церковную культуру неоднократно пытались отделить от Церкви, если саму Церковь пытаются прописать по ведомству «культурных ценностей», то, например, фольклор не от чего отрывать – разве что от народа, хотя прописан он тоже по ведомству культуры. Вбить клин между двумя культурами или между культурой и Церковью – значит разрушить единую аксиологическую систему. Следует также не забывать, что Церковь есть тело Христово – плерома – полнота благодати, о чем говорилось в предыдущей главе. Разве ей (Церкви) что-то не хватает, чтобы входить в какую-то систему, стоящую над ней?

Вместе с тем, на вопрос «чем жить?» обе культуры отвечают одинаково: словом! По мысли одного из первохристиан Татиана, Слово родилось «через сообщение, а не через отсечение»<sup>1</sup>. Не случайно под фольклором чаще всего понимают устное словесное народное творчество. Слово в нем не только что-то вербально *со-общает*, а еще может быть подкреплено музыкальным аккомпанементом и дополнено мимикой, жестом, движением, близким театральному жесту<sup>2</sup>, но оно сохраняет лидирующую роль. Церковная музыка ради ценности слова обходится без музыкальных инструментов, а в народной культуре музыка практически без них встречается крайне редко.<sup>3</sup> В Церкви

<sup>1</sup> Татиан. Речь против эллинов // Ранние отцы церкви. Брюссель, 1988. С. 373.

<sup>2</sup> См.: Богатырев П.Г. Народный театр // Русское народное творчество. М., 1966. С. 97. Ср.: «Феодализм – это мир жестов, а не записанного слова» (*Le Goff J. La civilisation de l'Occident medieval. Paris, 1965. P. 126*). И тем не менее «важно, что средневековая система жестов и священнодействий была ориентирована в основном на Бога, система Нового времени – на молящихся (т.е. на зрителя – как в театре). Театральность – это то, чего следует принципиально избегать в богослужении» (*Крылов Георгий, протоиерей. Изгнать барокко из богослужения // <http://www.bogoslov.ru/text/4797445.html>*).

<sup>3</sup> Кстати, попытка введения музыки в литургию в статусе предложения имела место быть. Так, весьма почитаемый до сегодняшнего дня композитор А.Т. Гречанинов предложил на заседании Собора 1917–18 гг. обсудить «вопрос о необходимости ввести за богослужением в православном храме орган для придания церковной службе особой музыкальной красоты, возвышенности и силы воздействия на молитвенное настроение молящихся. По его мнению, наше богослужение как при пении существующих хоров, даже хорошо обученных, так в особенности при пении псаломщиков производит на молящихся удручающее впечатление. Всякий раз, когда он лично захочет молиться в храме, он должен посещать

слово всегда стоит на первом месте, только здесь оно всеобъемлюще: икона – слово, явленное зримо, Литургия – слово звучащее и слово, выраженное движением (Великий и Малый вход, воздевание рук священником, поклоны, наложение на себя крестного знамения<sup>1</sup> и др.), Евангелие – слово запечатленное. Фольклор не искал письменности, поскольку положенный на бумагу он, по сути, умирает, но Церковь почти от самого рождения не обходится без письменности. Ц.Г. Нессельштраус замечает: «Если некоторые античные философы предпочитали устную форму общения, ибо, как утверждал Платон, написанное слово сходно с безмолвным живописным изображением, имеющим видимость человека, но не способным на диалог,<sup>2</sup> то христиане больше ценили письменный текст за то, что ему, в противоположность субъективности и случайности устной речи,

католический костел, так как только там он находит ту религиозно-музыкальную атмосферу, которая позволяет наслаждаться художественностью исполнения религиозной музыки. Те музыкальные впечатления, которые в настоящее время может дать православное богослужение, по его мнению, слишком примитивны и некультурны, почему и не могут поднимать на должную высоту настроение молящихся. «Создать хорошие хоры в приходских церквях при нашей бедности мы не только не сможем в ближайшем будущем, но, вероятно, не сможем никогда. Дело примет совсем другой оборот с введением органа в церковь. Два-три опытных певца при умелом органисте сразу поставят на должную высоту исполнение духовномызыкальных песнопений за церковной службой». Гречанинова поддержал другой, не менее популярный церковный композитор А.Д. Кастальский: «При наших условиях можно ограничиться недорогой фисгармонией, которую следует поставить на клиросе. Назначение этой фисгармонии – поддерживать певцов во время исполнения песнопений за службой. <...> При сопровождении пения аккомпанементом фисгармонии значительно выиграет пение хора, а произношение слов для слушателей станет более отчетливым» (Священный Собор Православной Российской Церкви из материалов Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. Гл. 1 // Богословские труды. М., 1998. №34. С. 203–204). Комментарии, как говорится, излишни. Добавим лишь, что у католиков орган вошел в церковную среду в начале IX века. Причиной тому явился подарок самого радикального императора-иконоборца Константина Копронима Пипину Короткому – это был именно небольшой орган для домовой церкви, который в результате иконоборческих реформ звучал уже в Константинополе. Потом он зазвучал сначала в домовых храмах Рима, а потом и во всех других католических церквях.

<sup>1</sup> См.: *Лепяхин Валерий*. Икона и иконичность. СПб., 2002. Часть II: Иконослово. С. 172–313.

<sup>2</sup> *Платон*. Сочинения. М., 1970. Т. I. С. 217.

присуща неизменность, роднящая его с вечностью».<sup>1</sup>

Английское folk-lore, от которого и возник термин, в буквальном переводе означает «народное знание». Словесный фольклор, возникнув в процессе формирования человеческой речи, как результат накопления жизненного опыта действительно и есть *народное знание*. Поэтому надо считать справедливым и правомерным мнение В.Е. Гусева и П.Г. Богатырева, полагавших необходимым включение в фольклор народного прикладного и изобразительного искусства.<sup>2</sup> Мы полностью разделяем эту точку зрения.

Церковная же культура – не просто некий опыт народного знания. Она насквозь пропитана христианством, исполнена Премудрости Божией, а ее изобразительное начало отмечено последствием Боговоплощения. Считать церковную культуру фольклором или даже его частью, а такое мнение время от времени преподносится в популярных изданиях, – по меньшей мере ошибочно.

В.Л. Адрианова-Перетц справедливо замечает: «Фольклор в Древней Руси творился в самых разнообразных слоях общества, с разными задачами, что фольклора “вообще”, с единой целеустремленностью, с единым отношением к действительности, не было даже в пределах каждого отдельного исторического момента».<sup>3</sup> В противоположность этому средневековое церковное искусство всегда отличалось именно целеустремленностью и цельным единым отношением к действительности, независимо от социального слоя. Такое глубинное внутреннее единство церковная культура являла и являет на протяжении многих веков.

Похожий процесс происходил в древнерусской литературе: там можно было наблюдать отход от принципов устного народного творчества и переход к агиографическому методу при создании житий или хронологическому при составлении летописей. Некоторые исследователи считают это эстетическим кризисом. На деле же данный феномен раскрывал и уточнял художественный язык для выражения принципиально иного взгляда на мир, это было взросление культуры, освобождение от языческих рудиментов. Такое «взросление» наблюдается,

<sup>1</sup> Нессельштраус Ц.Г. Искусство раннего Средневековья. СПб., 2000. С. 79.

<sup>2</sup> Гусев В.Е. Эстетика фольклора. Л., 1967. С. 69; Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 430.

<sup>3</sup> Адрианова-Перетц В.Л. Древнерусская литература и фольклор. Л., 1974. С. 54.

например, в летописании северо-восточной Руси с XIII века, исторически катастрофичного. В тот период даже отдельные жанры фольклора начали усиленно реагировать на христианский фактор: появляются чисто христианские сказки и былины, религиозные по окраске исторические песни. Христианизируются даже пословицы и поговорки, в жанровом отношении имеющие многовековую языческую предысторию.

Особенно ярко специфика церковной культуры проявилась в агиографии. Если говорить о XIII веке, то наиболее характерным литературным явлением того времени стало появление княжеских житий. Отдельным специалистам по древнерусской литературе этот переход к агиографическому методу (и он сам как метод) с эстетической точки зрения кажется определенным упадком: каждый князь стал фактически на одно лицо: благоверный, христоробивый, честный, мужественный, храбрый, внешне красивый. Но об упадке ли надо вести речь? Ведь с таким же успехом можно обвинять Византию в предательстве художественного античного наследия и переходе на «скучный» язык иконы. Человек с современным вкусом, испорченным инфантильным натурализмом, академизмом, модернизмом, а тем более постмодернизмом, все живописные лики святых непременно воспримет однообразными. Но житие есть агиографический «портрет» святого, это – словесная икона. К тому же будем помнить: слава пелась князьям, когда они возвращались из походов, пелась при поставлении князей на стол и в некоторых других случаях. Этот обычай славословия происходит из языческой эпохи, но в христианстве он преобразен. Это не языческий культ князя. Например, Д.С. Лихачев пишет: слава, «которую поют Игорю Святославичу по его возвращении из плена, – *не восхваление князя*, а выражение радости по поводу того, что страна вновь имеет князя, как тело голову».<sup>1</sup> Психология прославления обнаруживает себя здесь в полной мере.

Древнерусский литературный этикет имел одну особенность: летописец награждал красноречивыми эпитетами князя, составлял его идеальный словесный портрет, но князь в свою очередь был призван, даже обязан походить в жизни на свое описание. Христианский же этикет заставлял отзываться еще

---

<sup>1</sup> Лихачев Д.С. Народное поэтическое творчество в годы феодальной раздробленности Руси – до татаро-монгольского нашествия (XII – начало XIII в.) // Русское народное поэтическое творчество. Т. 1. М.–Л., 1953. С. 245.

красноречивее о тех князьях, которые пали на поле брани, защищая Святую Русь. Причем летописи упоминают о пении славы князьям, когда те победоносно возвращались из походов на внешних врагов, но совершенно нет случаев упоминания о пении славы при возвращении князей из междоусобных походов. Таким образом, летописание приобретало, помимо исторической, в известной мере и воспитательную функцию. Враждующих князей этим было не воспитать, а вот последующие поколения, для которых и составлялись летописи, имели возможность задуматься над своей жизнью.

Церковная и народная культуры стоят перед перманентной дилеммой: считать друг друга союзниками или принципиальными противниками? Вопрос об их взаимоотношениях всегда актуален, так как та и другая в той или иной степени открыты существу. Главное – не заигрываться в «народность», да и в «церковность» тоже. Ничего, кроме фальши, из таких игр выйти не может. Имеет смысл просто научиться со всей серьезностью относиться к жизни. Некоторыми христианами эта проблема усложняется и даже обостряется искусственно: делаются попытки столкнуть две культуры между собой или доказать их несовместимость. Протоиерей Алексей Уминский делится следующими мыслями: «Я не вижу никакой необходимости для православного воспитания конфронтационно противопоставлять культуру православную и неправославную; напротив, есть необходимость найти грань между культурой и псевдокультурой, которая может мимикрировать; она любит не только провозглашать себя единственно возможной, но и рядиться “под Православие”... Само противопоставление православной и всякой иной культуры может привести верующего человека к боязни скомпрометировать себя в глазах единоверцев любовью к светской литературе, поэзии, живописи, музыке, театру. Поэтому неофитская оценка мировой культуры зачастую бывает похожа на инквизиторскую ревизию, после которой ни одно великое творение не имеет права на существование в жизни православного христианина».<sup>1</sup> К сожалению, отец Алексей прав, подобные случаи, действительно, не редкость даже в научной среде. И не всегда это неофитская оценка. Подобные опусы создают люди с учеными степенями и даже некоторые известные церковные писатели, о чем более подробный разговор – в § 4 данной главы. Время от времени

---

<sup>1</sup> Уминский Алексей, священник. Над пропастью во ржи // [http://www.eparhia-saratov.ru/txts/journal/articles/01\\_church/60.html](http://www.eparhia-saratov.ru/txts/journal/articles/01_church/60.html).



приходится сталкиваться то со страхами сочинения художественных произведений (последние тут же объявляются вне закона как принадлежащие магическому сознанию<sup>1</sup>; в

---

<sup>1</sup> См.: Моторин А.В. Художественность творчества в свете православия // [http://www.bogoslov.ru/text/5405844.html#\\_edn9](http://www.bogoslov.ru/text/5405844.html#_edn9). Все-таки действительно широк человек! Наряду с серьезными и интересными работами, которые мы охотно цитировали раньше и не менее охотно собираемся цитировать дальше, у этого автора в последнее время, к сожалению, стали появляться труды весьма спорного содержания. Вот что он заявляет в указанном опусе: «Типичное светское сочинительство Нового времени, основанное на произвольном воображении, вымышлении лиц (душ) и событий, не возникавших в действительности, не пережитых самим автором или другими заслуживающими доверия людьми, с мистической точки зрения, является гордым магическим самочинством, творческим грехом перед Богом и человечеством». Строки, достойные некоего канона на скрижалях, отлитых в металле или высеченных в камне, но, увы, они взяты из научной статьи. Речь ведь идет вовсе не о церковном искусстве (что еще можно было бы понять и принять: без истинного историзма нет иконы – нелепо молиться несуществующему святому), но ведь автор пишет о «типичном светском сочинительстве» целой эпохи (!), сочинительстве, которое существовало и по сей день существует для совершенно иных задач и целей. Чего филолог не может не знать. Чуть более десятка страниц ранее мы приводили совершенно другую точку зрения того же Моторина: «По молитве человеку дается та мера знаний и жизненных благ, которая для него является совершенной, причем сам человек определить ее не может и лишь обретает как дар свыше». Неужели с годами Александр Васильевич все-таки определил свою меру знаний, счел ее за великий дар свыше и посчитал сие достаточным, чтобы прийти к такому выводу и учить писателей? Что случилось с исследователем, доктором *филологических* наук, талант, коего мы ценим и почитаем? В таком случае, позволительно задать ему несколько вопросов. Во-первых, что же это за «мистическая точка зрения», которой ученый то и дело манипулирует, и кому она принадлежит, кроме самого автора? Ибо ответа, он не дает. Нам известно выражение «с точки зрения православного духовного опыта», но некую «мистическую точку зрения» у святых Отцов трудно припомнить. Наверное, надо признать привычку странной, когда выдается некое «учение» вместе с присущей ему «точкой зрения» без указания на источники. Или это собственная мистическая практика? Тогда так и следовало бы написать. Стремление взывать к догматическим, аскетическим и другим основательным богословским вопросам, опираясь лишь на свои субъективные представления о Православии как на единственно верные, без учета многовекового опыта Церкви, обычно приводит к тому, что сама Церковь на языке аскетики называет *прелестью*, то есть самообманом, который нередко оборачивается обманом других людей. Во-вторых, и это самое существенное: этично ли сажать на скамью подсудимых «перед Богом и человечеством» «светских сочинителей» всего Нового времени (кстати, в том числе и писателей-классиков!) и присваивать себе право Бога обвинять и вменять всем им «творческий грех», скажем, за тот же символический образ, который

результате чего по факту выбрасывается на свалку вся классическая литература), то со страхами помещения на обложках книг репродуцированных икон<sup>1</sup> (после чего следует требование снять с продажи подобные книги, изданные православными же издательствами). Таким образом «душится в объятиях» всякое разумное словотворчество и иконопочитание. Но подобные страхи есть не что иное как элементы именно магического сознания, по меньшей мере, они напрямую ведут к нему. И уводят от христианской любви. По факту получается почти в духе марксистской диалектики, срабатывает «закон отрицания отрицания»: отрицая во-ображение, отрицается его

---

априори оказывается вымышленным и не обязательно связанным с конкретными событиями, но столь типичный для литературной практики? Все просто: Православие здесь не при чем, тем более его свет; это обычная морализаторская этика, вряд ли имеющая нечто общее с наукой.

<sup>1</sup> *Немыченков В.И.* Иконопочитание истинное и ложное // <http://www.radonezh.ru/analytic/17933.html>. У этого автора читаем: «Однако совсем другое отношение к священным изображениям мы имеем в современном книгоиздании. В православных и светских книжных магазинах сейчас можно видеть в продаже большое количество книг, на обложках которых имеются лики Спасителя, Богородицы, ангелов и святых, то есть всех лиц, поименованных в оросе Седьмого Вселенского собора, и предназначенные решением Собора “к воспоминанию о самих первообразах и к любви к ним и к тому, чтобы чествовать их лобызанием и почитательным поклонением”, которого они в данном случае лишены в силу совершенно другого назначения этих священных изображений». Во-первых, непонятно: что мешает Немыченкову вспоминать первообразы и любить их, глядя на обложки, а, если захочется, то и «чествовать лобызанием»? Во-вторых, Немыченков просто не знает о ситуации, при которой Византия чеканила монеты во времена всех Вселенских соборов. Дадим слово Кантакузину, разъяснявшему смысл иконопочитания для иудея: «Еще понятней, что мы поклоняемся иконам не как божествам, тебе будет из следующего. О денежных знаках ведь и сам ты, уж конечно, знаешь, – что на одних из них отчеканены образы Христа, на других – Его Матери или кого-нибудь из святых. Но нас мало, а вернее сказать, никак не занимает их почитание. Ибо не для почитания прообразов было придумано делать их отпечатки на серебре или на золоте. Мы их наносим как своего рода знак достоинства монеты, а кроме того, чтобы показать, что монета принадлежит христианам. Поэтому, и на землю их при случае бросая, предавая огню и переплавке, стирая, разламывая, а при сделках и торговых операциях предавая в руки нечестивых, мы не смущаемся» (*Кантакузин Иоанн. Диалог с евреем Ксеном. Слово 2 // Кантакузин Иоанн. Сочинения / Перев. Г.М. Прохорова. СПб., 1997. С. 102. Курсив в цитате мой. – В.К.*). Так же та или иная икона в случае типографского тиража по причине отсутствия характер'a делается обычной иллюстрацией из альбома о средневековой иконописи. Почему же в данном случае мы должны смущаться от иллюстрации на обложке православной книги?

про-из-водное – образ. И не надо нас обвинять в надуманном «либерализме», заикленном на «свободах». История социологии свидетельствует как раз о близости крайнего консерватизма, коим отличаются наши морализаторы, с фундаменталистским либерализмом. Так, Дж. Грей, словно помогая нам, на излете XX века признает необходимость «отвергнуть все те формы консерватизма, в которых фундаменталистский либерализм нашел себе политическую обитель»<sup>1</sup>. Но Церковь призывает всех своих чад к Царскому среднему пути. Вред от означенной «инквизиторской ревизии» культуры очевиден. Вред не только культуре, но и людям, для которых культура существует.

Вернемся к обсуждаемому вопросу. Не забудем: народное творчество предназначено для того социального слоя, который породил само это творчество. Оно оперирует понятиями и образами, свойственными данному слою; такое творчество не устремлено ввысь, к небу, его область обитания – душевная, земная. Фольклорный мир предельно конкретен: в нем нет места пустым абстракциям. И здесь нет «греха», но есть своя ниша для народного творчества. Искусство же Церкви (особенно богослужбное), хотя и обращено к людям воцерковленным, причем воцерковленным не независимо от их социального статуса, имеет другую цель, нежели фольклор. Оно не отражает повседневную жизнь, не выражает «злобу дня», как, скажем, частушка или лубок; оно – голос неба, средство общения с миром не внешним, а вышним, оно лишь осмысливает земную жизнь и на возникающие в ней вопросы дает ответы свыше. Если народное искусство – это часто пиршество красок и масса всевозможных деталей (яркое узорчье мирских одежд, обуви, инструментов, архитектурных украшений), то церковное искусство, начиная с римских катакомб, отличается лаконизмом, скупостью выразительных средств, ибо оно не многоглагольно – оно молитвенно, что «соответствует лаконическому и сдержанному характеру евангельского повествования. В Евангелии событиям, решившим историю человечества, посвящается всего несколько строк», – замечает Л.А. Успенский.<sup>2</sup>

При влиянии народной культуры на церковную возникает опасность секуляризации последней, как это было в XVII веке и позже в России. Когда церковная культура ослаблена, а народная – весьма активна, тогда возникают соблазны

<sup>1</sup> Gray J. *Enlightenments Wake. Politics and Culture at the Close of the Modern Age*. London – New York, 1997. P. 119.

<sup>2</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 47.

секуляризации и опасность проникновения в Церковь чуждых ей принципов и элементов. Тот же Л.А. Успенский в связи с этим замечает: «Дело не в отделении искусства от Церкви, что было бы нормально, а как раз в том, что оно, обмирщаясь, от нее не отделяется»<sup>1</sup>. Конечно, в XVII веке для Церкви был опасен не столько фольклор,<sup>2</sup> сколько инославные влияния, хотя к печальным последствиям может привести и то, и другое, если их не подвергнуть критическому богословскому осмыслению. Народная культура, проникая в иконопись, сказывалась в увлечении самым затейливым узорчатым декоративизмом, появлением даже такой новой иконописной специальности как «травщик», подчас и умевший писать лишь орнаменты.

Почему не существовало подобной «угрозы» раньше? В иконах XI–XIII веков одежды знати роскошно украшены орнаментом, но об обмирщении домонгольской иконописи говорить не приходится. Суть дела здесь – в разной ориентации иконописцев, а не в количестве орнамента. Домонгольский иконник воспринимает и понимает образ как выражение мировоззрения Церкви, для него икона тесно связана прежде всего с литургией и не меньше с верой и духовным опытом. Сознание же художника XVII века заражено «импортными идеями», расцерковляющими культуру, для него вера – часть этой уже ущербной культуры. Он и орнамент понимает иначе: если для его домонгольского предшественника орнамент – символический текст, углубляющий содержание образа,<sup>3</sup> то для иконописца нового времени существует преимущественно узорочье – просто эффектная украшательная форма.

Сопоставляя литературу нового времени и фольклор, П.Г. Богатырев и Р.О. Якобсон проводят параллель с экономикой: в отношениях между литературой и ее потребителем они видят «производство на сбыт», тогда как фольклор приближается к «производству на заказ»<sup>4</sup>. Используя данную терминологию, можно сказать, что домонгольский иконописец, принадлежавший

<sup>1</sup> Там же. С. 301.

<sup>2</sup> Иногда понятие «фольклор» и «народная культура» для удобства изложения мы употребляем в качестве синонимов. Но это не означает их абсолютного тождества. Фольклор лишь часть народной культуры.

<sup>3</sup> В средневековых иконах орнамент на одеждах, как правило, византийский; национальные черты почти не проявляются, несмотря на высокую развитость русского орнамента еще с языческих времен, они не проявляются, потому что богословски не осознаны, а значит, не воцерковлены.

<sup>4</sup> Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. С. 375.

чаще всего к княжеской или «владычной дружине», связан непосредственно с «производством на заказ», а его потомок XVII века, несомненно, – с «производством на сбыт». И действительно, в связи с освоением новых земель на Востоке страны, с активнейшим развитием единого российского рынка XVII век востребовал и небывалое количество икон. Без преувеличения можно сказать, что многие мастерские развернули тогда воистину масштабное «производство на сбыт». К делу подключались даже знаменитые предприниматели, такие, например, как Строгановы. Но у нас нет цели кого-то обвинить. Усилия тех же Строгановых были направлены на снабжение иконами многочисленных новых храмов в Сибири и в Прикамье.

Однако о каких откровениях, о какой богословской глубине образа можно было вести речь, если над заказом, выполняя разные операции, работали «до нескольких десятков» человек<sup>1</sup> – все было поставлено на поток.<sup>2</sup> Тогда же появилась существующая и по сей день новая профессия и целый слой людей – перекупщики икон. Терминология из области экономики помогает понять простую истину: написание иконы «на заказ» означает ее востребованность, благодаря желанию *заказчика* иметь икону; производство же «на сбыт» есть произволение *художника*; сюда надо отнести и корыстные интересы последнего, и стремление перекупщика к наживе.

Отметим, что в Синодальный период именно *почвенный* слой иконописцев сохранял верность канону, в то же время представители официального, верхнего слоя сплошь были как бы околдованы «прелестью» инославных изображений на

---

<sup>1</sup> Лазарев В.Н. Древнерусские художники и методы их работы // *Он же. Древнерусское искусство XV – начала XVI веков*. М., 1963. С. 12. Сам Лазарев опирается здесь на следующую статью: Дмитриев Ю. Заметки по технике русских стенных росписей X–XII вв. (живопись и мозаика) // Ежегодник Института истории искусств АН СССР за 1954 год. М., 1954. С. 245. Несмотря на заявленный более ранний исторический период в заголовках своих статей, оба автора ведут речь о XVII веке.

<sup>2</sup> Невероятное количество икон писалось и одиночками. В.Г. Брюсова сообщает: «Кирилловский иконник Матюшка Железин, Иов Марашин, старец Митрофан, ярославские иконники Владимир и Евстафий за три года, с 1608 по 1611, написали 535 образов Богородицы и кирилловских чудотворцев. Кирилл Сидоров написал для монастыря с 1614 по 1620 год 297 икон» (Брюсова В.Г. Русская живопись 17 века. М., 1984. С. 11). По нехитрым подсчетам получается, что каждому иконнику необходимо было закончить одну икону (вместе с процессом подготовки красок, доски и просушкой олифы) в среднем за 9–10 дней. При этом надо учесть: не все иконы бывали малых размеров, приходилось ведь писать и большие.

христианские темы. История многократно доказывала, что не всякие контакты благотворны. Практическое отсутствие «окна в Европу» у большинства иконописцев-почвенников сохраняло чистоту веры, а, значит, чистоту иконографии.

Но что делать сегодня с уже состоявшимися проникновениями западных «сквозняков» туда, куда им никоим образом не надлежало приносить никаких спор? Имеется в виду влияние западноевропейского барокко на церковную жизнь в России, то есть речь идет даже не о воздействии религиозной культуры католической Церкви на культуру Русской Православной Церкви, а о заимствовании последней даже не народной, а секулярной западной культуры, «с ее превалированием внешней знаковости, пышностью и театральностью». Вдумчивый современный литургист, служащий клирик РПЦ с горечью замечает: «Почти все претензии современной прессы и светского общества к Церкви, к ее внешней и внутренней жизни касаются именно этой барочной стилистики: богатство облачений и пышность церемоний (вспомним туфли митрополита Платона Левшина – с бриллиантами!), “символическая” властность в отношениях начальствующих к подчиненным, четкая и обязательно внешне маркированная многоступенчатая иерархическая лестница... Но человек Церкви, воспитанный с детства в барочном мирозерцании, считает этот порядок вещей искони церковным и вполне законным: не греховным и во всем соответствующим евангельской нравственности. Даже наоборот – отступление от этого порядка греховно»<sup>1</sup>. Интересное наблюдение, столько же неожиданное, сколько очевидное и справедливое.

Почему подобное могло произойти?

Некоторые причины уже назывались выше.

Русь в новую эпоху, окончательно освободившаяся от исихазма, по многим причинам все больше попадала в орбиту обмирщенной европейской культуры. При Петре I этот процесс принял тотальный характер. Иконопись, с ее повышенным спиритуализмом и возвышенной символикой, неизбежно становилась ремеслом, а иконописец – ремесленником (о чем у нас подробный разговор в следующем параграфе). Для ремесленника же важны не спиритуализм и символика, а успех производства. Но Церковь не может обойтись вообще без символов. Поэтому их смыслы обретают прямолинейность;

---

<sup>1</sup> Крылов Георгий, протоиерей. Изгнать барокко из богослужения // <http://www.bogoslov.ru/text/4797445.html>.

сложная былая символическая система, требовавшая глубокой личной воцерковленности, схематизируется и опрощается. Богослужение, понимаемое как «общее дело», расходится на составляющие – «слово», «музыка», «живопись»... Вместо их органичного синтеза получается эклектика из отдельных видов. Партесное пение приходит в противоречие с иконописью, вследствие чего язык древнерусской иконописи начинает приобретать католические черты<sup>1</sup>; так же и пение по сути дела превращается в оперный вокал. Отныне краски обязаны ласкать зрение, а звуки – слух. «Богословие в красках» в своем пределе сводится до роли салонных (изящных) вкусов, мелодия, подчиненная богословскому смыслу, девальвируется и подчиняется все тем же «изящным вкусам». Не лучше складывалась картина и со «словом». «Книжная справа XVII в. привела к экспансии барокко в область богослужения: в текст, в литургические действия и обряды»<sup>2</sup>. Плерома не терпит пустоты. Надо не забывать: литургия занимала центральное место в жизни нашего средневекового соотечественника. «Можно сказать, что богослужение во многом формировало механизм бытия средневекового общества, онтологические ритмы медии-космоса. Для средневекового человека был характерен богослужебно-литургический взгляд на мир»<sup>3</sup>. Подчеркнем воздействие Церкви, ее культуры на свой народ, на его представления о мире. «Средневековое богослужение <...> имеет целью лишь спасение души пришедшего [в храм], поэтому лишено внешних эффектов и направлено на духовный труд. Поэтому средневековые формы богослужебного искусства (богослужебное пение и иконопись) не имеют цели явить красоту, но ставят своей задачей аскетичность и душеполезность (одно может не противоречить другому, но на практике очень часто противоречит)»<sup>4</sup>.

Что дало прибавленное сюда барокко? Дало прежде всего радикальное расслоение единой народной культуры; как следствие – и церковной тоже. «Для барочного богослужения

---

<sup>1</sup> См. икону преподобного Сергия из Троице-Сергиева монастыря (XVI век) и икону кисти Симона Ушакова: между ними пролегает всего одно столетие, но произошла существенная «ревизия»: поменялся взгляд на сакральный образ. Божественный свет, который еще в XVI веке иконописец символически изображал льющимся *через* святого, в XVII веке Симон Ушаков превращает в обычный физический свет, льющийся *на* святого. Фон, так и называвшийся у изографов «светом», в XVII веке приобретает тени.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

характерна крайняя степень театрализации. Цель такого богослужения – удивить, поразить зрителя происходящим, дать максимальное эстетическое удовольствие, душевный отдых и расслабление»<sup>1</sup>. Ни о какой исихастской сосредоточенности на молитве не могло быть речи. Если для средневековой литургии свойственна неторопливость и определенная отрешенность от всего суетного, ибо молящийся, омываемый волнами Вечности, оставлял за пределами храма свои суетливые заботы, то с приходом барокко молитва обретает неуместную торопливость, хотя в сознании верующего храм остается Небом на Земле; темп песнопений и чтений убыстрается, почти исчезают паузы, появляется масса сокращений. «Все богослужение как бы направлено на то, чтобы заглушить смысл богослужебного слова. Это и партесное невнятное пение (партесом внятно петь невозможно), и “праздничные” роспевы и концерты (красиво, но непонятно, смысл приносится в жертву красоте). Торопливость диктует необходимость многочисленных действий прихожан в то время, когда необходимо замереть и слушать (помазание во время канона, к примеру). Быстрота и монотонность чтения (в Средневековье читали не на одной ноте, а на погласицу), а также многочисленные сокращения (теряется общая нить молитвы) – тоже не содействуют внимательности»<sup>2</sup>.

Кстати, упомянутая «монотонность чтения на одной ноте» сегодня выдается за выражение бесстрастности чтеца, что представляет собой некий парадокс: при всей любви барокко к эффектам, такой прием чтения идет им в контраст; утрачивается органичность литургического континуума. Но еще большим недоумением является фактическое отстранение народа от исполнения песнопений. Народу оставлены практически всего две молитвы: «Отче наш» и «Символ веры». Остальные – поет только хор. Протоиерей Михаил Труханов обращает наше внимание на то, что «в древнейших литургических чинопоследованиях всюду ясно отмечено участие народа. Везде народ; нигде: лик или клир! И ради какой благой цели было изменять это основное правило древности, чтобы весь народ отвечал на возгласения священника? Как сильны стали бы мы в борьбе с различными сектами, если бы у нас восстановлено было в храмах общее народное пение»<sup>3</sup>. Однако только ли ради

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *Труханов Михаил, протоиерей. Православный взгляд на творчество.* М., 1997. С. 45. Прим. 2.



борьбы с сектантами важно «общее народное пение»? Вопрос риторический... Это единство и сосредоточенность на Боге воцерковленный человек несет в мир, освобождая внешнюю среду от суеты, очищая от явной и затаенной злобы, наполняя мир любовью.

Подводя черту, скажем следующее: в последнее время то и дело объявляются отдельные группы реформаторов, пытающихся русифицировать литургический язык, объясняя это малопонятностью церковнославянского языка для современного прихожанина. Но малопонятность возникла с одной стороны в силу наступления на Церковь барокко, о чем было сказано выше, а с другой стороны – в силу лености уже «разнеженной» паствы, не желающей изучать церковнославянский язык. Ни чуждые Церкви вкусы, ни людская лень не являются серьезным основанием для подобных реформ. Быть может, лучше обратиться к истокам? Именно нынешняя замена народной культуры ее эрзацем создает массу проблем и в Церкви. Произошла разбалансировка взаимодействия церковной и народной культур. Существует и другая крайность: если уж возвращаться к истокам, то начинать надо прямо с язычества (с «незамутненной» народной культуры), а потом по восходящей вверх – к лучшим временам Средневековья, когда появилась высокая церковная культура. Это называется звонким словом «перегиб». Народная мудрость гласит: нельзя дважды ступить в одну и ту же реку. Разумней все-таки не возвращаться в «лучшее прошлое», а брать оттуда лучшее для настоящего.

Тем не менее следует в заключение обговорить еще один момент. Как мы видели из примеров, приведенных раньше, не во всех случаях можно поставить знак равенства между язычеством и народной культурой, между демонизмом и фольклором. Взаимодействие церковной и народной культур было благотворно для обеих. Что особенно понятно сегодня. Но Церковь брала «строительный материал» непосредственно из народной культуры, а не из язычества, брала формы, отсеивая религиозное языческое содержание. С принятием христианства сочетание византийского классического наследия со славянской «почвой» приобретало особый колорит; оно создавало психологические возможности добровольного перехода русичей в новую веру, оформляло неповторимые, характерные именно для этого народа черты, а народная культура, в значительной своей части воцерковляясь, очищалась от магических пережитков и становилась глубоко христианской. Таким образом, расширялось пространство взаимодействия рассматриваемых

---

культур, повышался потенциал их взаимодополняющего и параллельного развития. Не поддадимся скепсису Н.А. Бердяева: «В строгом смысле слова христианского творчества быть не может и невозможна христианская культура. Мы стоим перед проблемою христианского бытия, а не христианской культуры, перед проблемою претворения культуры в бытие, наук и искусств в новую жизнь, в новое небо и новую землю. Христианской культуры по-настоящему никогда не было»<sup>1</sup>. Это мнение, заметно отдающее масонским духом, молча опровергают иконы преподобного Андрея Рублева, архитектура Константинопольского Софийского собора, поэзия святителя Григория Богослова и преподобного Иоанна Дамаскина. Убери из них христианство – и что же останется? Нет, они вошли в бытие Церкви не только как образчики разрешения означенной проблемы «претворения», но и как образчики именно церковной культуры.

Завершая параграф, справедливости ради надо отметить, что данная тема изучена еще недостаточно. Она, безусловно, будет привлекать к себе внимание многих исследователей, ибо именно сейчас, ввиду отсутствия атеистического и идеологического «пресса», открылись возможности для новых подходов, а значит и для новых открытий.

---

<sup>1</sup> Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. Париж, 1985. С. 55.

### 2.1.1. На переломе эпох: от идола – к православной иконе



Рис. 11. Владимирская икона Божией Матери.  
Фрагмент. XII век.



Рис. 12. Древнерусские языческие идолы.  
IX–X вв.

Крестившись в 988 году, Русь получила новую веру, очищенную почти тысячелетней борьбой с ересями, с уже определившейся и разобранной нами системой строительства церковной культуры для новых, входящих в христианскую семью народов.

Но что за картину представляла собой культурная ситуация того времени в нашем отечестве?

Архимандрит Иоанн (Экономцев) делится своим наблюдением: «Семя упало в подготовленную почву. В настоящее время уже никто не придерживается упрощенного представления о том, что наши предки в дохристианскую эпоху жили в состоянии дикости. Современные исследователи обратили особое внимание на высокий уровень образно-поэтического мировосприятия в Древней Руси. Несомненно, что в языческой, дохристианской, сформировавшейся еще в дописьменный период, культуре славянских племен присутствовало развитое художественное начало. Это образно-художественное восприятие мира оказалось чрезвычайно близким самому духу византийской культуры»<sup>1</sup>.

Намного категоричней в данном вопросе не священнослужитель, а академик Д.С. Лихачев: «Основное, что сделано восточным славянством для мировой культуры, сделано за последнее тысячелетие. Остальное – лишь предполагаемые ценности»<sup>2</sup>.

Но слово «предполагаемые», надо думать, не означает «несуществующие».

Народная культура, несомненно, преображалась, соприкасаясь с церковным опытом.

Обратим внимание на один любопытный факт. Почему-то находится много желающих писать о влиянии античной культуры на христианизированную славянскую, но среди таких авторов мало желающих, кто бы задумался о преображении славянской (языческой) культуры в древнерусскую (христианскую). Во всяком случае, на примере иконописи подобные исследователи нам не известны. А преобразование действительно было, хотя бы исходя из того, что при живых носителях бесследно культуры не исчезают. Это особенно заметно именно при сравнительном анализе византийской и древнерусской живописи, учитывая

---

<sup>1</sup> *Иоанн (Экономцев), игумен. Русская Православная Церковь и возрождение культуры / Девятые Рождественские чтения // [http://oroik.netda.ru/chten\\_01/01econ.htm](http://oroik.netda.ru/chten_01/01econ.htm)*

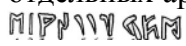
<sup>2</sup> *Лихачев Д.С. Раздумья о России. СПб., 1999. С. 86.*

культурную преемственность каждой. Византийский художник унаследовал от античной архитектуры и скульптуры – эвритмию: искусство членения предмета на пропорции, искусство соподчинения частей целому, способность к выявлению конструктивных особенностей вещи ради высокой красоты художественного образа.<sup>1</sup> Что мог унаследовать русич? Философии как системы научных знаний Русь долго не знала и после принятия христианства, поэтому подходить к данному вопросу со стороны гносеологии бесполезно. Она бралась нашими предками у крестивших их греков и потому была априори византийская. Архитектурными сооружениями тогда Русь не славилась. Иначе бы мы их знали. Книжности практически не было, потому и устоялось в науке общепринятое обозначение эпохи до принятия христианства как «дописьменный период».<sup>2</sup> Судя по дошедшим сведениям, живопись в чистом виде для славянских языческих культов не требовалась. Остается скульптура. Одна она и могла играть какую-то роль в те времена.

На первый взгляд такое утверждение кажется спорным, но попробуем не спешить с выводами и разобраться.

Система строительства церковной культуры, параграфом выше описанная Л.А. Успенским, предполагает воцерковление «христианского до Христа», т.е. определенных «конструктов» народной культуры.<sup>3</sup> Как уже отмечалось, иначе строить новую

<sup>1</sup> См. в данной главе § 8.

<sup>2</sup> Мы не утверждаем, что не было письменности, говорим только об отсутствии книжности. Довольно широко известен трактат «О письменах» (начало X века) черноризца Храбра, где есть такие слова: «Прѣжде оубо словѣне не имѣху писменъ. нѣ чрътами и рѣзами чытѣху и гатааху погани сѣще. крѣстивше же сѧ римьскими и грѣчьскими писмены. нѣждааху сѧ словѣнскы рѣчы безъ устроєния» (РГБ, ф 173.1 № 145. Листы 379–382 об.). То есть чертами и резами славяне пользовались еще до принятия христианства, но у них отсутствовала развитая книжность. На отдельных артефактах можно видеть даже кириллицу (см., например, надпись  на солнечных часах из набатейской Хегры, в Саудовской Аравии, возрастом 2500 лет; сами часы находятся в Стамбульском Археологическом Музее, в коллекции Музея Древнего Востока, инв. № 7664).

<sup>3</sup> Не согласные с системой, изложенной Л.А. Успенским, должны как-то объяснить возникновение отличных друг от друга культур в других поместных Церквях. Лев Шестов писал: «Культурность – наследственный дар, и сразу привить ее себе почти никогда не удастся. К нам, в Россию, цивилизация явилась вдруг, когда мы были еще дикарями, и сразу стала в позиции укротительницы, действуя сперва приманками, а потом, когда почувствовала свою власть, и угрозами. Мы поддались быстро и в короткое время огромными дозами проглотили то, что европейцы принимали в течение столетий, с постепенностью, приучающей ко всякого рода ядам, даже самым

культуру пришлось бы исключительно из «импортных материалов», что делало бы ее заранее нежизнеспособной. Сравнивая типичные образцы византийской иконы с древнерусской<sup>1</sup>, при внимательном рассмотрении в обеих обнаруживается «след» своей скульптуры. В том числе у «эллинизированного» Андрея Рублева. Более резкая подчеркнутая контурность, крайне скупой, «чертежный» абрис фигур (от черт и рез?) – вот отличительная черта в данном контексте русской иконы от византийской. Даже судя по тем «осколкам», которые сохранились от дохристианского изобилия скульптуры, можно понять: славянский идол в ритуале воспринимался или темным силуэтом на фоне яркого огромного костра, или светлым, четко вычерченным пятном, позолоченным пламенем, на фоне ночного иссиня-черного неба. Даже днем, при солнечном свете, он в силу своей пластической специфики мог смотреться преимущественно силуэтом. Такой принцип явно заложен и в иконе. А.А. Салтыков отмечает: «Четкая силуэтность и “плоскостность” иконы аналогична также следующему: представим фигуру, стоящую перед прожектором или солнечным лучом, – она будет казаться темным и плоским пятном с четким контуром. В этом отношении средневековое изображение вполне соответствует, по-видимому, современному восприятию».<sup>2</sup> В ярком солнечном контражуре фигуру человека привык наблюдать грек – климат позволял, поэтому данная идея изначально и греческая. Но человека привычней видеть не против света, а освещенным сбоку или фронтально – на солнце долго не посмотришь. В античных греческих мистериях ночной костер присутствует много реже, чем в культах славянских. Отсюда и в античной вазописи, и в византийской иконописи, наряду с выявлением выразительного силуэта, наблюдается интерес к

---

сильным» (*Шестов Лев*. Апофеоз вечности. Л., 1991. С. 60). Потому дилемма стоит следующим образом: прав Шестов или Успенский, т.е. русичи были дикарями, а иностранная культура их «укротительницей», или наши предки пользовались тем же правом, что греки, и брали в христианство, в частности в иконопись, нечто положительно необходимое, строительное из своей дохристианской культуры?

<sup>1</sup> В качестве примера предлагаем два образа: 1) византийскую мозаичную икону «Праздники» – клеймо «Распятие», перв. четв. XIV века, из музея собора во Флоренции, 2) новгородскую таблетку из Новгородского музея – «Распятие», кон. XV века.

<sup>2</sup> *Салтыков А.А.* О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи // *Древнерусское искусство. Зарубежные связи*. М., 1975. С. 407. Прим. 36. Ниже в § 8 мы еще коснемся этого вопроса довольно подробно.

анализу формы внутри контура. Чего явно меньше в иконописи древнерусской. В ней главный акцент делался на обобщенном очертании и уплощении изображения. Прибегать к резкому силуэту отчасти принуждало меньшее количество солнца на Руси, по сравнению с Византией: интерьеры наших храмов сумрачней греческих. В такой среде и требуется повышенный контраст, иначе икона станет просто расплываться в полутьме, напоминая некое привидение, что недопустимо для сакрального образа. Если греческий изограф все верхние одежды отделявал живописными приемами, то его древнерусский собрат по кисти половину облачений святого часто мог трактовать не живописно, а графически, одними линиями прорисовывая «роскрышь» (аналог подмалевка в академической живописи). Сами естественные условия заставляют русича видеть форму почти как мишень: контрастные вырезные фигуры святых оттеняются слепящим светом сусального золота, а на глубоко синем «подкладе» мандорлы сияет или белоснежная фигура Христа (в сюжетах «Преображение» и «Сошествие во ад»), или пурпурно-огненная фигура Софии (со второй половины XV века). Для русича подобные ассоциации были понятны, потому с принятием христианства он не оставил их в «темном прошлом», а лишь переосмыслил в свете новой веры применительно к новому материалу.

Подводя черту разбираемому вопросу, скажем следующее: Церковь брала непосредственно из народной культуры эстетические формы, отсеивая языческое содержание. По принятии христианства сочетание византийского классического наследия со славянской «почвой» приобретало особый колорит; оно создавало психологические возможности добровольного перехода русичей в новую веру, оформляло неповторимые, характерные именно для этого народа черты, а народная культура, в значительной своей части христианизируясь, очищалась от магических «примесей» и получала дальнейшее органическое развитие. Таким образом, расширялось пространство взаимодействия рассматриваемых культур, повышался потенциал их взаимодополняющего и параллельного развития. Древнерусская и византийская иконы, конечно, не являются прямыми наследницами языческой скульптуры. Это будет грубым и прямолинейным пониманием. Та и другая не только не скульптурны, а антискульптурны. Здесь прослеживается очередная для иконописи оппозиция: скульптурное наследие оказывает на икону известное влияние, но икона всячески борется против скульптуры. Отец Иоанн

(Экономцев) прав: у наших предков «образно-художественное восприятие мира оказалось чрезвычайно близким самому духу византийской культуры».

В связи с этим стоит отметить и другой факт: русичи, войдя в католическую Церковь, весьма быстро явили в ней как и свой тип святости в лице князей-страстотерпцев Бориса и Глеба, так и своеобразие своего литургического искусства, подтвержденного гением преподобного Алипия Печерского, о чем много раз писали медиевисты. То есть путь от идола до глубокого осознания священного христианского образа был проделан стремительно. В «Слове о законе и благодати» митрополит Киевский Илларион (XI век) называл христианскую Русь Новым Израилем. Понадобилось меньше пяти столетий, чтобы Русь стала Святой и в ней просияли своими подвигами печальник земли Русской преподобный Сергей Радонежский и преподобный Андрей Рублев. Один как великий молитвенник и собиратель страны, а другой – как непревзойденный русский иконописец.

Но не все так просто было на этом пути.

Начнем непосредственно с философии вопроса. Августин писал: «Видимые и осязаемые идолы – в каком-то смысле тела богов. И некоторые духи, приглашенные в них поселиться, завладели ими и обладают определенной властью. <...> Делать богов – это обладать способностью соединять невидимых духов с видимыми материальными предметами, чтобы превратить их как оживленные тела в идолов, посвященных и подчиненных этим духам»<sup>1</sup>. Другими словами, происходила утрата дистанции между образом и первообразом. Они попросту сливались в единое целое.

Но всегда ли древние люди не сознавали существование этого расстояния?

Трудно представить, чтобы здравомыслящий человек ставил знак равенства между изображением бога и самим богом, между вещью и духом. Французский философ Марион справедливо замечает: «Идолопоклонник сознает себя ремесленником, создавшим из металла, дерева или камня некий зримый образ (εἶδολον) и предлагающим его богу для того, чтобы тот соблаговолил сделаться в нем видимым. Божественное не производит идола и не производится в качестве идола. Идолопоклонник прекрасно сознает, что бог не совпадает с идолом. Тогда чему он поклоняется? Облику, который может

---

<sup>1</sup> Августин, блаженный. О граде Божию. Т.3. СПб. – Киев, 1998. С. 357.



принять в идоле бог, или, вернее, божественное»<sup>1</sup>. Но зачем нужен этот облик божественного, если рассуждать глубоко? Ответ следует искать в историческом контексте, и лежит он в особенностях философии неоплатонизма. «Понятие идола в античном представлении возникает в тот момент, когда в умозрительной мысли формируется понятие Единого. Идол ей определяется как телесность идеального, то есть эмпирическое воспроизведение идеи Божества в чувственном представлении, недопустимое ограничение абсолютной духовной субстанции»<sup>2</sup>. Но в данном случае все это высказывания с противоположной (христианской) стороны, а что говорили сами античные греки? Согласимся, знать их точку зрения немаловажно. Известный неоплатоник Прокл, например, объяснял: «Все боги бестелесны. Их тело не в них, но исходит от них, поскольку зрячий неспособен видеть фигуры тех, кто их не имеет (αμόρφωτον), но видит их сквозь фигуры (μορφωτικός), соответствующие природе зрящего»<sup>3</sup>. Полагаю, это лучшее, наиболее убедительное объяснение язычниками своего понимания сакрального образа. И на первый взгляд оно кому-то может показаться очень сходным с христианским. Однако разница здесь огромная. **Во-первых**, православная икона есть изображение не представлений о Боге, кои до Христа были в основном ложными, а изображение самого Сына Божия, реально явившегося в земной мир; сама же икона остается исключительно доской и красками.<sup>4</sup> **Во-вторых**, догмат иконопочитания зиждется на истинности этого боговоплощения, а не на умозрительном видении того или иного божества сквозь скульптуру. **В-третьих**, православные воздают иконе почитательное поклонение (τιμητική προσκύνησις), а не богочитание, не служение образу (λᾱτρεία), подобно тому, как это делают язычники. **В-четвертых**, отношение образа к первообразу не предполагает никакой магии; Святой Дух мистически действует *через* икону волей Бога Отца, вопреки

<sup>1</sup> Марион Ж.–Л. Идол и дистанция / Перев. Г. Вдовиной // Символ. Париж – М., 2009. № 56. С. 19.

<sup>2</sup> Васина М.В. Идол и образ / Рукопись.

<sup>3</sup> Цит. по: Безансон Ален. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. М., 1999. С. 62.

<sup>4</sup> Шенборн приводит слова преподобного Феодора Студита: «Я почитаю икону Божию, правда, не доску и краски как таковые; но поскольку она показывает неоживленные черты (χαρακτήρ) Христа» (Шенборн К. Икона Христа. М., 1999. Сноска 20, с указанием на: Mansi 45 BC). Ср. у Минуция Феликса: нечистые духи «пригибают человека к земле и уводят его от истинного Бога к поклонению веществу» (Минуций Феликс. Октавий // Богословские труды. Сб. 22. М., 1981. С. 156).

любым потугам волхвов-экстрасенсов, мнящих о себе как обладающих «способностью соединять невидимых духов с видимыми материальными предметами». По тонкому замечанию Ж.-Л. Мариона, «существо идола – не просто в том, чтобы сделать божественное зримым, но в том, чтобы сделать его доступным, предоставить в распоряжение»<sup>1</sup>. Этнографы много раз описывали случаи наказания язычниками идолов за невыполнение молитвенных просьб, озвученных во время жертвоприношения.<sup>2</sup> Вполне практичный подход!

Когда в перечисленных выше четырех пунктах происходит сбой, то и икона может занять место идола, что иногда и происходило в Византии в предыконоборческое время: краску, соскабливая с доски, добавляли в Святые Дары; икона использовалась в качестве престола и предмета для домогательств чуда, бралась в крестные родители, в поручители при финансовых сделках и т.д. «“Идолатрия понятий” происходит тогда, когда останавливаются на видении умственном и не переходят к духовному. А поклонение иконам предполагает переход от материи, облеченной в форму и цвет, от чувственного – к сверхчувственному через иконописный символизм, и, наконец, от умственного – к видению духовному», – высказывает свое мнение Т. Шпидлик<sup>3</sup>. Отец Томаш сделал очень точное наблюдение: путь иконопочитания пролегает «от умственного – к видению духовному», а если этого не происходит, то так называемый интеллектуализм привязывает человека к идолу с древнейших времен до наших дней.

И вовсе не обязательно, чтобы такой идол был деревянным или каменным истуканом. Он поселяется не на капище, а в сознании человека.

В том числе и у православного, если он создает неканоничные образы. Вот и получается, что, свергая идолов,

<sup>1</sup> Символ. Париж – М., 2009. № 56. С. 3.

<sup>2</sup> Э. Тейлор рассказывает: «В Китае поклонники издеваются над идолами, не исполнившими своего долга: “Что это такое, – говорят они, – мы дали тебе место в великолепном храме, мы позолотили тебя, кормим и окуриваем тебя фимиамом, а ты, собака, так неблагодарен, что даже и слушать не хочешь, когда мы просим тебя о чем-нибудь!” Затем они топчут его и, если получают то, чего хотели, снова обмывают, извиняются перед ним и обещают вызолотить и одеть в новое платье» (Тейлор Э. Первобытная культура. М., 1939. С. 376). Причем сходным образом относились к идолам и греки: «Всем известен рассказ про аркадских юношей, которые, вернувшись после неудачной охоты, выместили свою досаду на статуе Пана» (Там же).

<sup>3</sup> Шпидлик Томаш. Молитва согласно Преданию Восточной Церкви / Перев. Н. Костомаровой. М. – СПб., 2011. С. 367.

люди вместо иконы иногда творили нечто подобное идолу. Этот тезис находит подтверждение и у Мариона: «В основе любой формы идолопоклонства лежит одна и та же формула “схватывания”, присвоения божественного, одна и та же фигура власти, коллапс дистанции между превращенным в идола Богом и человеком. Соответственно, при любой форме идололатрии Бог всегда мыслится и высказывается как объект: объект познания, манипуляций, предикаций и т. д. Само по себе переворачивание идола, смена знака ничего не меняет, ибо оставляет в неприкосновенности основную диспозицию: присвоение божественного и его объективацию, выраженную в предикативном дискурсе»<sup>1</sup>.

Данная проблема перед князем Владимиром, разумеется, еще не стояла, но ее возникновение говорит лишь о сложности пути от идола к православной иконе, проделанного русским самосознанием.

Касаясь же народного самосознания, мы вплотную подходим и к проблеме мировидения. Каким оно было у наших предков на переломе эпох в X веке? Если под термином «мировидение» мы договорились мыслить восприятие мира без оценок, в качестве совокупности ощущений, воспринимаемых человеком так, как они есть, то ответить на вопрос весьма трудно. Чтобы сказать точно, надо отправиться на машине времени в X столетие. Но ясно одно: отринув идолов в пользу икон, наши предки отреклись не от своей культуры (она у них худо-бедно уже была давно нажита), а, избирая новую веру, русичи приступили непосредственно к *преображению* культуры на путях достижения святости, чего не могло быть в язычестве. По мере же достижения святости сообразно менялась и культура.

Разумеется, язычество у народов различалось, и его нельзя считать некой единой конфессией всего лишь с непохожестью обрядов. Но различие в нашем вопросе проходило по цивилизационным границам: поклонение идолам «почти не относится к наиболее низко стоящим дикарям, которые не могли еще подняться до его уровня, но оно едва ли может быть отнесено и к высокой цивилизации, которая уже отвергла его. Итак, идолопоклонство занимает промежуток между высшей стадией дикости, где оно впервые ясно проявляется, и средней цивилизацией, где оно достигает своего наибольшего развития»<sup>2</sup>. Однако высказывание Тейлора не совсем точно. Неоплатонизм

---

<sup>1</sup> *Марион Ж.-Л.* Идол и дистанция. С. 3–4.

<sup>2</sup> *Тейлор Э.* Первобытная культура. С. 375.

ведь не отнесешь к достижениям средней цивилизации. Вне всяких сомнений, его необходимо считать вершиной языческой духовности и культуры. В том значимость выбора князя Владимира и заключается, что он оторвал самосознание народа от средней языческой цивилизации (с ее истуканами) и поднял его на уровень самой высшей – христианской (с иконами). Причем сделал это с помощью Божией решительно, бесповоротно, навсегда.

Сегодня мы опять стоим перед выбором. С одной стороны все еще являют себя миру неоязыческие идолы советской эпохи в виде памятников большевистским вождям, с другой – при всей обветшалости, не перестают возводиться тоже языческие по сути фетиши либерализма – в экономике, политике, образовании, религии, даже в требованиях к семейному укладу и к сексу. Такой, мягко выражаясь, странный феномен совершенно очевиден и в современной светской культуре. Как выразился бы Прокл, «"Все полно богов"; и что каждое имеет по природе, имеет оно от них»<sup>1</sup>.

Но это взгляд с теневой стороны на жизнь. Смотря же со световой, нельзя не заметить продолжающееся воцерковление народа на фоне уже постхристианской Европы. После празднования в 1988 году тысячелетия Крещения Руси за прошедшие 30 лет произошло фактически новое Крещение русских людей, да и не только русских. По странному совпадению (странному ли?), Россия пала в пропасть атеизма стараниями человека, носящего тоже имя Владимир (Ульянов), однако массово и возвращается под омофор Спасителя во время правления другого Владимира (Путина). Знаменательное имя для русской истории; оно три раза из трех повлияло на крутой цивилизационный зигзаг нашего Отечества.

---

<sup>1</sup> Прокл. Первоосновы теологии. Гимны. М., 1993. С. 106.

## § 2. ЦЕРКОВНЫЙ СТАТУС ИКОНОПИСЦА

Существует ли сегодня четкое представление о положении иконописца в Церкви? Наличие разных точек зрения на этот счет в церковной и околоцерковной среде свидетельствует о непроясненности проблемы. Одни считают иконографа ремесленником, другие – церковнослужителем, третьи – священнослужителем, четвертые – художником, следующим «строгой моральной дисциплине».<sup>1</sup> Вопрос этот не из праздных. В том числе для науки. Попробуем разобраться, начав с древнего мира.

Античность воспринимала художника не так, как его воспринимает общество XX и XXI столетий. После греко-персидских войн, в связи с восстановлением разрушенных городов, греческие полисы ставят мастера на определенную высоту, преимущественно не выше статуса ремесленника, называя его τέχωντες (*лат. artifex*), но и то, применительно лишь к тем, кто достиг совершенства в своем деле. Можно назвать имя фассосского живописца Полигнота, удостоенного несколькими городами звания гражданина за свои произведения. Поэтов и музыкантов почитали выше. Своей репутации художники вредили тем, что, работая на заказ, получали деньги. Положение дел меняется лишь во время поздней античности, когда авторитет представителей изобразительных искусств уравнился с авторитетом музыкантов. Слава скульпторов Фидия, Праксителя, Скопаса, живших в более раннее время, – исключение из правил. Ценимы были также руки Зевксиса и Тиманфа, Апеллеса и Протогена Родосского. Произведениями мастеров изобразительного искусства могли восхищаться, сами же мастера нередко оставались в тени. Древний Рим относился к художникам даже с пренебрежением, морализаторски считая их деятельность унижительной. Патриций должен был заниматься только государственными и военными делами. Исключением для этого сословия стал Фабий, получивший в насмешку прозвище «Пиктор» (живописец). Как бы там ни было, но, по подсчетам специалистов, нам сегодня известны имена 1017 скульпторов и 262 художников античной эпохи.<sup>2</sup> Это говорит, прежде всего, о

<sup>1</sup> Барская Н. Современные представления о художнике и личность древнерусского иконописца // София. Великий Новгород, 2001. № 3. С. 17.

<sup>2</sup> См.: Чубова А.П., Конькова Г.И., Давыдова Л.И. Античные мастера. Скульпторы и живописцы. Л., 1986. С. 6.

персоналистическом отношении к творчеству в античный период.

Положение радикально меняется с появлением христианства. В катакомбах Рима и Ближнего Востока работало множество живописцев, но имена их до нас не дошли. Данное обстоятельство следует понимать как совершенно новый взгляд на творчество. «Богочеловеческая тайна Христа, а точнее, вызванное ею преобразование человеческого взгляда на основание своего бытия (онтология), радикально изменило и отношение к искусству, сделав его причастным этой тайне самым непосредственным образом. Вочеловечение Бога не могло не преобразовать творчество живописца, в том числе и взгляд его на самого себя как творца. Отсюда начинается процесс соединения умозрения с образом, процесс вхождения искусства в “святая святых”».<sup>1</sup> Христианские авторы сознают себя «ассистентами» Бога и перестают подписывать свои произведения, а современники – упоминать их имена. Понятно, что в условиях тотального преследования христиан, эта мера продиктована и чувством благоразумия. Однако на протяжении всей последующей истории Православной Церкви имена художников упоминались крайне редко. Сегодня, правда, некоторые искусствоведы пытаются поставить под сомнение принцип анонимности церковного искусства. В свое время Л.А. Успенский критиковал за это В.А. Плугина.<sup>2</sup> Ныне Н. Барская из чувства солидарности излагает, на ее взгляд, наиболее «убедительную» версию В.Н. Сергеева, полагавшего, «что иной в древности была “единица живописи”, то есть одна подпись подтверждала

---

<sup>1</sup> *Васина М.В.* Проблема соотношения иконы и художественного образа в свете учения Восточной Церкви // Восток – Россия – Запад: Мировые религии и искусство. Тезисы докладов международной научной конференции. СПб., 2001. С. 37.

<sup>2</sup> Появление подписных икон в XVII веке знаменитый богослов объяснял двумя возможными причинами: с одной стороны влиянием «греческих художников, которые в это время стали подписывать свои иконы», с другой – новыми веяниями, требовавшими «личной ответственности за содержание этого произведения. Чисто авторская подпись на иконе – явление крайне редкое, почти исключительное. Пытаться доказать, что в древности иконописцы, в том числе Андрей Рублев, подписывали иконы, как пытается это сделать В.А. Плугин (см. Некоторые проблемы изучения биографии и творчества А. Рублева // Древнерусское искусство. М., 1970. С. 81) – значит пытаться доказать фактически недоказуемое», – утверждал Л.А. Успенский (Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 314. Прим. 99). Однако при всем почитании греческих иконописцев, без общей секуляризации искусства и художнического сознания, подписи на иконах были бы невозможны как на Руси, так и в Греции, но об этом уже не раз говорилось.

авторство большого числа произведений, например, целого иконостаса, цельного иконного ряда, всей фресковой росписи. А при том, какая небольшая часть, какие осколки остались от древнерусского наследия, неудивительно, что так мало сохранилось автографов».<sup>1</sup> Но ведь больше всего сохранилось древних икон именно в иконостасах. В довоенное время, до разрушения, можно было без труда познакомиться с полным набором фресок в новгородской церкви Успения на Волотовом поле (XIV век), в Нередицком храме (тоже пригород Новгорода; XII век), однако и там все равно не найдены подписи иконописцев. Иначе мы точно бы знали имена их авторов. Подобные «новаторские» попытки этих специалистов явно бесплодны: в любом случае за 2000 лет Православия в мире не набрать 1279 известных имен средневековых авторов, трудившихся в стенах храмов, как то было в более короткую эпоху античности. Кроме того, совершенно нелогично с одной стороны поднимать на особую высоту православного иконописца по сравнению с западноевропейским художником, а с другой – подвергать сомнению сам принцип анонимности иконописи, как это делают некоторые известные современные искусствоведы. Ведь «высота» тем, собственно, и определяется, что иконописец творит образ в Духе Святом, он всеми способами стремится умалить свое «Я» и явить церковную Истину, а картина пишется по воле и разумению самого художника.<sup>2</sup> Литургия тоже ведь «безымянна» по отношению к священнику, совершающему ее. В сакральном характере сотворения образа для литургических целей и состоит истинная причина анонимности.

Роль и место художника в Церкви определены еще в Ветхом Завете: «И сказал Господь Моисею, говоря: смотри, Я назначаю именно Веселеила <...> и Я исполнил его Духом Божиим, мудростью, разумением, ведением и всяким искусством, работать из золота, серебра и меди, <...> резать камни для

---

<sup>1</sup> Барская Н. Современные представления о художнике и личность древнерусского иконописца. С. 16.

<sup>2</sup> Позволим себе вернуться к словам В.Н. Лосского, приведенным в ч. 1, гл. 1, § 1: «Ведь говорит же апостол Павел, ссылаясь на псалом Давида: “Некто негде засвидетельствовал” (Евр 2: 6), показывая тем самым, до какой степени второстепенен вопрос авторства, когда речь идет о тексте, внушенном Духом Святым» (Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 21). Но ведь и иконописца вдохновляет Дух Святой, поэтому вопрос второстепенности авторства в отношении иконописца так же закономерен, как и в отношении богослова.

вставляния и резать дерево для всякого дела; и вот, Я даю ему помощником Аголиава, <...> и в сердце всякого мудрого вложу мудрость, дабы они сделали всё, что Я повелел тебе: скинию собрания и ковчег откровения и крышку на него, и все принадлежности скинии, и стол и [все] принадлежности его, и светильник из чистого золота и все принадлежности его, и жертвенник курения, и жертвенник всесожжения и все принадлежности его, и умывальник и подножие его, и одежды служебные и одежды священные Аарону священнику, и одежды сынам его, для священнослужения, и елей помазания и курение благовонное для святилища: все так, как Я повелел тебе, они сделают» (Исх 31: 1–11). Мы не случайно привели эту довольно длинную цитату, в которой определяется роль Веселеила, его взаимоотношения со священством в лице Моисея и Аарона; при этом Священное Писание подробно описывает его богодухновенный труд. И имя Веселеила нам открывается из слов Самого Бога, а не по автографу, оставленному на одном из священных предметов. Очень важно, что упомянутые атрибуты делаются не ради украшения скинии, а исключительно для богослужебных нужд. Иного их применения в Церкви и быть не может. Полезно напомнить еще раз слова святителя Василия Великого, зачитанные на одном из заседаний VII Вселенского собора: «Всё, что делается не по нужде, но ради украшения, подлежит обвинению в безрассудстве».<sup>1</sup> Как видим, характер взаимоотношений художника и священника определен Господом уже в Ветхом Завете: это со-служение, священник выступает посредником между Богом и художником, а художник исполняет возвещенное священнику свыше. В противном случае непонятно для чего Бог исполнил Веселиила Духом Божиим, ибо для ремесла достаточно просто человеческого опыта. Но если художник творит вместе со священником, то у них одно общее – синергетическое – служение, включающее в себя две разные ступени. В этой ситуации нет места художественному античному принципу природного мимесиса. Для натуралистического подражания профессиональному художнику не требуется наставник, ибо «наставляет» натура и эго. Если «подражание в своей основе всегда связано с недостатком бытия в себе»<sup>2</sup>, то бессмысленно вести разговор и о синергии. Это «бытие в себе»,

<sup>1</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891. С. 252.

<sup>2</sup> *Васина М.В.* Проблема соотношения иконы и художественного образа в свете учения Восточной Церкви // Восток – Россия – Запад: Мировые религии и искусство. СПб. С. 36.



закключающееся в Слове Божиим, доводило до сознания художника духовное лицо. Но сама по себе натура, разумеется, не может справиться с такой задачей. Встреча с Христом выстроила новое отношение к творчеству: оно призвано не отображать (по Платону, удваивать) мир, лежащий во грехе, а полагать мост между человеком и Богом, быть в известном смысле языком богообщения. Но между Богом и человеком еще с ветхозаветных времен поставлена свыше также фигура иерея, которому, как мы убедились, отводится ведущее место в процессе идейного<sup>1</sup> создания иконы. И в таком случае, было бы узурпаторской дерзостью со стороны изографа ставить свою подпись на иконе. Другие, не менее важные причины называет Валерий Лепахин: «Икона мыслилась как *соборное творчество* многих поколений иконописцев, а не какого-либо одного, пусть и гениального, мастера. Но в этом благочестивом обычае не подписывать икону была и еще одна, может быть важнейшая, сторона: иконописец считал недопустимым вносить в сакральное пространство иконы, на котором значилось *святое Имя Божие*» и свое земное мирское имя». <sup>2</sup> При чем иконник понимал, что он не имеет права вносить свое имя не только в средник, но и на поля, и даже на затыль. «Именно зависимость иконописания от святых Отцов в качестве нормы и удерживает икону на расстоянии от картины и ремесла, удостоверяет ее богословие», – подчеркивает наш корреспондент. Поэтому нельзя отстранять иконописца от служения Богу и

---

<sup>1</sup> В данном случае, от греч. *идейн* – *видеть* (о нем подроб. в след. парагр.). В Деяниях VII Вселенского Собора указано: «Иконописание есть изобретение и предание их (святых Отцов. – В.К.), а не живописца. Живописцу принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение очевидно зависело от святых отцов» (Деяния Вселенских Соборов. С. 227). При чем заметим одну существенную деталь: Собор говорит о зависимости иконописца от *святых Отцов*, а не просто от ближайших священников (батюшка может быть не подготовлен и не образован в вопросах иконознания). Со священником иконописец сегодня связан чаще всего тем, что исповедуется ему, берет у него благословение на предстоящий труд, обсуждает и утверждает у архиерея эскизы, молится сам и просит священнических молитв о благополучном завершении работы, сотрудничает в организационных вопросах и т.д. Тем не менее должно стать нормой именно со-служение иконописца и иерея, как это было на протяжении веков. Чья-то некомпетентность не может оправдывать тех, кто нарушает церковное устройство.

<sup>2</sup> *Лепахин Валерий*. Икона и иконичность. СПб., 2002. С. 190. См. также у этого автора интересный и глубокий анализ надписей иконы в его другой книге «Значение и предназначение иконы». М., 2003. С. 276–282, особенно с. 277–278.

низводить его занятие до уровня ремесла, пусть и «священного».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Одним из первых так ставил вопрос В.Н. Лазарев, писавший: «Как и все средневековые художники, древнерусские живописцы принадлежали к ремесленной среде. Ремесленники всех специальностей объединялись в древней Руси одним общим названием – “ремесленник” (“ремесльник”, “ремьствьникъ”, “ремествяникъ”) или “художник” (“художьникъ”), “хитрец” (“хытрыць”, “хитрыць”, в смысле “искусник”). Но наиболее употребительным было слово “мастер”, причем оно обозначало как самого простого ремесленника, так и архитектора, живописца и даже военного специалиста. Имея в виду мастеров, занимавшихся живописью, русские летописцы прибегают и к более дифференцированным терминам (“иконьникъ”, “иконикъ”, “образописьць”, “писецъ”, “живописьць”). К сожалению, мы не знаем, какие конкретно оттенки вкладывались в эти термины» (Лазарев В.Н. Древнерусские художники и методы их работы // Он же. Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. М., 1963. С. 7). Позиция у известного искусствоведа, как видим, не прямолинейная, поскольку он находит применительно к иконописцу довольно много терминов, из осторожности оговариваясь о неизвестности их оттенков, более того, Лазарев добавляет существенную деталь: «Ремесло живописца было окружено в древней Руси ореолом большого нравственного авторитета. Иконное дело почиталось “богоугодным”, и летописцы отзываются с неизменным уважением о выдающихся мастерах» (Там же. С. 8). Возникает вопрос: кто из ремесленников на Руси, благодаря своей профессии, мог пользоваться высоким нравственным авторитетом, а его дело почиталось богоугодным? Введение термина «священное ремесло» лишь запутывает проблему. В самом этом термине уже заложено противоречие. Так, по словарю В. Даля: «Ремесло, стар. ремество ср. рукомесло, рукодельное мастерство, ручной труд, работа и умение, коим добывают хлеб; || само занятие, коим человек живет, промысел его, требующий более телесного, чем умственного труда». Слово «священный» в том же словаре (статья *Святой*) поясняется: «Священный, святой; |освященный;| заветный, нерушимый» (Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 тт. Т. 4. М., 1994. С. 161). Согласно словарю Д.Н. Ушакова данное слово понимается: *обладающий святостью, признаваемый Божественным, возвышенный, мистический, заветный, связанный с религиозным культом, относящийся к богослужению, чрезвычайно почетный, высокий, исключительный по важности, оправдываемый религией, соответствующий религиозно-нравственному идеалу* (Толковый словарь русского языка. В 4 томах / Ред. Волин Б.М., Ушаков Д.Н. Т. 4. М., 1940. Ст. 112). Как же можно иконописание, признаваемое занятием божественным, почетным, заветным, возвышенным и мистическим, исключительным по важности, условием для которого является соответствие религиозно-нравственному идеалу, идеалу, достигаемому не столько телесным трудом, сколько «умным деланием» увязать с промыслом, с рукомеслом, требующим «более телесного, чем умственного труда»? Напротив, если иконник относился к своему делу как ремесленник, то его звали уже не иконописцем, а богомазом. Даже относительно светского художника М. Хайдеггер говорит: «Искусство – *τέχνη*, но не техника. Художник – *τεχνίτης*, однако не техник и не мастеровой» (Хайдеггер

Как пишет А. Безансон, «авторы каролингских книг считают, что сама работа художника ни набожна, ни скверна. По части благочестия, чем отличается она от работы плотника, столяра или любого другого рабочего? “Все эти ремесла, доступные только тем, кто им обучен, могут осуществляться в набожности и скверне”. С полным безразличием художник может рисовать благочестивые деяния и злодеяния негодяев. “Если не осквернение рисовать злодеяния, то и рисование жизни людей добродетельных – не благочестие”».<sup>1</sup> Перед нами норма, надолго

---

*Мартин. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет / Перев. с нем. А.В. Михайлова. М., 2008. С. 442).* И в Священном Писании Бог говорит Моисею относительно Веселеила: «И в сердце всякого мудрого вложу мудрость, дабы они сделали все, что Я повелел тебе» (курсив мой. – В.К.). Сегодня в мире нередко приходится слышать о некоем противостоянии ума и сердца в искусстве, а ведь их единство установлено Самим Творцом в качестве нормы.

<sup>1</sup> *Безансон Ален. Запретный образ. С. 166, 187. Ср. 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. Казань, 1891. С. 269).* «Отравление» Каролингскими Книгами сказывается в католичестве по сей день: «Даже тогда, когда художник погружается в мрачайшие бездны души или описывает ужасающие проявления зла, он так или иначе становится голосом всеобщей жажды спасения» (Послание Иоанна Павла II людям искусства // Новая Европа. Международное обозрение культуры и религии. Милан – М., 2000. № 13. С. 13). Но, очевидно, из-за слишком частого погружения художников «в мрачайшие бездны души» и слишком частого описания ужасающих «проявлений зла», II Ватиканский собор обратился к деятелям искусства с призывом: «Мир, в котором мы живем, нуждается в красоте, чтобы не погрузиться в отчаяние. Красота, подобно истине, пробуждает радость в человеческих сердцах, и это драгоценный плод, это то, что создает связь между поколениями и соединяет их в единомысленном восхищении!». Иоанн Павел II подчеркивал: «Именно в этом духе глубокого почитания красоты текст Конституции о богослужении *Sacrosanctum consilium* напоминает о долгой традиции дружеских отношений Церкви и искусства, а более прямо – о храмовом искусстве, “вершине” религиозного искусства, и, не колеблясь, называет “благородным служением” труд художников, создающих произведения, способные в определенной мере явить бесконечную красоту Бога и направить к нему человеческие умы. Благодаря их труду также “лучше проявится представление о Боге и евангельская проповедь делается более наглядной для ума людей”» (Послание Иоанна Павла II людям искусства // Новая Европа. Международное обозрение культуры и религии. № 13. С. 13–14). Не запоздал ли данный призыв к «людям искусства»? Ответом на этот вопрос может послужить впечатление всемирно известного режиссера А.А. Тарковского, вынесенное им из музея религиозного искусства: «Я недавно был в Ватиканском музее. Там огромное количество залов, посвященных современной религиозной живописи.

определившая роль художника в католичестве. Поэтому при оформлении храма руководствовались в основном двумя понятиями: *memoria* (память) и *ornamentum* (украшение). И последнему нередко отдавалось предпочтение перед первым. Достаточным основанием для творчества является не духовность, а религиозность. Художник уже не со-служитель, как некогда Веселеил, но только «функция» – декоратор, т.е. свободный ремесленник, нанимаемый со стороны под заказ. Критерием его работы продолжает оставаться виртуозное мастерство. Не осталось в долгу и секулярное общество. На протяжении истории, в зависимости от эпохи, художник будет провозглашен творцом, магом, пророком, ниспровергателем старых идеалов и создателем новых.<sup>1</sup>

А как обстояло дело на Руси? В каком качестве русскими людьми почитался изограф? Н. Барская пишет: «Канонизирован как святой, первый, известный нам по имени, русский иконописец Алипий (кон. XI – нач. XII в.), сведения о котором сохранил Киево-Печерский патерик, канонизирован именно как святой иконописец».<sup>2</sup> Исследовательница, к сожалению, не приводит в подтверждение ни один документ, удостоверяющий статус такого прославления. Она и не сможет этого сделать, ибо и Алипий, и Андрей Рублев, и новгородец Анания, и византийский исповедник иконопочитания Лазарь, и многие другие монашествующие иконописцы прославлены в лике преподобных, а не «святых иконописцев», поскольку нет ни в одном православном «Типиконе» и «Чиновнике» чина святых иконописцев.<sup>3</sup> Тем не менее именно отсутствие этого чина

---

Конечно, это надо видеть, потому что это ужасно. И я не понимаю, почему эти, простите меня, произведения располагаются на стенах такого музея. Как это может удовлетворять людей религиозных, и, в частности, церковную католическую администрацию. Это просто поразительно» (*Тарковский Андрей*. Слово об Апокалипсисе // <http://www.glagol-online.ru/arc/n9/192/>).

<sup>1</sup> Надо отметить, ныне в католичестве появилось осознание того, что в свое время они «потеряли икону». И теперь в Европе (Италия, Франция, Швейцария, Германия) возникают иконописные школы. А значит, постепенно переосмысливается положение художника, все-таки начинается поиск подходящего ему места *внутри* Церкви. Появляются также серьезные работы по богословию иконы: достаточно назвать имя кардинала Кристофа фон Шенборна и его труд «Икона Христа». Меры здравомысленные, но не запоздалые ли?

<sup>2</sup> Барская Н. Современные представления о художнике и личность древнерусского иконописца. С. 15.

<sup>3</sup> В своей книге В.В. Лепяхин пишет: «Прп. Алипий, как ясно свидетельствует об этом Патерик, не только святой *иконописец*, он

позволяет с уверенностью предположить, что деятельность иконописца особо не дифференцировалась от любой другой церковной деятельности монаха, что и указывает на церковнослужение монаха-иконописца. В таком случае, писание икон мирянином, на богословском и техническом уровнях не отличаясь своим процессом от монашеского, тоже оказывается служением.

Ментальность наших предков была такова, что образ своей жизни они мыслили именно как служение. Оттого, наверное, прежде чем приступить к работе, иконописцы, особенно молодые, считали за правило соборно вычитывать определенный свод молитв, позже изложенный в «Ерминии» Дионисия Фурноаграфиота. Для средневекового человека вообще характерно чтение молебнов перед началом любого дела. Но здесь мы хотели бы обратить внимание на особенность состава молитв у иконописцев. Начинали они молиться с *«Благословен Бог наш»*, *«Царю Небесный»* и т.д., после Богородична: *«Безмолвная уста нечестивых»*, тропарь Преображения Господня и пр., и пр., заканчивалось моление сугубой ектинией и отпустом. Здесь, собственно, – обычный молебен. Дионисию не принадлежит авторство указанных молитвословий, ибо моление (на наш взгляд, по образцу *«Молебна при начатии учения отроков»*<sup>1</sup>) составлено монахом, работавшим над «Ерминией» для французского исследователя Дидрона, собиравшего материал на Афоне. Монах-составитель, сохранив основу названного молебна, сократил список молитв, добавил несколько других, в

---

преимущественно *святой*, он просиял бы в лике святых и не занимаясь иконным послушанием в монастыре. Преподобный свят благодаря своему монашескому подвигу, а не иконам, к сожалению, не дошедшим до нас, хотя в свое время почти все они прославились как чудотворные» (*Лепяхин Валерий. Образ иконописца XI–XX веков в русской литературе. М., 2005. С. 449–450*). Кто-нибудь нам может возразить ссылкой на «Сказание о святых иконописцах». Отвечаем: во-первых, «Сказание...» (см. главу о нем в упомянутой работе В. Лепяхина) – довольно поздний памятник (конец XVII – начало XVIII вв.), во-вторых, и там ничего не говорится о чине святых иконописцев. Никто не спорит, что есть святые иконописцы. Но нет *чина* святых иконописцев. Протоиерей Сергей Булгаков явно ошибается, утверждая: «Церковь и знает особый лик святых – иконописцев, в лице которых тем самым канонизируется и искусство как путь спасения» (*Булгаков Сергей. Первообраз и образ. Соч. в 2-х тт. Т. 2. М. – СПб., 1999. С. 285*). Это голословное утверждение отца Сергея ничем не подтверждено и подтверждено быть не может.

<sup>1</sup> По словарю Даля, *«Молебен – м. короткое богослужение, в виде благодарности или просьбы»* (*Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. С. 342*).

том числе весьма важных: тропарь Преображения, богородичен «Безмолвна уста нечестивых» и, по всей видимости, самостоятельно написал «Господи Иисусе Христе Боже наш, сый не описан по естеству божества...». Становятся совершенно очевидными паламитская ориентация афонского писателя, скорее всего, бывшего иконописцем, знание им догмата иконопочитания, документов VII Вселенского собора. Трудно заметить столь профессиональную специфику в текстах других молебнов. Отчего в нынешнее время многие ошибочно принимают моление, изложенное в «Ерминии», за некий особый чин посвящения в иконописцы.<sup>1</sup>

Сегодня сложилась странная ситуация. Если в XVI веке мы наблюдали явное стремление все регламентировать, т.е. подчинить обряду и чину, то ныне отношение к этому заметно переменялось. Теперь стало обычным не посвящать молодых служек алтаря в пономари. Отступления от правил объясняются тем, что чин посвящения накладывает на посвященного обязательства, которые он, повзрослев, может якобы не исполнить. Логика странная... Ею руководствуясь, не стоит крестить и детей – кого-нибудь ведь могут сбить с истинного пути, и он отречется от Иисуса Христа. Быть может, не надо учить детей и грамоте? Вдруг они, повзрослев, начнут писать против Бога и Церкви! Но мы знаем и другие примеры, когда проводятся вовсе необязательные посвящения.<sup>2</sup> На официальном сайте Московской Духовной Академии можно прочитать о складывающихся там традициях иконописной школы: «После молебна святым иконописцам над каждым выпускником читается

---

<sup>1</sup> Не оказался исключением здесь и автор этих строк, придерживавшийся ошибочной точки зрения в своих некоторых предыдущих публикациях.

<sup>2</sup> Так, отцы храма св. Новомучеников и Исповедников Российских поселка Прибрежный (Самарская епархия) посчитали необходимым посвятить девушек в сестры милосердия; и летом 2002 года, впервые в постсоветской России, они осуществили это, причем особым чином, составленным еще святой преподобномученицей Великой княгиней Елисаветой Феодоровной. Сообщается, что сестры принесли Богу обеты послушания, нестяжания, целомудрия. Их облачили в белые покровы древних жен – диаконисс, вручили четки и возженные свечи. Целую ночь они провели в храме, неусыпно пребывая в молитве и богомыслии. А утром за Божественной литургией сестры причастились Святых Христовых Тайн (Дягтерева Нина. Без мене не можете творить ничегоже // [http://samara.orthodoxy.ru/Smi/Npg/049\\_19.html](http://samara.orthodoxy.ru/Smi/Npg/049_19.html)).

особая молитва “на поставление в иконописцы”». <sup>1</sup> Как нам стало известно, на самом деле, по благословению, данному еще ректором МДА владыкой Филаретом (Карагодиным), вычитывается молебен из «Ерминии», несколько тропарей разным святым иконописцам и молитва *«Господи Иисусе Христе Боже наш, сый не описан по естеству божества...»*, которую игумен Лука (Головков) произносит над поставляемыми иконописцами. Значит, дело здесь в назревшей необходимости иметь сегодня чин посвящения в иконописцы. <sup>2</sup> Такое желание связано с попытками осмысления истинного статуса иконописца в Церкви, статуса, который не был до конца проявлен в древности. Согласимся, место «между служителями алтаря и просто мирянами» – несколько абстрактно.

Решить данный вопрос пытался Стоглавый собор, но положение было уже запущенным. Собор, как помним, выдвигал двустороннее требование. Первое по отношению к иконникам: «Подобает быти живописцу смирену, кротку, благоговейну, непразднословцу, несмехотворцу, несварливу, независтливу, непьяницы, неграбежнику, неубийцы. Наипаче же хранити

---

<sup>1</sup> Без указания автора. Иконописная школа // <http://www.mpda.ru/ru/school/basic/ischool/>.

<sup>2</sup> Нам довелось слышать мнение: «Всеми этими внешними “чинами” и “последованиями” все больше прикрывается, ладно бы пустота, но частенько и прямой расчет». Как бы там ни было, церковная жизнь сегодня все больше требует упорядочения иконописания, потому некоторые священники-изографы и стали вычитывать молебен из «Ерминии» в качестве чина, и потому будет все больше усиливаться необходимость каноничного посвящения в иконописцы. В вопросе о чинах разумно исходить прежде всего из смысла и этимологии самого слова: «порядок, правило». Можно, конечно, этот термин понимать и как «должность», но не о том речь. Человеческой воле подвластно все извратить и испортить, ведь и «порядок», бывало, доводился до преступления, превращаясь в тоталитаризм. Самый изощренный его вариант ждет человечество впереди при антихристе. Означает ли это, что мы должны отказаться теперь от всякого порядка и заменить его анархией? Чин, разумеется, – внешнее обрамление, и начинать надо, как и провозглашали святые Отцы, с воспитания и преображения души. Тем не менее никто из здравомыслящих православных христиан на протяжении истории не отказывался от уставных чинов посвящения в иподиакона, в чтеца и певца. А если в прошлом и не было такого чина для иконописцев, то связывать это следует, на наш взгляд, с тем, что деятельность иконописца не могла быть закреплена за определенным приходом, как у чтецов и певцов: храм мог обеспечить его заказами лишь на короткий период. Но не было чина посвящения и для монашествующих иконников. В монастыре ведь работы хватало. Не было по одной простой причине: иконописание относилось к послушанию и не отделялось от других монашеских занятий.

чистоту душевную и телесную со всяцем опасением, не могущим же до конца тако пребыти по закону жениться и браком сочетаться, и приходити ко отцем духовным начасте и во всем извещатися и по их наказанию и учению жити в посте и в молитве, и воздержании, со смиренномудрием, и кроме всякого зазора и безчинства».<sup>1</sup> Второе к епископам и царю: «И царю таких живописцев жаловати, а святителем их бречи и почитати паче простых человек».<sup>2</sup> Понятно, что в XVI веке с иссяканием исихазма «поисшатались обычаи и самовластие учинилось по своим волям», но Стоглавый собор со всей очевидностью стремится к решению стоящей проблемы, делая это, правда, ущербно. «Теоретически он предъявляет правильные требования – ...следовать Преданию. Но это требование, лишенное своей жизненной основы (умного делания), превращается во внешние предписания и контроль», – пишет Л.А. Успенский.<sup>3</sup> Другими словами, Собор административными мерами интуитивно пытается иконописца, «соскользнувшего» в ремесленники, призвать к церковнослужению. Однако подобные меры были уже не в силах поправить сложившееся положение. Да, Стоглав говорит о том, чтобы иконописцев *почитать* паче простых человек, но о возведении их именно в ранг *церковнослужителей* никто на Соборе не заводил и речи. Впрочем, это было бы, наверное, делом практически

---

<sup>1</sup> Стоглав. Казань, 1911. Глава 43: Соборной ответ о живописцах и о честных иконах. С. 72.

<sup>2</sup> Стоглав. С. 72. Несколько ранее сходным образом высказывался преподобный Максим Грек: «Достойных же иконописцов и сподобльшихся такового святаго детельства истоваго воображения и изряднаго жителства, таковых подобает честно почитати, и посаждати их на седалищах и на вечерах близ святителей с честными людьми, якоже и прочих причетников» (*Максим Грек, преподобный. О святых иконах // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. Сост. Н.К. Гаврюшин. М., 1993. С. 47*). Обратим внимание в этой цитате на две фразы Максима Грека: «святое детельство» и «посаждати их на седалищах <...> с честными людьми, якоже и прочих причетников». Совершенно очевидно, что преподобный называет иконопись не ремеслом, а святым делом; самих же иконописцев причисляет к причетникам, т.е. церковнослужителям (так, во всяком случае, разъясняет Номоканон). Между тем, А.М. Сахаров считает, что постановления Стоглава приобрели другой ход и развили лишь подозрительность в «отношении художников». (*Сахаров А. М. Русская духовная культура в XVI столетии // Вопросы истории. М., 1974. № 9. С. 126*). Формула В.С. Черномырдина «Хотели, как лучше, а получилось, как всегда», оказывается, имеет свое происхождение из древности.

<sup>3</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 252.



неосуществимым. В XVII веке такие многолюдные села, как Палех, Мстера, Холуй превращались в массовые производители икон: не посвящать же в церковнослужители население целых сел! Тем не менее проблема статуса иконописца продолжала волновать обе ветви власти – церковную и светскую, так как указанная проблема тесно связывалась с поднятием качества иконописания. В 1669 году Алексей Михайлович издает так называемую Окружную царскую грамоту. В.В. Лепяхин обращает наше внимание «на то, что царская Грамота<sup>1</sup> вслед за Стоглавом стремится поднять качество иконописания не только путем организации внешнего контроля за плохими иконописцами, но, что очень важно, путем возвышения хороших, “тщаливиих” иконописцев, повышения их статуса в обществе. Они должны иметь “достойную честь везде и от всех”. Ссылаясь на равноапостольного Константина, при котором церковный клир почитался наряду с царским советом и “прочиими благородными”, грамота призывает по причине почитания икон почитать и “делателей” святых икон, дабы иконописцы “предравенствовали” (считались первыми среди равных) всем прочим художникам. Значит, иконописцы были в то время, несмотря на постановления Стоглава, в некотором небрежении по отношению к другим художникам».<sup>2</sup> Данное наблюдение Лепяхина свидетельствует о разрыве между тем, к чему призывала Церковь, и тем, что диктовало общество. Но необходимо сказать: непосредственно ранги самих иконописцев, как минимум с IV века, являлись весьма разнообразными. «Шесть категорий “иконописателей”, предложенные в грамоте от 1668 года трех патриархов и подтвержденные указом царя Алексея Михайловича в 1669 году, были заимствованы из книг Григория Богослова (ок. 329 – ок. 389). Патриарх Константинополя, один из основоположников догматики христианской церкви, Григорий Богослов считал, что “суть первии знаменатели живописатели”».<sup>3</sup> В царской грамоте 1669 года первыми по мастерству считаются “знаменатели

---

<sup>1</sup> «Л.Н. Майков писал, что предначертания Грамоты остались без исполнения, никакой регламентации деятельности иконописцев при Государе Алексее Михайловиче не последовало; Майков даже предполагал, что Грамота не была обнародована», – отмечает В.В. Лепяхин. (*Лепяхин. Валерий. Образ иконописца XI–XX веков в русской литературе. М., 2005. С. 119–120.*)

<sup>2</sup> Стоглав. Собор бывший въ Москве при Государе царе и великомъ князе Иване Васильевиче. СПб., 1863. С. 151, 153, 297. (Прим. В.В. Лепяхина)

<sup>3</sup> *Пекарский П.* Материалы для истории иконописания в России // Известия имп. Археологического общества. Т. V. Вып. V. СПб., 1864. Стлб. 325. (Прим. А.А. Тица.)

изящнии иконописатели», вторыми – «знаменатели и совершение живописатели», а третьими – «с готовых знаменований тщательное образование творящие»», – приводит святоотеческое мнение А.А. Тиц.<sup>1</sup> Но какое это имело значение для нового времени? К концу XVII века хлынувшие потоком западноевропейские влияния неминуемо повлекли за собой переосмысление роли изографа. Почитание иконы остается православным, а сама икона напитывается чуждым Православию духом. Именно в этот период иконописец окончательно и утверждается в качестве ремесленника.<sup>2</sup> Чем и объяснимо наличие целых сел, состоящих из иконников. Понятие служения иконописца утрачивается как со стороны клира, так и со стороны самого иконописца; уходит понимание принципа взаимоотношений между священнослужителем и изографом, установленного VII Вселенским Собором (т.е. от живописца зависит практическо-исполнительская, художественная сторона дела, а самое учреждение, возведение и разьяснение откровения свыше, духовное настроение не только живописца, но непосредственно композиции – от священства), и на смену приходит принцип Каролингских Книг. Так открывался путь к отрыву иконы от литургии, к отмене анонимности. И неважно, что анонимность в Петровское время была отменена на государственном уровне, главное состоит в том, что зерно падало на подготовленную почву: отмена стала возможной по состоянию духовной жизни, удаляющейся от великих традиций.<sup>3</sup> Логическим продолжением явилось подражание католической живописи, целью которого было «развитие изящного вкуса» у народа, о чем уже было сказано ранее. Но «зубрежкой» языка католической живописи по-настоящему занимался уже не иконописец, а художник-профессионал с академической выучкой. И если на Руси считали неззорным для себя писать иконы святые митрополиты Петр и Макарий, бояре Васиан и Досифей Санины (братья преподобного Иосифа Волоцкого),

---

<sup>1</sup> Тиц А.А. Некоторые закономерности композиции икон Рублева и его школы // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. М., 1963. С. 28.

<sup>2</sup> Следует различать здесь ремесло как профессиональное занятие, определяющее социальный статус человека, и ремесло как необходимую техническую основу всякого творчества. Последний аспект нами не разбирается, поскольку он очевиден и в философии не представляет собой предмета разногласий.

<sup>3</sup> Положение спасала только глухая северная провинция, где влияния Европы были меньшими. См. замечательные образцы: <http://media.karelia.ru/art/catalog/icon/web/index.htm>.

потомок святого Петра, царевича Ордынского – великий Дионисий, с сыновьями, то в новое и в новейшее время представителей аристократических родов среди иконописцев, пусть и при полной уверенности, что они есть, – отыскать весьма трудно. Русское общество унаследовало римскую ментальность. Даже увлечение мирским искусством воспринималось как нечто непотребное. Приведем фрагмент из воспоминаний графа Ф.П. Толстого: «Обвинения на меня сыпались отовсюду. <...> Не только все родные, (кроме моих родителей), но даже большая часть посторонних, упрекали меня за то, что я первый из дворян, имея самую короткая связи со многими вельможами, могущими мне доставить хорошую протекцию, наконец, нося титул графа, избрал путь художника <...>. Все говорили, будто бы я унижил себя до такой степени, что наносу бесчестие не только своей фамилии, но и всему дворянскому сословию»<sup>1</sup>. И если разночинец, в отличие от дворянина, свои занятия мирским искусством считает благопристойными, то для него же занятия иконописанием – уже дело неудачника, просто зарабатывающего изготовлением иконы на хлеб. И лишь к концу XIX века, в связи с национальным подъемом, храмы начинают расписывать известные художники, но и те, во-первых, не дворянского происхождения, во-вторых, занимаются церковным искусством как особо престижным заказом, причем в статусе знаменитостей, а не безымянных авторов. Может возникнуть вопрос: «Почему они должны быть дворянского происхождения? Во все времена дворян среди иконописцев насчитывались единицы, но ведь иконников были тысячи. Где же столько дворян набрать?» Здесь имеет смысл ответить так: на примере социума, мы ведем речь *об отношении общества* к делу иконописания. На Руси писать образ считали почетным для себя подчас и знатные бояре, но в России нового времени ситуация прямо противоположная. Аристократы ведут себя подобно античным римлянам и пишут икону в виде исключения, ибо считают такое занятие, достойным лишь простолюдина, поскольку оно для них сугубое ремесло. А займутся они иконописанием как церковнослужением только в XX веке, оказавшись в вынужденной эмиграции.

Говоря об иконописце как церковнослужителе, мы далеки от стремления «повысить его в звании» и, надеемся, читатель нас в этом не подозревает. Нет, прежде всего, изограф должен быть молитвенником, отличаться чистотой сердца и благочестивым образом жизни. Это, безусловно, самое важное условие для его

<sup>1</sup> Толстой Ф.П., граф. Записки // Русская старина. 1873. Т. 7. С. 126.

деятельности. Повышают иконописца «в звании» не люди, а Вседержитель, поэтому у достойного иконописца даже через материал и инструменты действует благодать Божия. Киево-Печерский патерик рассказывает об исцелении невера, больного проказой. Преподобный Алипий «расписал» больное лицо красками и вернул ему прежнее благообразие. Но ведь иконописание и есть выявление образа Божия средствами искусства. Поэтому преподобный Иосиф Волоцкий говорит в «Послании иконописцу» об «умном делании» изографа, без чего сотворение образа становится недостойным и заслуживающим порицания. Творя умную молитву, кузнец приносит пользу прежде всего своей душе, но такая молитва всегда будет вторична относительно тех подков или решеток, производством которых он занимается. Иначе обстоит дело у иконника, ибо иконопись и есть «молитва в красках». Свой нерукотворный лик Христос оставил на убрусе вовсе не с целью украсить ткань. Но тогда для чего? Для спасения людей. В вышеупомянутой молитве *«Господи Иисусе Христе Боже наш, сый не описан по естеству божества...»* есть слова: «Недуг князя Авгаря уврачевал еси, душу же его просветил еси во еже познати истинного Бога нашего, иже Святым Духом вразумил еси Божественного апостола Твоего и евангелиста Луку написать образ Пречистой Матери Твоея». Целительное, преображающее душу воздействие образа через нисхождение Духа Святого – вот цель и смысл христианского моленного образа. Отец Павел Флоренский писал: «Ни иконописные формы, ни сами иконописцы в организации Культа не случайны. Нельзя сказать, будто Культ пользуется и теми и другими **извне**, не как собственными своими силами. Это культ именно открывает святые лики, и он же воспитывает и направляет деятелей иконописания».<sup>1</sup>

Мы не ведем речь об иерархическом приравнении изографа к иерею, у каждого из них своя роль, но вместе они призваны литургически приобщать других к Богу.

Заканчивая параграф, подытожим главное. На VII Вселенском соборе говорилось, что «искусство живописца есть занятие священное».<sup>2</sup> Иконописание, действительно, есть *священное церковное служение*.<sup>3</sup> Третьего не дано: оно или

<sup>1</sup> Флоренский Павел, священник. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 128.

<sup>2</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 118.

<sup>3</sup> И если действительно сложилась ныне необходимость выработки Чина посвящения в иконописцы, то, на наш взгляд, логично и справедливо было бы воспользоваться при его составлении молитвами из молебна

священное церковнослужение, как должно быть у православных, – или дидактическая живописно-оформительская работа, как в католических храмах. Третье существует в расцерковленном искусстве: это произвол художника-демиурга, который «зиждется на индивидуальной свободе человека-творца,

«Ерминии», продуманно соединяя их с Чином посвящения в чтеца и певца. Хиротесию читающих и поющих Церковь не случайно объединила в один чин. Статус иконописца, кажется, вполне соответствует статусу чтеца и певчего, поскольку чтец «создает» словесную икону (уместно вспомнить мнение VII Вселенского собора: «Посредством чтения и живописного изображения мы получаем познание об одном и том же; так как оба они существуют для того, чтобы приводить вещи на память». Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 213), а певчий создает икону средствами музыки. Молитвы этого Чина потребуют самой малой переработки, ибо в них много говорится о свете, без которого нет и иконы. Опустить придется лишь моменты облачения посвящаемого в короткую фелонь и стихарь, но вручение подсвечника со свечей, как и певцу, выглядело бы весьма символично и уместно. Даже участие архиерея в таковой хиротесии не обязательно, хотя, разумеется, желательно. В правиле 14 VII Вселенский собор постановил: «Руковозложение же во чтеца дозволено делать каждому игумену» (Там же. С. 308). Единственное условие: это дозволено делать «в своем и только в своем монастыре». Введение Чина посвящения в иконописцы позволило бы, наконец, определить истинное место иконописца в Церкви. Антиохийский поместный собор 341 года в правиле 11 применяет «название клирика только по отношению к иподиаконам, чтецам, певцам и т.д.» (*Никольский Константин, протоиерей*. Пособие к изучению Устава богослужения Православной Церкви. СПб., 1907. С. 704. Прим. 2. Курсив мой. – В.К.). Вот к этому «и т.д.» следовало бы причислить иконописцев. Однажды пришлось услышать возражение: «Даже великолепный Дионисий (!), работая в Пафнутьевском монастыре, в пост вкушал мясо, ссылаясь якобы на тяжелую работу, за что и был Богом наказан. О каком тут церковнослужительском статусе говорить, когда самые выдающиеся иконописцы не хотели выполнять простые христианские нормы!» Надо признать, что это слабый контраргумент. В церковной среде подчас имела место симония и другие пороки, но можно ли считать нарушения «простых христианских норм» основанием для отрицания церковной иерархии? Или утверждать, например, что Таинство, совершенное недостойным священником, становится недействительным? Ведь это – древняя ересь Доната (IV век). Однако даже этот ересиарх не выступал против существования церковной иерархии. То же самое применимо и к иконнику. Требования к нему, изложенные в Стоглаве, о чем говорилось выше, были обязательными; «на деле же иконописцы сами себе ставили требования более высокие, делаясь в собственном смысле подвижниками», – писал отец Павел Флоренский (*Флоренский Павел, священник*. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 122). Вся последующая деятельность Дионисия, выраженная им в гениальных по мастерству и духовной высоте образах, свидетельствует именно об истовом подвижничестве этого великого иконописца.

которая ему дает полное право на осуществление себя, самовыражение, которое не признает и не терпит никаких пределов и ограничений в осуществлении своего замысла».<sup>1</sup> Если писание икон не священное церковное служение, то принцип анонимности, о котором мы рассуждали выше, становится просто бессмыслицей.

Обратим внимание: в Византии, на Руси, во всем православном мире не существовало женщин иконописцев. Нужно ли еще более красноречивое подтверждение особому статусу иконника как церковнослужителя! И дело тут не в отношении к женщине, а в ее месте внутри Церкви. Наши слова, разумеется, не следует понимать как призыв к скорейшему отстранению женщин от иконописания. Вынуждены говорить об этом, потому что приходилось принимать в свой адрес необоснованные упреки как со стороны «ревнителей» Православия, требующих запрета для женщин на занятия иконописью, так и со стороны тех, кто полностью поддерживает женщин-иконописцев. Отвечаем обеим сторонам сразу. Женщины в XX веке доказали делом свое право на занятие иконой. Вспомним тут добрым словом монахинь Иулианию (Соколову) Иоанну (Рейтлингер), Митрофанию (Емельянову), мирянок И.В. Ватагину, И.В. Волочкову, В.Ю. Карпову, К.М. Покровскую, равно как и многих других, уже ушедших и ныне живущих. В древней Церкви женщины служили в лице диаконис<sup>2</sup> – послужат теперь иконописцами. Был ведь к тому же прецедент. Монахиня IX века Кассия написала ирмосы 1–6 песен канона Великой Субботы, стихиры на Рождество Христово и на рождество Иоанна Крестителя, на Великую Среду, на дни памяти мучеников Гурия, Самона и Авива, а также Авксентия, Евгения, Ореста. Эти произведения включены в богослужебные книги. Если в данном случае допустимо было принять для богослужения словесные иконы, то почему нельзя принять живописные?

Сегодня надо говорить о другом – о том, что церковной администрации желательно вынести вопрос о современном статусе иконописца на соборное обсуждение, осмыслить подлинное предназначение художника внутри Церкви и по-настоящему, а не декларативно вернуть его в лоно Церкви.

---

<sup>1</sup> *Васина М.В.* Атеизм на службе церкви // Начало. Журнал Института богословия и философии. СПб, 1999. № 8. С. 233.

<sup>2</sup> Диаконисами в первые века христианства называли женщин, служивших Церкви тем, что они готовили женскую половину оглашенных к крещению и присутствовали при этом таинстве, помогая священнику; посещали больных и бедных; несли и некоторые другие послушания.

---

Только тогда и станет возможным движение к реальному возрождению иконописания в России. Ведь иконопись – это не безжизненные памятники прошлого, а общенациональное достояние, живущее и развивающееся во временном континууме.

---

### § 3. ИКОНА И СЛОВО. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ РАССУЖДЕНИЯ О ФИЛОСОФСКИХ ПРОБЛЕМАХ ТВОРЧЕСТВА

Православная культура возникла по соседству с двумя другими великими культурами – античной и ветхозаветной. Сущностно она не обязана своим рождением ни той, ни другой, ибо порождена Логосом, Словом Божиим, Им освящена и пропитана Божией благодатью, но тем не менее «технологически» связана с обеими, поскольку ранние христиане были выходцами из еврейской и греческой среды. Если Бог сотворил весь мир из ничего, то, разумеется, Ему под силу было создать и новую христианскую культуру из ничего. Но для кого бы она была тогда? Во всяком случае, не для людей. Люди просто бы ее не восприняли, прежде всего по причине чужеродности составляющих элементов. Такая культура и сегодня будет восприниматься, точно с другой планеты. Без памяти о прошлом здесь не обойтись. Потому Творец и брал «строительный материал» из уже существующих, но лучших на то время культур.<sup>1</sup>

Отсюда логично обратить наши взоры на обе сразу. Почему евреи не изображали Яхве, а греки изображения своих богов помещали даже на посуде? Каково было миропонимание у этих двух народов? Ясно же, что отличия здесь радикальны.

Начнем с греков.

Во-первых, необходимо сконцентрировать внимание на умонастроениях. «Неотъемлемой частью мироощущения людей древней Эллады был глубокий пессимизм, что нашло отражение в литературных памятниках той эпохи («Для людей на земле самое лучшее вовсе не родиться, а родившись, как можно скорее пройти через врата Аида», – в текстах Гомера и Гесиода), а также в надгробных надписях, содержащих слова персонажей античных трагедий, в которых рождение рассматривалось как заведомое несчастье, а неимение детей как факт любви к нерожденным и желание им добра»<sup>2</sup>. Для язычника любая вещь (в философском смысле) от предмета – до самого язычника, пока они существуют, то есть обладают бытием, представляют собой некий жребий

---

<sup>1</sup> Более подробно на эту тему мы уже говорили в нашей книге см.: т. 1, гл. 2, §2 и 2.1.1.

<sup>2</sup> Зайцев А.И. Культурный переворот в Древней Греции VIII–V веков до н.э. Л., 1987. С. 66.



судьбы, конкретно – Мойры. За жребий греку некого было благодарить или проклинать. Просто так вышло, так случилось. Зевсу выпал эфир, Посейдону досталась морская стихия. У каждого «бессмертного» был свой священный участок, получивший название *теменоса* – греч. τέμενος. Язычнику достаточно было туда попасть, чтобы почувствовать присутствие божества. Боги, даже находясь на Олимпе, не отделялись от людей, поскольку оказывались доступными. А уж коли для человека наступила смерть, то он также не мог жаловаться, ибо вытянул опять-таки соответствующий жребий. Следовало лишь получить посмертную участь, однако, все равно в царстве Аида (греч. Αἴδης, ᾍϊδης – букв. *безвидный, не имеющий формы*), в худшем случае – в тартаре... Понятия греха, какое нам известно сегодня, тогда не существовало. Нечто подобное греху, в силу магического сознания, заключалось для грека только в нарушении ритуала. Осуждение греха в христианском значении стало возможным с появлением учения о спасении души и с разработкой эсхатологического учения.

Но каково же было отношение античных греков к искусству?

Что они понимали под словом «искусство»?

И почему подражание природе стало отправным принципом античной культуры?

Общеизвестно: Платон отводил искусству роль подражания вещам, и, следовательно, ждал философу неких высоких прозрений от художника не приходилось: последний лишь удваивал реальность, отвлекал человека от истины на бесполезное занятие. Но что делать, когда искусство являет несуществующую реальность? В этом случае оно становится для Платона особенно вредоносным, ибо намеренно вводит людей в заблуждение. Тем не менее философ допускает полезность искусства, если оно стремится выступить в роли разумного познания, если отринет от себя всякую оригинальность и индивидуальное начало. Да, среди поэтов встречаются мудрецы, произносящие правду, а, значит, приближающие свое занятие к философии, но, в отличие от античного философа, они творят по вдохновению, чего не мог позволить себе философ-мудрец, иначе какой же он мудрец, если временами ничего не способен ответить, кроме банальностей.<sup>1</sup> В любом случае искусство все равно не сравнимо с философией в возможностях познания бытия и при всей своей полезности неизменно окажется стоящим ниже

---

<sup>1</sup> Это ли не прообраз священника?

философии. Но оно эффективно отражало мифологию, ее оформляло и комментировало.

Тем не менее самой истинно сущей реальностью Платон считал мир идей, иначе – мир идеальный. Эйдос – это вид сущности, смысловое ядро вещи, составляющее ее суть. Ейдолон – вид несущего, тот вид, в котором нет сущности, одна оболочка. Идея это, скорее, род вещи, он постигается исключительно умом. Эйдос – можно видеть в чувственно воспринимаемой вещи как ее красоту, как то, что оформляет предмет. То есть можно сказать, что эйдос – мир единичного, идея мир всеобщего.

Идеал логично связан с идеей. Идеал, собственно, та же идея, облеченная в словесную, музыкальную или изобразительную форму, то есть сформулированная и представленная людям, народу, нации.

Эта связь обусловлена самим языком. Слово же «язык» раньше понималось и как «народ».

Мы уже упоминали ранее: это греческое слово *idéa* имело прямое отношение к образу. По И.Х. Дворецкому, оно значило: 1) *внешний вид, внешность, наружность по внешнему виду*; 2) *видимость, видимость, вводящая в обман* (досл. обманывающая разум); 3) *вид, род, тип, качество, сорт* 4) *лог. род, класс, категория или вид*; 5) *способ, образ, форма*; 6) *филос. идея, общее свойство, начало, основание, принцип*; 7) (в идеалистической философии) *идея, первообраз, идеальное начало* (общий образ сущего, постигаемый умом).<sup>1</sup> Автор словаря указывает на связь *idéa* с глаголом *εἶδω*: 1) *видеть, созерцать*; 2) *смотреть, глядеть*; 3) *высматривать, искать*; 4) *видеть, познавать, испытывать*; 5) *воображать, представлять*; 6) *виднеться, появляться*; 7) *казаться, представляться*; 8) *делать вид, притворяться*; 9) *уподобляться, быть похожим*; 10) *быть осведомлённым, (по)знать*; 11) *быть сведущим, уметь, мочь*; 12) (о чувстве благодарности и т. п.) *чувствовать, испытывать*.<sup>2</sup> Связь *idéa* с *εἶδω* совершенно очевидна. Но столь же очевидна связь *εἶδω* с существительным *εἶδωλον*: 1) *видение, призрак*; 2) *подобие, видимость*; 3) *отображение, отражение*; 4) *образ, изображение*; 5) *мысленный образ, воображение, грёза*; 6) *идол, кумир*.<sup>3</sup> Последнее значение наиболее известно у данного

<sup>1</sup> Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь. В 2-х тт. Т. 1. М., 1958. С. 809.

<sup>2</sup> Там же. С. 460–461.

<sup>3</sup> Там же. С. 461.

термина, и оно для нас особенно важно. Тем не менее εἶδος имеет не меньшую связь с другим уже упомянутым существительным – εἶδος: 1) *вид, внешность, образ, облик*; 2) *красивая наружность, красота*; 3) *вид, характер, род*; 4) *образ, способ*; 5) *форма правления, государственный строй*; 6) *лог. вид*; 7) *филос. (у Платона) эйдос, идея эйдетическая (т. е. идеальная, абсолютная) красота*; 8) *филос. форма*.<sup>1</sup>

Принято считать, что Парменид первым закрепил за эйдосом видимое, телесное значение, зафиксировал за ним характер сущности, имеющей свою границу. Для Платона εἶδος – синоним термина ἰδέα, хотя стройной теории на сей счет у философа не было. «Платоновский эйдос – *наглядная смысловая конструкция, своим основанием имеющая самую же себя и, следовательно, умопостигается как постоянное смысловое движение. Поскольку всякое мышление обязательно обладает двигательной природой, и никакое движение невозможно без актуального наличия формы того, что движется, постольку все отвлеченные символические качества эйдоса непременно обладают фигурно-пластическими характеристиками и неограниченно телесны*»,<sup>2</sup> – отмечает современный исследователь. Причем Платоновский εἶδος вполне можно понимать и как ἀντίτυπον – *местообразное*. А Хайдеггер ставит в этот ряд и слово θέα, понимая под ним «зрелище, облик, лик, в котором вещь является, вид, под которым она выступает. Платон называет этот вид, под которым присутствующее показывает, что оно есть, “эйдосом”. Увидеть, εἰδέναι этот вид – значит ведать, знать»<sup>3</sup>. От термина θέα составлена первая часть сложносочиненного существительного θεωρία – *рассмотрение, исследование*. Θεά имеет еще 2 значения: *театральное зрелище, представление; место в театре*. Потому, по всей видимости, в богословии образа оно не стало популярным, поскольку к театру отношение Церкви, особенно в ранние века, когда и формировалась основная богословская терминология, было резко отрицательным.

В «Тимее» Платон противопоставляет эйдосу инобытие, которое оказывается материей. У Аристотеля энтелехия (текуче-сущностное становление идеи) порождает εἶδος – *визуально-смысловой облик вещи*. Платиновский эйдос представляет собой всестороннюю неограниченность содержания вещи. Для

<sup>1</sup> Там же. С. 460.

<sup>2</sup> Пучков А.А. Поэтика античной архитектуры. Киев, 2008. С. 269.

<sup>3</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 242.

Плотина, «внешний вид здания, если удалить камни, и есть его внутренний эйдос, разделенный внешней косной материей, эйдос неделимый, хотя и проявляющийся»<sup>1</sup>. А.Ф. Лосев эйдос приравнивал к уму, а то и другое сводил к значению – *световое тело*.<sup>2</sup>

Христианство практически отказывается от термина εἶδος, ибо в наиболее распространенном платоновском значении он изжил себя, трансформировавшись к этим временам в εἰκών. Но оставшись в язычестве, εἶδος окончательно сползает в εἰδωλον как идеал-идол и начинает наводить тень на истину, становится преградой для богопознания. Выше, в других параграфах уже говорилось: слово εἰκών – не мыслится без понятия *соответствие*, ибо связан с последним этимологически и восходит к глаголу εἶκω – *имею сходство, похожу*. На что в свое время обращал внимание патриарх Никифор. И к его словам мы еще не один раз вернемся – таков наш предмет исследования. Патриарх очень четко высказался и об идолах. Для него «идол есть изображение того, что не имеет действительного существования. Такие изображения, например тритонов, кентавров и других несуществующих чудовищ, изготовляют язычники. Именно этим икона и идол отличаются друг от друга, и не принимающие этого различия по заслугам могут быть названы идолослужителями. С другой стороны, иконы суть изображения хорошего и дурного, и честь, им оказываемая, неодинакова: иконы хорошие должно почитать, а дурные отвергать и отвращаться от них, как от идолов, и особенно от тех из них, которые употреблялись для почитания идолов древними, не познавшими Бога всех сущих и Первую Причину. Это явление было обязано или порабощением людей чувственностью и землей, или тирании, преступившей все пределы и границы подобающего почитания. Посему слово “идол” не должно говориться о чем-либо хорошем, так как оно употребляется преимущественно в отношении предметов языческого идолослужения, которое, по слову Апостола, приносится демонам посредством жертв (1 Кор 10: 20)»<sup>3</sup>. Читая о порабощении «людей чувственностью и землей», понимаешь не случайность 100-го правила Трулльского собора. Южному

<sup>1</sup> Плотин. О прекрасном // Он же. Эннеады. I.6.3. Киев, 1995. С. 18

<sup>2</sup> См.: Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Он же. Из ранних произведений. М., 1990. С. 477.

<sup>3</sup> Никифор, архиепископ Константинопольский. Творения. Минск, 2001. С. 400–401.

греческому темпераменту поневоле требовались строгие аскетические рамки.

На первый взгляд может показаться, что εἰκὼ и εἶδω в 9-м значении – *уподобляться, быть похожим* – не имеют между собой разногласий. Но 3-е значение εἰκὼ – *казаться правильным, подходящим или уместным, подобать* – говорит о большем совершенстве перед εἶδω, поскольку последнее может потенциально лишь просто *казаться, представляться*. А εἰκόων – это прямая связь образа и первообраза, это близость к тем словам, которые употреблялись в Ветхом Завете, транслировавшие идею присутствия Вездесущего.

Сам же Ветхий Завет – это знают все – прообраз Нового Завета. Здесь уместно вспомнить еще один термин, весьма важный для философии образа. Имеется в виду τύπος (лат. figura), применявшийся «богословами для обозначения символов, особенно характерных для библейского языка, а именно прообраза»<sup>1</sup>. Употребление слова τύπος применительно к первообразу и для его отображения вполне могло означать и образ в смысле образца, но имелся в виду не просто образец-артефакт, на который смотрят, а образец более высокий – нравственный, духовный – тот, что начертывается внутри человека. В христианстве он имел значение с большими последствиями. С боговоплощением ведь не только многожды было проповедано слово Божие, но, напомним, оно еще оказалось зримо и явлено.<sup>2</sup>

Однако вернемся к античности.

Можно наблюдать определенный парадокс в отношении человека той эпохи к природе. С одной стороны превосходство «разумной» (человеческой) души над «чувственной» (животной) у Платона стоит выше природы, с другой же стороны – человек подражает природе (особенно в искусстве), мимесис делается главным принципом формотворчества. Казалось бы, зачем подражать природе, если человек ее превосходит? Дело в том, что природа начинает осознаваться как непревзойденный образец. Вспомним почти религиозное восхищение греков (и прежде всего самого Платона) от созерцания космоса, который понимается в качестве *порядка, красоты, гармонии*, в переносном значении – это и *свет, народ, слава...* Античный грек не предстоит перед Сущим (как трансцендентности Бога он Его не знает), но созерцает сущее, под которым разумеет космос.

<sup>1</sup> Словарь библейского богословия. Киев – Москва, 1998. С. 922.

<sup>2</sup> Подр. см.: ч. I, гл.1, § 7.

Произведения искусства, кои в сознании грека суть лишь ремесло и умение вторить реальность, не предоставляют возможности познать сущность живых явлений природы. К тому же эксперимент нарушает жизнь природы и априори искажает ее познание. Космос как сущее противостоит хаосу – зиянию пустоты и темноты, тому, что не может явить красоты, а вносит в бытие разрушение. Красота природы воспринимается самым совершенством, которому необходимо подражать, у которого надо только учиться. Вот почему мимесис и становится доминирующим фактором во всей античной культуре. А «натурализм» – определил главную ее магистраль развития. Сам термин свидетельствует о заинтересованности природой: корень «натур» (φύσις – *природа*) начинает обуславливать даже философию. Она потому позже и получила название «**натур**философии».

Радикально иное отношение к искусству мы видим в Библии. Книга Бытия начинается непосредственно с описания акта творения Богом всего сущего и существующего. Вселенная вместе с последующей ее историей есть истинная, прямая свидетельница своего Творца. То есть именно Бог является причиной любой жизни. Сам же Бог – не только Жизнь и Творец, но еще Законодатель, разумный, могущественный Устроитель миропорядка, Который прежде всего поддерживает жизнь. В этой связи и человек как наследник призван становиться творцом – сотворцом Богу. По сей день идут споры о том, как верно понимать эту роль человека. Слово «художник» у морализаторов приобрело фактически отрицательное значение. Богема, напротив, его всячески превознесла.

Но что обличал апостол Павел в ареопаге у греков: искусство или извращенное сознание?<sup>1</sup>

В связи с этим необходимо сказать еще об одном существенном философском термине – тропосе. Греч. τρόπος имеет 4 значения: 1) *поворот, направление, путь*, и в связи с этим – *модальность, образ действий*; 2) *образ мыслей, нрав, характер, обычай*; 3) *тон, лад, мелодия* (в музыке); 4) *оборот речи, способ выражения, слог, стиль*.<sup>2</sup>

Христианство и стало для культуры вообще и в частности для художника принципиальным поворотом, сменой цивилизационного направления, новым путем, образом действий,

<sup>1</sup> См.: Деян 17: 16–33.

<sup>2</sup> Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. СПб., 1899. Репринт: М., 1991. Ст. 1259.

ладом, приведшим к небывалым доселе способам выражения уже не своей самости, а соборно-литургического начала.

Христианский тропос отразился и в портрете (греч. *χαρακτήρ*), где акцент делался на типе и его чертах. Слово *χαρακτήρ* мы специально здесь читаем по Рейхлину как «характер», иначе у Эразма оно звучит «характер», что приводит к путанице с привычным и устоявшимся в русском языке словом «характер», от которого надо отличать «характер» и соответственно понимать его несколько иначе.<sup>1</sup> В конце второй главы мы еще столкнемся с данным термином, сейчас же напомним, что античные греки разумеют под ним единство черт, указующее на неповторимость индивидуальности человека или какой-нибудь вещи. Но неповторимость индивидуальности – это свойство индивида, различие природное. Здесь особенность лишь различения (диафоры), и не больше.

Но чем отличается *τύπος* от *χαρακτήρ*?

Различие существенное: *τύπος* – образ печати, след от удара, чеканка, *χαρακτήρ* – черта, знак, примета, особенность, отличительное свойство.

Греки выработали весьма развитый терминологический аппарат для философии образа. Византийские потомки, не без помощи Духа Святого, наполнили старые термины новыми – высокими – смыслами и создали неведанное доселе – богословие сакрального образа.

Следует обратить внимание и на другую проблему. Чем глубже вникаешь в суть древних христианских памятников, сохранившихся до нашего времени, тем отчетливей начинаешь понимать, что творчество – это отнюдь не отражение в зеркале, чем бы такое зеркало ни было,<sup>2</sup> это не просто аналитическое

<sup>1</sup> В современном греческом языке и в койне оно звучит как «характер». Но тут не столько важна малая разница в произношении этих слов, сколько далеко не полное совпадение их значений.

<sup>2</sup> Приведем из энциклопедии несколько цитат о роли и значении зеркала в культуре: «Инструмент визуальной магии. <...> В ритуале гадания (в частности, святочного) зеркало выполняет роль границы, маркирующей вход в потустороннее. <...> Физические свойства и оптические эффекты зеркала (инверсия левого и правого; бесстрастный “реализм” отражения) обеспечили зеркалу демоническую репутацию; см. устойчивый мотив кривого зеркала, подающего весть о мире кривды и запредельно-перевернутого мира и гротескные зеркала “комнаты смеха”. Зеркала – источник неосознанной тревоги и страха. В христианской атмосфере дома зеркало воспринималось как анти-икона или как пародия на нее; схожая реакция – на театр: зеркало и лицедей столь же неуместны в храме, как монах – в толпе ряженных. Зеркало – атрибут лукавого, карнавального мира с акцентом на “женское”; в этом

дробление вещи, а потом ее синтез дискурсивным сознанием художника. «Поэзия – это язык души. А поэт – это тот, кто умеет выразить словами то, что словами не выражается»<sup>1</sup>. Тайновидец передает нам свидетельство Творца: «Се творю все новое» (Откр 21: 5). Совершенно новое творит только Бог. Человеческое «новое» не тождественно «новому» Творца. Однако при всей разнице оно и у человека не должно слепо повторяться, иначе перестанет быть новым. Платон в определенной степени прав; незачем «зеркалом» удваивать реальность. Творчество – это вызывание на свет того, что еще не имело бытия. Да, риск неизбежен, потому предполагается ответственность. Но существует, естественно, кардинальное различие между творчеством Бога и человека. Применительно к первому – в Ветхом Завете употребляется слово *עָשָׂה* – *сотворил*, по-древнееврейски более точно – «бара» – *сотворил* (имеется в виду только действие Бога и никого более,<sup>2</sup> в то время как *פָּעַל* употребляется и к деятельности человека). Но дело не только в глаголах. Бог ничем не был ограничен в своем акте творения, Ему не нужны никакие материалы, ибо творил из ничего, отсюда и

смысле языческие семантические реликты в зеркале амбивалентны: оно может сулить чаемое (увидеть зеркало во сне – к свадьбе), но может быть и опасным предметом (даже после смерти владельца; ср. обычай занавешивания зеркальных поверхностей в доме покойника). <...> Комментируя ситуацию “человек перед зеркалом” М. Бахтин говорит, что в зеркале личность видит не себя (для этого потребна эстетически компетентная позиция Другого), но 1) лицо, которое Я намерено показать Другому; 2) реакцию на него Другого; 3) реакцию на реакцию Другого. Эта триада, заслоняющая Я от себя (сходная с триединой структурой театральной игры по Брехту) неявно намекает на старинную репутацию зеркала как дьявольского стекла. Поэтому в присутствии зеркала человек не избавлен от одиночества, но углубляет его» (Исупов К.Г. Зеркало // КУЛЬТУРОЛОГИЯ. XX век. Энциклопедия. В 2-х тт. Т. 1 / Гл. ред. и сост. С.Я. Левит. СПб., 1998. С. 217–218). После всего сказанного возможно и разумно ли выстраивать аналогию иконы с зеркальным отражением, как это делают некоторые исследователи? Ответ очевиден... Использовать зеркало в качестве аналогии весьма рискованно даже для мирского искусства. А что же говорить об иконе! Забегая вперед, мы вынуждены заявить: подобный подход будет не только слишком упрощенным пониманием сакрального образа, но и будет противоречить прежде всего связи иконы с литургией (подр. в нашей книге см.: т 1, гл. 1, §6).

<sup>1</sup> Борзакова Ирина. Что такое поэзия? // <https://ShkolaZhizni.ru/culture/articles/1577/>

<sup>2</sup> Священник Леонид Грилихес поясняет: «Глагол *бара*, который в Ветхом Завете встречается более сорока раз, никогда не указывает на действие, совершаемое человеком, но всегда относится только к Богу» (Грилихес Леонид, протоиерей. Древнееврейский глагол *бара* «сотворил»: опыт богословской интерпретации // Альфа и Омега. М., 2006. № 47).



неведомо их сопротивление. Для художника же это постоянная проблема, требующая неустанного труда руками, чтобы не утратить наработанные сенсомоторные реакции, не говоря уже о духовном опыте, необходимости материалов, инструментов и пр., без чего вообще невозможно что-либо произвести на свет. Художник всегда оказывается ограничен теми или иными обстоятельствами (определенной культурой, языком, временем, политическими ситуациями, недостатком материальных средств и т.д.), Бог же свободен *абсолютно* и, в отличие от человека, всегда успешен, ибо всемогущ. Но в любом случае и человеческого, и Божественного творчества на нем остаются следы личности творца. Н.А. Бердяев пишет: «Бытие мира – тварное, сотворенное и творимое бытие. На всяком тварном бытии лежит печать творческого акта. Тварность говорит о Творце. Тварность есть творчество». И дальше Николай Александрович заявляет странное: «Творение предполагает движение, динамику внутри божественной жизни. От вечности совершается творческий процесс в Боге»<sup>1</sup>. Здесь философ явно переусердствовал. Откуда ему ведомо, что «от вечности совершается творческий процесс в Боге»? «В Боге» – надо понимать «*внутри Бога*», ибо речь же идет о динамике «внутри божественной жизни». На наш взгляд, никаких творческих процессов *внутри Бога* нет и быть не может, ибо тогда можно было бы предположить, что Бог вторит внутри Себя то, что в Нем не было раньше. А это – несуразица.

Но динамика, безусловно, играет свою роль в деятельности человека. Без динамики нет не только творчества, но и жизни. Хотя и жизнь с ее онтологическими смыслами, и творчество с бесконечными обретениями чего-то нового, и движение с его устремленностью к определенной цели фактически призваны совпадать в главном – в способности спасительно преобразить человека. Спасение не просто в беге или в полете (успешно летают и бегают даже насекомые), а в желании и умении приблизиться к Истине, сделать эту Истину своей необходимостью. Иначе не постичь и толикой вечность. А в нее предстоит войти и обрести покой в одной точке – в *стасисе* – в стоянии перед Творцом.

С. Хортон отмечает: «Чтобы описать процесс Божьего творения, писатели Ветхого Завета также употребляют еврейское слово “*яцар*” – “сформировать”, “придать форму”. Например, это

---

<sup>1</sup> Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М., 1916. С. 88.

слово подходит для описания “гончара”, то есть того, кто придает форму или формирует предмет по своей воле (Ис 29: 16). Однако когда речь идет о божественной работе, то это слово употребляют в качестве синонима слова “бара”, чтобы описать неповторимость этого действия<sup>1</sup>. Но слово «бара» трижды используется в Библии при акте сотворения человека. Удостоится же стасиса – пра-вед-ники, познавшие правду-истину.

И 39 раз в Новом Завете употребляется глагол κτίζω – *создавать, творить*, включая их производные. Он тоже относится к созиданию Творца. Часто встречается и существительное κόσμος, относящееся к осуществленному Творцом, имеющее значительно больше значений, чем ныне известное «космос»: 1) *украшение, наряд*; 2) *порядок*; 3) *мир, вселенная*. Кроме того, в Новом Завете этим словом обозначается «все мирское и земное, земные блага; дети мира сего, особенно не принявшие учения Христа»<sup>2</sup>. У Апостола читаем: «Верую познаем, что веки устроены словом Божиим, так что из невидимого произошло видимое» (Евр 11: 3). С. Хортон настаивает: в приведенной цитате слово «веки» сегодня следует понимать как «мир»<sup>3</sup>, а, следовательно, и как «космос». В оригинале на греч. стоит слово τοὺς αἰῶνας – 1) *век, жизнь, вечность*; 2) *новозаветное: мир, свет*.<sup>4</sup> Отсюда предложение Хортона принять можно. Надо лишь помнить о том, что κόσμος, по меньшей мере в филологическом смысле, все-таки не αἰῶνας.

Но слова Апостола об устроении Словом вечности, жизни, мира и света вполне относимы и к созданию иконы. «Премудрость построила себе дом» (Притч 9: 1). Икона и организована по принципу храма Божия: поля иконы – притвор, физическое пространство ковчега, его глубина – корабль церкви, живописное пространство иконы – алтарь. Сакральный образ просто дышит Словом. Мы уже убедились в том, насколько развита философская и богословская терминология иконы. Ведь это не просто слова, ничего не значащие, вместо которых легко подставить другие; это именно Премудрость, оставившая свои следы на Своем творении. Не стоит говорить о текстах, сопровождающих образ; значение их – очевидно. Без надписи икона не имеет права на существование. Если не почитать икону, то логика говорит о том, что не почитается и Слово Божие. На

<sup>1</sup> Хортон С. Систематическое богословие. Спрингфилд, 1999. С. 282.

<sup>2</sup> Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Ст. 725.

<sup>3</sup> Хортон С. Указ. соч. С. 285.

<sup>4</sup> Вейсман А.Д. Указ. соч. Ст. 37.

что указывали еще участники VII Вселенского собора. Они же записали: «Посредством чтения и живописного изображения мы получаем познание об одном и том же; так как оба они существуют для того, чтобы приводить вещи на память»<sup>1</sup>. Слово и сакральное изображение находятся в определенном равновесии. Оно обеспечивает гармонию богослужения. Замечательно на сей счет высказался Л.А. Успенский: «Через богослужение и икону Священное Писание живет в Церкви, в каждом отдельном ее члене. Поэтому единство литургических слова и образа имеет капитальное значение: эти два способа выражения служат друг для друга как бы взаимной проверкой, живя одной жизнью, имея одно и то же церковное созидательное действие. Отказ от одной из этих форм выражения Откровения влечет за собой упадок другой»<sup>2</sup>. Хотя «отказ от одной из этих форм» не единственная деструктивная причина; достаточно «одну из форм» просто гипертрофировать. Например, чрезмерное увлечение словесной составляющей приводит к кризису, как и грех многоглаголания: служит причиной выпадения иконы из канона, порождает так называемую «литературщину», ведет к утрате мудрости самого слова. Не случайно патриарх Никифор применяет четкую диафору между *начертанием* (ὑραφίη) и *описанием* (περὺραφίη), подчеркивая: «Художники носят название – ξωράφοι, а не ξωπερὶγραφοί»<sup>3</sup>. Важная деталь, на которую мало кто обращает внимание, но ее непременно следует иметь в виду. Причем в другом месте Святитель подчеркивает: «Насколько дело превосходит слово, настолько изображение и подобие дела превосходят звуки речи при образовании представлений о предмете»<sup>4</sup>. Конечно, Патриарх здесь подразумевает слово человеческое, а не Божие. Божественное Слово есть Его Слава: «Слава, свойственная Самому Существу Божию, никогда не уменьшается, не уничтожается и не изменяется, хотя бы никто не чтит ее; но слава Его у многих откроется и чрез наше [иудеев] спасение, когда мы будем опять иметь город, святилище, храм, и опять получим прежнее общественное устройство»<sup>5</sup>.

Библейский Бог – это далеко не Демиург неоплатоников. У последних, как известно, богом, замыкающим демиургическую

<sup>1</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891. С. 213.

<sup>2</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 106.

<sup>3</sup> Никифор, архиепископ Константинопольский. Творения. С. 458.

<sup>4</sup> Там же. С. 469.

<sup>5</sup> Иоанн Златоуст, святитель. На Псалом 134 // Он же. Творения. В 12 тт. Т. 5. СПб., 1899. Кн. 2. С. 441

серию, становится творец подлунного мира Дионис, который сам смешивается со своим созданием – телесным космосом. Дионис начинает отождествляться с материей, утрачивает единство и распадается на множество единичных вещей, что, по мнению Прокла, нашло отражение в орфическом мифе о растерзании бога титанами. Но трансцендентный Бог Библии становится человеком, чтобы человек стал богом. Святитель уточняет: «Слово воплотилось, чтобы людей, обратившихся в тление, снова возвратить в нетление и оживотворить их от смерти, присвоением Себе тела и благодатию Воскресения уничтожая в них смерть, как соломѹ огнем»<sup>1</sup>. Иногда приходится читать в философских работах о так называемом «дионисийском начале» в культуре. В какой именно? На наш же взгляд, творческое начало в христианстве возможно лишь одно. Несколькими страницами ранее мы уже приводили Божественный принцип творчества «Се творю все новое» (Откр 21: 5). Что, собственно, изменилось после этих слов? Изменился взгляд на творчество, его понимание. Христианское осмысление творчества неизменно побуждает обратиться к Лицу Духа Святого. Вне Его вдохновения немыслимо ни художественное творчество, ни деятельность иконописца. В отсутствии же такового рассудочный человек Нового и тем более Новейшего времени утрачивает верный ориентир в продвижении от вещей видимых – к невидимым.<sup>2</sup> Показательно в этом смысле восприятие Божественного чуда. Если древний человек относился к нему с трепетом, страхом Божиим, считая для себя откровением свыше, то наш деловой, критичный современник даже раздосадован чудом. Он постарается найти тысячи доводов убедить себя и окружающих в стечении случайных обстоятельств, приведших к необычному явлению действительности. И горе тем, кто не поверит убеждающему... А причина одна – испорченность глаз, привыкших обращать взор на природу падшую и отвыкших

<sup>1</sup> *Афанасий Великий, святитель*. Слово о воплощении Бога-Слова и о пришествии Его к нам во плоти // *Он же*. Творения. Ч. 1. 2-е изд. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1902. С. 201.

<sup>2</sup> Здесь к месту привести слова Паисия Святогорца: «Большим злом является сухое богословие, когда мы богословствуем умом и представляем свой ум Духом Святым. Это называется мозгословием, которое порождает вавилонское столпотворение, в то время как в богословии существует множество языков (множество дарований), но все языки согласны между собой, потому что у них один хозяин – Дух Святой, сошедший в день Пятидесятницы, и эти языки – огненные» (цит. по: Афонские старцы о Святом Духе // <http://afonit.info/biblioteka/nastavleniya-afonskikh-podvizhnikov/afonskie-startsy-o-svyatom-dukhe>).

обращать его к миру Небесному. «Зло – не столько в нашей злой воле, не в трудности объекта, не в таинственной и парадоксальной сущности христианского откровения. Зло – в основной установке европейского человека, он разучился видеть: “Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное” (Мф 18: 3)»<sup>1</sup>.

Чем может быть для такого «европейского человека» икона? В лучшем случае, произведением искусства. А что он, человек эпохи Второго декаданса, считает творчеством? По мнению Ильи Коляжного, характерные особенности российского литературного постмодернизма – «глумливое отношение к своему прошлому», «стремление дойти в своем доморощенном цинизме и самоуничижении до крайности, до последнего предела». По словам того же автора, «смысл их [постмодернистов] творчества обычно сводится к „приколу” и „стебу”, а в качестве литературных приемов-„спецэффектов” ими используются ненормативная лексика и откровенное описание психопатологий...»<sup>2</sup>.

Чем не «дионисийское начало»?

То есть творчество в библейской парадигме фактически аннулируется. Делается даже не круг, происходит стремительное падение европейской культуры по спирали вниз – в преисподнюю.

Казалось бы, в философском смысле грек тоже не знал понятия творчества. Не случайно искусство называлось τέχνη, хотя путать его с техникой в современном смысле тоже неверно. Гадамер предупреждал: «На греческом языке мы не сможем выразить различие между “ремесленником” и “свободным художником”»<sup>3</sup>. Тем не менее произведение задумывалось и воспринималось как оформление изначально данного – природы (а не психопатологическое разрушение ее), отсюда – из следования природе – получалось единственно мыслимое – природный мимесис.<sup>4</sup> Больше ничего. Однако в библейском

<sup>1</sup> Сергей (Соколов), епископ. История Ветхого Завета. СПб., 2008. С. 201–202.

<sup>2</sup> Малахов Владимир. Модернизм // <http://files.edu.ru/dlrstore/9e42241e-8217-7ae1-04fb-2def3dc0e5/1010713A.htm>

<sup>3</sup> Гадамер Ханс-Георг. Хайдеггер и греки / Перев. и прим. М.Ф. Быковой // Логос. М., 1991. № 2. С. 63.

<sup>4</sup> Далеко ли ушли натуралисты Новейшего времени, считавшие природу наивысшим авторитетом при создании своих произведений? Академическая школа искусства до сих пор мирно покоем на точном копировании натуры, т.е. природы. Однако радикальные постмодернисты

контексте мир не существовал, но стал – был сотворен из ничего. Данный догматический тезис в корне меняет весь строй мысли, охватывающий бытие. Для несогласных с нами приводим краткую, тем не менее исчерпывающую характеристику дионисийства, данную Юнгом: «Дионисизм означает освобождение беспредельного влечения, взрыв необузданной динамики животной и божественной природы; поэтому в дионисийском хоре человек появляется в образе сатира, сверху – бог, снизу – козёл»<sup>1</sup>. Да, в культе Диониса тоже присутствует смерть (растерзание его титанами), даже обнаруживается возвращение к жизни, но за этим чисто внешним сходством кроется глубокое отличие от христианства, говорящее о принятии смерти Христом во искупление человеческих грехов и о воскресении Христа в преображенном теле. Это совершенно иные перспективы.

Вспоминается мысль Н.А Бердяева, сходная с мыслью святителя Иоанна Златоуста, приведенной выше: «Творчество не есть переход мощи творящего в иное состояние и тем ослабление прежнего состояния – творчество есть создание новой мощи из небывшей, до того не сущей»<sup>2</sup>. Этой энергии неоткуда взяться, кроме как от Бога. Другого источника просто нет. Темная энергия inferнальных сил есть извращение Божественного дара, коим наделена каждая тварь при ее создании. Творец не капризное дитя, которое обидевшись, забирает свои подарки обратно. При анализе изображения сил зла мы еще в этом убедимся.

Пауль Тиллих, однако, в свое время ставил вопрос более радикально: коль объектом теологии является Бог, то совершенно невозможно к Нему добавить для рассмотрения другой, аксиологически менее значимый объект в виде искусства.<sup>3</sup> Здесь мы имеем дело с типично протестантской точкой зрения. Потому с нашей стороны не повредит «буквоедская» щепетильность. Во-первых, «Бог не есть объект и не принадлежит к объективированному миру»<sup>4</sup>. Во-вторых, «православное познание мира – это не познание, основанное на

«творят» в анархии *мимесиса первобытного хаоса*, проделывая фактически «эволюцию наоборот».

<sup>1</sup> Юнг. К.Г. Психологические типы. Гл. III. / Перев. С. Лорие. Ред. В. Зеленский. СПб., 2001. С. 105.

<sup>2</sup> Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М., 1916. С. 89.

<sup>3</sup> Тиллих Поль. Богословские размышления // ЕААА. 2003. №1. С. 206.

<sup>4</sup> Бердяев Н.А. Два понимания христианства (к спорам о старом и новом в христианстве) // Путь. Париж, 1932. Декабрь. №36. С. 17.

противопоставлении субъекта и объекта познания, не познание, отчужденное от предмета познания ради его объективности»<sup>1</sup>. Хотя на Западе в Новое время представление о субъекте и объекте познания основано как раз на противопоставлении субъекта объекту, причем субъект понимался как нечто вполне реальное, а объект как нечто умственное, объективно существующее не в вещах, а лишь в уме человека. Однако в средние века в Европе постоянно обсуждалась проблема общего и единичного, т.е. выяснялся онтологический статус общих понятий (вопрос об их реальном, объективном существовании); в результате, выкристаллизовались три направления мысли, спорящих между собой: реализм, номинализм и концептуализм. В-третьих, «Бог Слово есть единый Субъект всех действий и состояний Богочеловека, как по Божеству, так и по человечеству»<sup>2</sup>. Следовательно, Он и для человечества есть Субъект, вступающий с людьми в отношения и как Творец, оставляющий следы на Своем творении.

Тогда становится необходимой философия сакрального образа, для того, чтобы изучить влияние божественного действия непосредственно на творческий процесс человека.

А это тема уже следующего параграфа.

---

<sup>1</sup> *Непомнящих И.А.* О различении понятий личности и природы в Православии // Московский психотерапевтический журнал. М., 2009. № 3. С. 89.

<sup>2</sup> *Давыденков Олег, протоиерей.* Катехизис. Ч. 2. Гл. 2 // [https://azbyka.ru/otechnik/Oleg\\_Davydenkov/katehizis/3](https://azbyka.ru/otechnik/Oleg_Davydenkov/katehizis/3)

#### § 4. ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС, СИНЕРГИЯ, ДУХОВНОСТЬ ХУДОЖНИКА

Нам предстоит проанализировать довольно большой объем сложного материала, причем выстроить его в простую конструкцию весьма затруднительно. И даже поданный «просто» он таил бы в себе опасность стать скучным, дробным, бессистемным. Поэтому ничего другого не остается, как разбить данный параграф на отдельные подпараграфы, которые мы постараемся связать между собой логикой рассуждений на заданную тему.

Итак...

##### *Античные теории творчества*

С античных времен философская мысль была весьма заинтересована таким непростым, извечным феноменом, как творческий процесс создания произведения. В предыдущем параграфе мы уже говорили о понимании искусства Платоном. Можно добавить, что, по Платону, нельзя создать произведение без содержания, а основное содержание искусства есть идея, почерпнутая художником в «мире идей». Здесь особая роль отводится вдохновению, поскольку без него ничего не разглядеть и не почерпнуть; почему Платон вырабатывает учение об Эросе как об особом устремлении человека к достижению высшего созерцания, созерцания вечного бытия; ибо такое занятие считалось вообще выше всякой деятельности, в том числе творческой. Хотя именно последствием подобного мирозерцания и считалось искусство. Суть вдохновения, собственно, в том и состоит, чтобы в состоянии экстатической одержимости проникнуть умозрением в этот мир идей. Однако философ мыслил воплощение почерпнутых идей не напрямую – сразу в произведении, а довольно опосредовано – через создание предметов природы по образцам узанных идей; другими словами, воплощение замысла происходило при посредстве подражания тем или иным вещам, а через них и их идеям.

О мимесисе мы тоже рассуждали. Огромную роль он играл и в философии искусства Аристотеля. Именно по причине страсти, вызывающей изнутри, а не извне желание подражать природе, страсти, вложенной в человека изначально, возникает искусство. Тем не менее до сих пор теоретики продолжают спорить о том, что оно из себя представляет, что оно есть такое. И каждая эпоха дает свой ответ. Однако для античности цель



искусства – катарсис (греч. κάθαρσις – *возвышение, очищение, оздоровление*), то есть произведение должно пробуждать сострадание, светлый страх, заставляя зрителя, читателя, слушателя сопереживать, в результате чего очищать человеческую душу, возвышать и воспитывать человека.<sup>1</sup> Стагирит, кажется, первым заявил: творчество создает «то, что может быть или не быть», и «восполняет то, что недостает от природы». «Принцип создаваемого, – по утверждению философа, – заключается в творящем лице, а не в творимом предмете, ибо искусство касается не того, что существует или возникает по необходимости, а также не того, что существует в природе» (Этика. VI 4, 1140a). Что конкретно Аристотель разумел под принципом, заключенным в творящем лице и определяющий особенности искусства? Этим принципом является именно творчество, но сообразно формам, которые присущи духовной организации художника: «Через искусство возникают те вещи, форма которых находится в душе», или «создающей причиной, с которой начинается движение <...> при возникновении через искусство, является форма, находящаяся в душе» (Метафизика, VII 7). Первопричиной деятельности художника, впрочем, как источником любой активности, выступает «форма форм» – нечто стоящее над материей. А если конкретно, – высшая и чистая форма – божество Аристотеля, то есть наивысшая, вечная, неподвижная сущность. Следует отметить парадокс: источником *активности* является *неподвижность*.

Античность, несмотря на свои достижения, не знала о возможности «творческого союза» между человеком и Богом, потому Плотин писал, что «когда творит Душа, Она не остается пребывающей неизменно, но Она подвижна и порождает свой эйдолон (образ)»<sup>2</sup>. Следует подчеркнуть: эйдолон! О нем и его опасностях мы уже знаем.

<sup>1</sup> О мимесисе см.: 1) Сб.: Античный мимесис. СПб., 2008; 2) Чернышева М.А. Мимесис в изобразительном искусстве: от греческой классики до французского сюрреализма. СПб, 2014; 3) Дубова Ольга. Мимесис и пойнсис. Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества // Памятники исторической мысли. М., 2001; 4) Ауэрбах Эрих. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. Переизд. 2000.

<sup>2</sup> Плотин. Эннеады. СПб., 2005. С. 52. Забегая вперед, скажем: когда союз между человеком и Богом складывается, тогда труд мастера действительно оборачивается про-из-ведением духа (само искусство – греч. τέχνη – Хайдеггер связывает с раскрытием потаенного. В качестве

Если обобщенно подытожить, то античность видела в творчестве человеческое стремление к воссозданию неких совершенных образцов, тем не менее мудрость, созерцательное теоретическое познание оценивались выше экстатического творческого труда. Причем античная философия связывала творчество со сферой конечной, преходящей и постоянно изменяющейся жизни, а не с космосом константного, извечного бытия, не имеющего своих пределов.

Задолго до античных греков, у египтян бог-творец Птах представлялся именно как художник, увлеченный процессом творчества.<sup>1</sup> В вавилонском эпосе «Энума элиш» Мардук изображен скульптором.

### ***Библейская парадигма творчества***

Проще и легче всего поставить в один ряд с Птахом и Мардуком Библейского Бога Творца. Но такой подход будет ошибочным. В Священном Писании нет никаких теогоний, разъясняющих происхождение богов – творцов мира и человека. В ней речь идет о Лице-Сущности, Творце, являющимся, в отличие от тех же Мардука и Птаха, изначально единственным, не имеющим ни конца, ни начала, по природе трансцендентным сотворенному Им миру, причем следует подчеркнуть, миру, сотворенному из ничего. Нет подобной онтологической глубины творчества у любых других языческих богов, будь то Брахман, Птах, Шива, Мардук и т.д. Библия не есть трактат, описывающий Бога со стороны, не есть сочинение из разряда тех, что детально говорят о богах в священных текстах иных древневосточных религий. Библия дает возможность не столько рассуждать о Боге, сколько слушать Его и служить Ему, в том числе всеми видами людской деятельности, включая искусство.

---

«раскрытия, но не в качестве изготовления, τέχνη и оказывается про-изведением»; см.: Хайдеггер Мартин. Бытие и время. М., 1993. С. 225. Разумеется, искусство как раскрытие может быть в первую очередь про-изведением духа художника). И, перефразируя Плотина, можно сказать: тогда душа входит в состояние «стасиса» (греч. στάσις) – стояния перед Богом; после языческих метаний она обретает покой, порождая уже не магический *эйдолон*, а свой спасительный *эйкон*. Это не мертвый покой, это замирание в молитвенном экстазе, когда душа забывает о себе, если выражаться метафорически.

<sup>1</sup> Библейский культурно-исторический комментарий в 2 ч. / Под ред. Дж.Х. Уолтона. Ч. 1 Ветхий Завет. СПб., 2003. С. 645.

### *Средневековый взгляд на творчество*

В христианской средневековой философии Творец мыслится созидающим мир по Своей абсолютно свободной воле, творящим мир даже без потенциальных условий. Чего нет в других мифологиях, хотя бы по той причине, что человечество до христианства не имело понятий личности и свободы воли. Античный индивид жил по жребию судьбы. Не составляли исключения и олимпийские боги. О чем было сказано ранее.

У блаженного Августина Бог – источник бытия и блага, чистая форма (как отзвук влияния Аристотеля), наивысшая Красота. Нынешний мир существует благодаря исключительно непрерывному творению Бога, который перерождает все умирающее в мире. Не лишне подчеркнуть: по Августину, мир один и несколько миров быть не может. Роль человека в жизни представлялась тоже творческой. Люди призваны не просто к той или иной трудовой деятельности, но должны творить благо с помощью Божественной благодати, что уже указывает на синергию.<sup>1</sup> Эта главная норма творчества предложена самим Господом, и она мистична: со-творчество человека с Творцом всего сущего, не противопоставление Ему своей воли, а, наоборот, ее подчинение. Благодать, по Августину, несоизмерима с заслугами личности и дается не всем, а тому, кто избран и предопределен к спасению. Однако люди – в нравственном отношении существа свободные и могут сознательно предпочитать зло добру.

Наиболее высоким и самым непревзойденным примером синергии является жизнь Божией Матери. Это указание свыше на изначальное предназначение синергии не узкому кругу «профессионалов», а вообще всем христианам, чем бы они ни занимались. Надо отметить 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”»<sup>2</sup>.

На сотрудничестве «двух неравных, но равно необходимых сил» извечно зиждется в Церкви не одна ее культура, но

<sup>1</sup> Греч. *συνεργία*; слово сложное: от *συν* – «вместе с...» и от *ἔργον* – «дело» в значении *труд, занятие, работа; действие; произведение, вещь*.

<sup>2</sup> Каллист (Уэр), епископ Диоклийский. Бог и человечество. М., 2001. С. 229.

понимание средневековым человеком универсума жизни, впрочем, и всего бытия.

Христианство изначально призывало стать на путь спасительного творчества. Г.П. Федотов отмечал: «Первые века христианства исполнены огромного творческого пафоса»<sup>1</sup>.

Почему святые Отцы довольно рано и задумались над характером «творческих» взаимоотношений между Богом и человеком.

О действии Божественной воли в синергии существует мнение одного из великих каппадокийцев: «Некоторые говорят, что они [священные писатели] пророчествовали в исступлении, так, что человеческий ум затмевался был Духом, – разъяснял 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»<sup>2</sup>. В свое время такие древние авторы, как Афинагор, Григорий Великий, Иустин Философ, Ориген сравнивали вдохновенного человека с музыкальным инструментом, но делали это не потому, что считали человека безвольной «игрушкой» в руках Бога, а просто метафорически выражали мысль о синергии творчества, когда человек становился орудием Святого Духа. Подобный пример мы встречаем и у Псалмопевца: «Язык мой – трость скорописца» (Пс 44: 2). Считать же вдохновенного человека пассивным орудием не приходится, основываясь хотя бы на вышеизложенных словах Василия Великого. Иначе со стороны Бога действовали бы некие «технологии». Но мы знаем из Библии, что Бог творил целый мир без всяких технологий, лишь одним Словом.

Пришло время обратиться непосредственно к термину «творить». Так ли он понимался в средние века, как мы его

<sup>1</sup> Федотов Г.П. Святость и творчество // Новый Град. Париж, 1936. № 11. С. 143.

<sup>2</sup> Василий Великий, святитель. Творения. Ч. 2. М., 1891. С. 10.

понимаем сегодня? Ведь существуют некие константы, не претерпевающие изменений в веках.

Известность слов «творити», «творьц» этимологические словари отмечают на Руси с XI века. Что вызывает сомнение, поскольку данные термины встречаются в Новом Завете, текст которого наши предки массово слышали с X столетия. Позже появилось «творъ» – *вид, наружность, устройство, свойство*. В какой-то степени оно возникло как аналог греч. εἶδος, но стало несколько шире. Обратим внимание: «творити» через «творъ» сказывается даже на виде и наружности и отражается на свойствах чего-либо и его устройстве. О чем это говорит? Еще в древности люди заметили существенную деталь, которая действенна до сих пор, несмотря на все технические достижения современной цивилизации: труд оставляет следы на внешности человека. И сегодня люди с легкостью отличают рабочего от интеллигента, крестьянина от чиновника, спортсмена от музыканта. В рассуждениях святых Отцов часто встречается образ отпечатка на воске – греч. τύπος – отпечаток как отображение первообраза. В предыдущем параграфе мы уже разбирали этот термин. Однако отпечаток оставляет не что иное, как печать. Печать же для русича – это не только символ личности, но и знак ответственности перед Богом. Сходный случай и здесь, с той лишь разницей, что вместо печати отпечаток на личности оставляет творчество. Но «творъ» – все-таки не τύπος. Хотя τύπος патриарх-исповедник Никифор тоже считал внешним образом, как и «творъ», а вот умопредставляемый образ толковался им как «логическая» структура изображения. Первоначальные очертания, форма для Патриарха есть εἶδος. Тонкий знаток греческого языка академик С.С. Аверинцев понимает τύπος как образ в смысле образца, но и как образец, который начертывается «на скрижалях сердца»; а εἶδος для ученого и есть «обличие», «форма». Не станем вдаваться в спорные филологические тонкости греческого языка. В любом случае оба термина в качестве понятий обусловлены и связаны с фактором труда, оба привязаны к одной личности. Этот труд может быть самым разным. Нас интересует: что он из себя представляет в философском аспекте? Каковы условия и возможности реализации личности в труде? Что за путь преодолевает человек в данной ситуации? Вот главные вопросы нашего исследования. И они фокусируются как раз на феномене синергии, которая сама по себе во многом остается трансцендентной. Тем не менее хорошо бы, разумеется, здесь рассмотреть всю панораму человеческой деятельности со

стороны синергии, однако для такого обзора у нас нет ни физических, ни духовных сил, поэтому в основном и сосредотачиваем внимание на том, что нам известно лучше – на деятельности художника...

### ***Теории творчества в Новейшее время***

Сегодня термин «синергия» вошел в моду. Некоторые оккультные движения присваивают его себе в качестве названия. Что, разумеется, является чистой воды подменой и несет в себе опасность сектантства, не имеющего ничего общего не только с Православием, но и вообще с христианством. Работа над собой адепта такой секты направлена по ложному пути, губительному для души адепта, но, как правило, дающему материальное и душевное благополучие гуру.

Немного истории вопроса о синергии в русской философии. В.С. Соловьев считал истинной целью искусства «теургию» – творчество по воле Бога, которое должно «одухотворить нашу действительную жизнь» и утвердить в ней идеалы и само совершенство<sup>1</sup>. Под «теургией» Владимир Сергеевич имел в виду, безусловно, синергию. В этом смысле о теургии размышляли Е.Н. Трубецкой, священники Павел Флоренский и Сергей Булгаков, пребывавшие под обаянием Соловьева. Сегодня о теургии написаны книги известным московским эстетиком В.В. Бычковым. Но термин надо признать неудачным, поскольку он ничего объективного не говорит о той культуре, которую поясняет. И вот почему. О невозможности магии для православной культуры говорят 61 и 65 каноны VI Вселенского собора, запрещающие магические действия даже в низовой народной среде<sup>2</sup>, их мы приводили ранее. Вспомним коренной,

---

<sup>1</sup> Соловьев В.С. Собрание сочинений. В 9 тт. Т. 6. СПб., 1873–1900. С. 50.

<sup>2</sup> Кто-то может упрекнуть нас в реальном существовании языческих обычаев, которые мало того, что были сами по себе магическими, но магически и влияли на сознание людей. Мы же предлагаем обратиться к Дж. Фрэзеру. 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 религии, то отсюда ясно: магическое мышление есть цивилизационный регресс, который в христианстве получил название «последствие грехопадения». По Фрэзеру, «религия – поскольку она предполагает, что миром управляют сознательные агенты, которых можно отвратить от их намерений путем убеждения, – фундаментально противоположна магии и науке» (Фрэзер Джеймс Джордж. Золотая ветвь.

первородный, как раз магический смысл слова «теургия», который святоотеческая мысль в конце концов не пожелала приспособлять для своих нужд, признавая его безнадежную испорченность, чем и объясняется отсутствие теургии, кроме

---

М., 1984. С. 56). Более того, ученый считал: «Аналогия между магическим и научным мировоззрением является обоснованной. В обоих случаях допускается, что последовательность событий совершенно определенная, повторяемая и подчиняется действию неизменных законов, проявление которых можно точно вычислить и предвидеть. Из хода природных процессов изгоняются изменчивость, непостоянство и случайность. Как магия, так и наука открывают перед тем, кто знает причины вещей и может прикоснуться к тайным пружинам, приводящим в движение огромный и сложный механизм природы, перспективы, кажущиеся безграничными. Отсюда та притягательность, которой обе обладали для человеческого ума, и тот мощный стимул, который они дали накоплению знаний. Через пустыню разочарований в настоящем они манят усталого исследователя вперед к бесконечным свершениям в будущем. Магия и наука как бы поднимают человека на вершину высокой-высокой горы, где за густыми облаками и туманами возникает видение небесного града, далекого, но сияющего неземным великолепием, утопающего в свете мечты» (Там же. С. 53–54).

Трудно сказать о других, но в рамках православной культуры «последствия грехопадения» преодолевались очищением художественного воображения, а в максимуме его теозисом, причем, не спонтанно, не самоупором в себя, а при помощи Божественных энергий. Сам этот процесс и есть синергия творчества. Существует и нерелигиозное понимание синергии – отзвук «моды», о которой говорилось выше. Оно находит отражение в психологии и философии (со значением взаимного усиления нескольких факторов, действующих одновременно). Однако синергию 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» (Аршинов В.И. Синергетика как феномен постнеклассической науки. М., 1999. С. 46). Существует еще два термина, связанные с синергией. Первый – это *диссинергия* – снижение действенности работы системы в результате отрицательного воздействия друг на друга входящих в нее элементов; в экономике это сказывается ухудшением финансовых показателей компании после слияния или поглощения из-за превышения издержек интеграции; диссинергия может быть следствием снижения управляемости более сложной системой. Данный термин имеет применение и в медицине, где он означает хроническое заболевание, связанное с поражением мозжечка. В медицине же известна и *асинергия* – нарушение способности производить сочетанные движения; она тоже является симптомом поражения мозжечка.

надуманной, в православной парадигме. «Теургия = языческие обряды, которыми человек надеялся войти в непосредственное общение с божеством. Сюда принадлежали елевзинские таинства, предсказания Пифии, разные гадания и мистерии»<sup>1</sup>, – пишет автор известного словаря. Добавим, что в теургии выражалось стремление человека к самообождению путем гордого своевольного присвоения «божественных» (демонических для христианина) знаний. Понятие теургии окончательно кристаллизовалось в позднем неоплатонизме – у Ямвлиха, но само явление духовной жизни, отраженное в этом понятии, уходит в глубины египетской и вавилонской магии. Отбрасывая чуждый Православию позитивистский подход, не будет, наверное, ошибкой утверждать: с истинно христианской культурой у теургии объективно нет ничего общего. «Елевзинская мистерия, по мнению В. Иванова и других, – живой и действенный фокус культурной жизни Греции; впоследствии император Юлиан признавался, что не мистерии объяснимы с точки зрения учения неоплатоников, но наоборот: самое это учение есть лишь эмблематическая передача того, что действительно происходит в мистериях. Время прекращения мистерий относится к эпохе Феодосия Великого (346–395 по Р. Х.)», – читаем у Андрея Белого<sup>2</sup>. Неслучайно теургия как путь богопознания и богообщения отвергается основополагающим дискурсом православного богословия. Почему протоиерей Георгий Флоровский и предупреждал о «теургийном соблазне» русской философии.

Да, *теургийный* путь творчества христианство отвергло, но как сложилась реальность *синергийного* процесса? Ясно же, что картина в данном случае формировалась сложно. Здесь прежде всего остро стоит проблема человеческой воли и ее свободы, проблема подчинения человеческой воли воле Божественной, причем без малейшего зомбирования.

### ***Основная проблематика синергии***

Вообще-то сразу возникает вопрос: для чего Бог предоставил возможность совместно творить тем, кого привел к себе? Ведь Бог самодостаточен. Он вполне обойдется и без помощников. Тем не менее еще апостол Павел говорил: «Мы соработники у Бога» (1 Кор 3: 9). Сотворяя Адама, Господь

<sup>1</sup> Дьяченко Григорий, священник, магистр. Полный церковнославянский словарь. М., 1993. С. 717.

<sup>2</sup> Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 24.



сотворял себе сына, а не раба. Стало быть, Адам изначально мыслился соработником, со-творцом Бога. Но творцом ли того искусства, какое известно человечеству? Церковь учит: после грехопадения прародителей вынужденно возникает цель – спасение человечества. Цель эта важна и для Бога, и для человека. В аспекте христианского миропонимания, человеку необходимо вернуться домой к Отцу, а Отцу – привести к Себе детей, потерявших рай. В таком прочтении христианская мысль рассматривает и Боговоплощение. Поэтому предназначение 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 противоестественно). Такая синергия – не для прихотливых эстетических изысков, не для открытия так называемых «новых путей» в искусстве и в литературе; она – не «мода», а способ бытия *здесь-теперь* и бытийная необходимость Божественной благодати, вместе возможность наилучшей реализации личности и образ жизни, но жизни творческой.

И не только людей искусства; все взыскует «грядущего Града».

Православие ведь – не благочестивый набор «иконы + богослужение + нравственность». Это – прежде всего нечто цельное, целое, созидательное. Это и есть предоставление возможности со-действия Богу. Почему люди прославляют Бога? В том числе как Творца и Спасителя человеческого рода. Коль Он самодостаточен в Себе, то зачем Ему культ? Фраза «культ Личности» сегодня многих просто шокирует. Ответ для невоцерковленного человека звучит парадоксально: прославление Бога необходимо прежде всего для людей. Иначе они начнут славословить велиара или себя (не просто хвалить, а воздавать служение). Это чисто педагогическая мера ради утверждения четкой иерархии, да и синергия – не атрибут «демократии». Вот при правильной расстановке ценностей жизнь каждой личности потенциально имеет возможность стать прикровенным бого-служением, или конкретно – сокровенной литургией (общим делом). Что не означает ликвидации светского образа жизни, но концентрирует ее на единственно верную цель. При этом возникает возможная при соответствующих обстоятельствах необходимость в литургической жертве; кстати, в жизни не всегда бескровной. Подчас христианин платит собственным существованием. Здесь максимально важен момент его добровольной решимости, о которой говорил Серафим

Саровский.<sup>1</sup> И апостолы принесли жертву – дали распять себя на крестах. Без волевого разворота всего бытия не воспринять Божественной благодати. Ведь даже светские так называемые «большие стили» рождались из собирания людей в одну общность, из единомыслия в главном – смысле своего существования. Нужда бытия в этой благодати была заложена Творцом в человека от его сотворения. Иначе человек выпадал бы из чина со-творца. Б.П. Вышеславцев писал, что благодать не может быть просто дана, она должна быть добровольно воспринята людьми. То есть необходима мотивация. Но и ее мало. Художник прилагает к ней значительный уровень своей энергии. Здесь парадокс: чем больше человек отдает последнюю, тем в итоге он становится сильнее, получая благодать.

### ***Воля и творчество***

Один из вопросов, которые нам довелось слышать в философской среде: если художник подчиняет свою волю воле Божественной, то *что* происходит с личностью художника? При «сотрудничестве двух неравных сил» не обесценивается ли роль меньшей силы? Остается ли воля художника все-таки автономной или полностью поглощается волей Божией?

Начнем с наблюдения корифея философской герменевтики Гадамера. Он пишет: «В греческом языке нет понятия, соответствующего понятию воля, “Voluntas”»<sup>2</sup>. Такое заявление сразу же вызывает недоумение и протест. В православной антропологии понятий о волях даже два. Первое связано с тем, что до грехопадения человек жил в согласии со своей природой и устремлениями, не нарушал Божественный замысел о сути мироздания, естественным образом получал обоживающую благодать, а потому вопрос сотериологии в раю не стоял вообще. Здесь речь идет о воле природной (естественной, богоданной – θέλημα, или о волении – θέλησις)<sup>3</sup> как способности желать и

<sup>1</sup> Один монах спросил Серафима Саровского: «Почему мы не имеем такой строгой жизни, какую вели древние подвижники?» «Потому, – ответил преподобный Серафим, – что не имеем к тому решимости. Если бы решимость имели, то жили бы как отцы наши; потому что благодать и помощь верным и всем сердцем ищущим Господа, ныне та же, какая была прежде, ибо, по слову Божию, – Господь Иисус Христос вчера и сегодня Тот же и во веки» (Евр 13: 8).

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

<sup>3</sup> Профессор В.В. Болотов пишет: «θέλησις (воля) есть жизнь духа (энергия, в частности); θέλημα есть результат этой энергии (θέλησεως)»

действовать ради удовлетворения желаний – желаний, связанных с той или иной природной необходимостью, которую не отвергнуть без нанесения себе вреда. Второе понятие состоит в воле гномической (личностной, избирательной, плотской – θέλημα γνωσικόν); это способность самоопределяться по отношению к желаниям своих потребностей, то есть избирать одни желания, а другие отвергать. «Гномическая воля не является свойством природы, а составляет принадлежность личности – поясняет отец Иоанн Мейендорф. – Именно она, поскольку мы живем в падшем мире, заставляет нас страдать и колебаться в выборе между добром и злом, а потом мучиться в сомнениях, по поводу правильности сделанного выбора. Адам в раю обладал естественной волей и ел от древа жизни. Гномическая воля была в нем лишь потенцией. Когда он отведал от древа познания добра и зла, его естественная воля стала гномической»<sup>1</sup>. И вот последнюю – можно, наверное, называть «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»)<sup>2</sup>. Выразительную черту здесь подводит «волюнтаризм», образованный именно от «voluntas»<sup>3</sup>. Но «держась своей воли повреждает и погубляет этим все свои добродетели»<sup>4</sup>. То есть нельзя сказать, что «в греческом языке нет понятия, соответствующего понятию «воля»; мы уже подчеркивали, их – два, но одно из них (θέλημα) разительно отличается от «voluntas» – термина, который утвердился в западной философии, а, следовательно, и в западном образе

---

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

<sup>1</sup> Мейендорф Иоанн, протопресвитер. Введение в святоотеческое богословие. Клин, 2001. С. 365.

<sup>2</sup> Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М., 1976. С. 1091. В «Отечнике» у святителя Игнатия (Брянчанинова) читаем: «Спасение наше состоит в отсечении воли падшего естества» (СПб., 2006. С. 175).

<sup>3</sup> 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 реальными условиями и возможностями, определяемая субъективной волей и произвольными решениями осуществляющих ее лиц» (М., 1987. С. 105).

<sup>4</sup> Игнатий (Брянчанинов), святитель. Отечник. С. 177.

мышления.<sup>1</sup> Отсюда и разное отношение к воле художника. По сей день на Западе признается и культивируется преимущественно воля художника-демиурга – именно «voluntas», когда мастер ощущает и провозглашает себя «диктатором» уже не только в рамках своего произведения, а и в окружающей жизни. Это мы и видели на примере акций групп «Война», «Пусси Райт», так называемого «художника» Павленского и им подобных, правда, без «мук выбора» на их лицах. Здесь не приходится искать след религии. Якобы...

Тем не менее, на наш взгляд, он существует в глубоко подспудном состоянии и ведет к пелагианской ереси.<sup>2</sup> На что почему-то не обращают внимания исследователи. По Пелагию, человек спасается не внешними подвигами, не с помощью средств церковного благочестия и не верным исповеданием учения Христа. Его достаточно только исполнять. Но как исполнять, если отрицается помощь благодати? Остается одно старое средство: магизм. Хоть Пелагий и призывал спасаться через постоянную внутреннюю работу над своим нравственным совершенствованием. Однако основание такого спасения – самоупор в себя: человек *сам* спасается, как *сам* и грешит.

После чего не может быть речи о *благодатной* синергии.

Отсюда, из этого мутного истока *самости* (*самости* – не столько в философском, сколько в церковном смысле) берут начало постмодернистские провокации.

Такой путь неминуемо приводит человека под власть воли «князя мира сего» (Еф 2: 2; 2Тим 2: 26). И, разумеется, ведет против абсолютно свободной воли Бога. Не стоит надеяться на нечто усредненное между волей Бога и волей влиара. Нет – ничего.

Уверенно можно утверждать одно: художнику отнюдь не отводится фатальная роль марионетки. Он – со-творец Богу, а в иконописании – еще со-творец и святым Отцам. Права выбора его никто не лишает, хотя выбор подсказывается Богом. Ведь без своей воли человеку нельзя спасти свою душу, как нельзя этого

---

<sup>1</sup> Ср. у Канта: «Искусством по праву следовало бы назвать только созидание через свободу, т. е. через произвол, который полагает в основу своей деятельности разум» (*Кант Иммануил. Собрание сочинений в шести томах. Т. 5. М., 1966. С. 318*). Правда, всего через страницу философ оговаривает то, что свобода художника это вовсе не абсолютный произвол; и для создания искусства необходимо нечто принудительное и обязательное.

<sup>2</sup> Ересиарх монах Пелагий (ок. 360 – после 418), кельт по происхождению, проповедовал в странах Средиземноморья в начале V века. Осужден как еретик на III Вселенском соборе (431 г.).

сделать и без Бога. Дилемма проста: или светлое с Богом – или богомерзкое с демоном и его хозяином, как мы убедимся чуть позже из рассуждений Василия Великого. Третьего не дано, ибо третий – сам человек, но он выбирающий, а не выбираемый. В назидание сказано: «Никто не может служить двум господам: ибо или одного будет ненавидеть, а другого любить; или одному станет усердствовать, а о другом нерадеть. Не можете служить Богу и мамоне» (Мф 6: 24).

В том же случае, когда происходит этот добровольный выбор человеком воли Божественной, то личность художника меняется. И не потому, что начинается некое тайнодействие синергии, своими последствиями влияющее на человека (так могут понимать лишь теософы), а потому, что под действием благодати Божией меняется сердце и открывается путь к преодолению себя «ветхого», становится возможным преобразование себя в храм Божий: «Разве не знаете, что вы храм Божий, и Дух Божий живет в вас?» (1 Кор 3: 16).

Богу – совершеннейшему Творцу (Ποιητής) – для синергии нужен наполненный любовью поэт, со-творец, а не просто услужливый раб или робот, механически повторяющий заданную программу<sup>1</sup>. Воля художника остается при нем самом, но добровольно и даже благодарно согласовывается с волей Бога. Художник-христианин – это человек евхаристический. Он не представляет себя вне Евхаристии, в ее коренном значении как «благодарение». Ведь синергия, собственно, представляет в этом смысле третий род поклонения, о котором писал Дамаскин – благодарение Бога за Его благодеяния. Здесь человек-творец при всем своем желании не может слиться с Богом, а лишь облачается в Него. И в результате наполняется любовью. Личность художника никак не растворяется в Божестве, хотя бы потому, что у человека сохраняются особенности его таланта, харизма и все остальное, характерно человеческое. Напротив, в таких условиях талант только оттачивается и возрастает в своей силе. Любое «растворение» принципиально исключено.

### ***Роль художника в синергии***

Зададимся вопросом: все ли, что ни сотворил бы религиозно настроенный художник, будет сотворено со Христом?

---

<sup>1</sup> Стенли Кубрик в поставленном им фильме «Космическая одиссея: 2001 год» убедительно показал *что* из этого может выйти. Сверхсложная техника человеку не оставит места, посчитав себя существом более совершенным.

Конечно же, нет. Условие принципиально остается – это синергия. Мы уже говорили, абсолютно свободно творить может лишь один Бог, не нуждающийся совершенно ни в чем для Своей деятельности. А вот, что касается человека, то ему действительно без технологий не обойтись. Ведь даже молитва исихастов (на вдохе произношение слов «Господи Иисусе Христе, Сыне Божий» и на выдохе «помилуй мя грешного», собирание своего взгляда на груди или пупе) уже включает в себя «технологию». Вообще, любая человеческая деятельность, тем более трудовая, немыслима без технологических действий и процессов.

Нам, возможно, возразят: достаточно иметь веру и сказать горе «Поднимись и ввергнись в море» (Мф 21: 21) – она, согласно словам Спасителя, подвинется без каких-либо ухищрений; это и будет настоящая синергия. Искусство, мол, не совершенствуется в историческом времени и не зависит от постепенно прогрессирующих методов и трудовых навыков.

Что здесь ответить?

В данном случае действие в отношении горы происходит ведь не со стороны человека, а – Бога. Чудо творит не человек. Потому и не нужны технологии. Но создание икон, музыки, словесности происходит в том или ином материале, следовательно, без обдумывания плана его обработки не обойтись. Такое обдумывание и последующее осуществление плана работы над ним и есть именно технология. Напрасно спорить, приводя случай написания икон Ангелом из Жития преподобного Алипия Киево-Печерского. Да, Ангелу, очевидно, технологии были не нужны, но Алипий без них икон не писал. Отчасти (и только отчасти!) синергия потому человеку и необходима, что ему не обойтись без технологий. Но в данном случае их следует разуметь не просто дисциплиной приготовления красок, способами их грамотного смешения и пр. – это нечто большее – пребывание иконописца в любви, в духе, соответствующем выполняемому делу, в очищении души «от греховных скверн». Как бы мы не разделяли творческую деятельность и аскетику, но они все же пересекаются. Да, фактор эпохи здесь не столь значителен, ибо любить и молиться можно независимо от эпохи. Человек своим естеством не меняется во времени, он уже около 40000 лет один и тот же. Менялось его отношение к тому, чем он занимался.

Только не следует сюда спешно приклеивать ярлык некоего оккультизма: дескать, произвел определенный набор сакральных действий – яблоко успеха и свалилось с дерева прямо в руки. Все намного сложнее. В синергии, как уже было не единожды

сказано, художник покаянно подчиняет свою волю воле Божественной, а оккультист всегда исходит из приоритета исключительно своего гордынного волеизъявления, надеется на оккультный магнетизм ритуала. Да и приоритет авторства оккультист не уступит. Хотя Лосский уже разъяснял: вопрос авторства второстепенен, когда речь идет о творчестве, внушенном Духом Святым.

С другого фланга в этом ряду с оккультистами стоят представители «теории мозговых волн»<sup>1</sup>, «стадии синтетического охвата»<sup>2</sup> и прочие позитивисты, делающие технологические расчеты своевольного достижения вдохновения. Для них неважно различие между вдохновением индийского йога или агностика-европейца. Существенным является лишь *наличие* вдохновения. Его можно даже заказать. На то и технология.

К чему это ведет?

Узнаем у того же святителя Василия: «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»<sup>3</sup>. Другими словами, синергии не избежать в любом случае. Она или *благодатная* – со Христом, без слияния разума художника со Святым Духом (что и называется *свободой в Духе*), или *безблагодатная* – с велиаром, когда разум художника сливается с разумом и волей лукавого, а художник явно или неявно становится одержимым в православном отрицательном смысле этого слова.

Стоит предупредить: мы не рассматриваем творческий процесс в дискурсе психологии. Речь здесь идет о философских аспектах.

### ***Вдохновение и творчество***

Необходимо также предупредить об отличии боговдохновенного состояния от обычного чувственного вдохновения. То, чего некоторые светские авторы, к сожалению,

<sup>1</sup> См.: Вайз Анна. Вдохновение по заказу. Минск, 1998.

<sup>2</sup> См. Гераимчук И.М. Философия творчества. Киев, 2006. Украинский автор пишет: «Что есть вдохновение? Это когда человек способен, как Моцарт, достичь синтетического охвата всего и развернуть его во времени. То есть соединить мгновенный целостный охват и время» (с. 32). Иными словами, все укладывается как раз в парадигму протестантствующего рационализма. Остается лишь рассчитать, каким образом «достичь синтетического охвата всего и развернуть его во времени».

<sup>3</sup> Василий Великий, святитель. Творения. Ч. 2. С. 10.

не различают. В боговдохновенном состоянии пребывали лишь апостолы и пророки, возвещавшие нормы теолатрии и наиболее важные особенности богопознания. Боговдохновение захватывает все существо человека намного глубже обычного вдохновения, причем вдохновения любого, пусть даже самого высокого. Однако пророки отчетливо видели различие между действием Святого Духа и собственными мыслями. Иона слышал глас Божий, повелевавший ему идти в Ниневию, но поступил иначе. Иеремия убеждал себя мысленно: «Не буду я напоминать о Нем и не буду более говорить во имя Его», но не смог поступить по-своему (Иер 20: 9).

Обратимся к классификации Г.П. Федотова, весьма полезной и необходимой для нас. В своей системе Георгий Петрович так определил ступени *благодатной* синергии: «На самой вершине <...> человеческое творчество направлено на самого Святого Духа и формой, восприимлющей Его, является человеческий дух. Этот процесс протекает вне культуры. <...> Это творчество святых. Ниже стоит творческое вдохновение, исполняющее жизнь Церкви: ее литургию, ее искусство, ее умозрение. Здесь творчество направлено на богочеловеческий мир откровения и святости. Оно объективируется не в человеческом духе, а в вещности. <...> Это творчество святое, творчество святого, хотя и не всегда творчество святых. Спускаясь ниже, мы вступаем в христианское творчество, обращенное к миру и душе человека. Оно всегда сложное – чистое с греховным – не святое, но освящающееся и освещающее. <...> Еще ниже, и мы вступаем в секуляризованное, оторванное от Церкви творчество, которое отличается от христианского отсутствием признанного критерия. <...> И оно должно быть судимо Крестом. И, наконец, творчество языческого человека, не знающего Христа, но и не предающего Его, тоже причастное божественным энергиям. <...> Нигде, ни на одной ступени творчества человека не оставлено вдохновением Святого Духа»<sup>1</sup>. Обратим внимание на последние слова философа: «Нигде, ни на одной ступени творчества человека не оставлено вдохновением Святого Духа», при минимальном условии – не предавать Христа, не возводить на Него хулу. Это нам пригодится.

---

<sup>1</sup> Федотов Г.П. О Св. Духе в природе и в культуре // Путь. Париж, сентябрь 1932. № 35. С. 17–18.



Художник высокой духовной организации всегда явственно отличает Промысл Божий от духа мира сего, ибо рожденный от Духа имеет ухо слышать голос своего Творца.

Образцом подобного слышания в данном случае являются святые, а их творчество – результат слышания. На память приходят слова преподобного Силуана Афонского: «Я не просил у Господа Духа Святого: я не знал, что есть Дух Святой, как Он приходит в душу и что делает с душою. <...> О Душе Святой, мил Ты душе. Описать Тебя невозможно, но душа знает Твое пришествие, и Ты даешь мир уму и сладость сердцу»<sup>1</sup>.

Но все ли, о чем рассказывали апостолы и пророки, носит сверхъестественный характер? Нет. Апостол Павел, например, делился со своими адресатами собственными размышлениями и опытом, свидетельствовал о событиях, участником которых ему довелось быть. По текстам Евангелиста Иоанна заметно не только боговдохновенное состояние пишущего, а различимо и обычное вдохновение. Одно другому в синергии не противостоит.

Тем не менее не стоит впадать в ошибку протестантов. Фридрих Шлейермахер и Даниил Шенкель ограничивали боговдохновение определенным возбуждением чувств, отсюда следовал вывод: человек не получает никаких знаний от Бога. И, значит, человеческие ошибки вполне возможны. В данном случае стиралось принципиальное различие между обычным вдохновением и боговдохновенным состоянием. Но как мы видели на примере пророков Ионы и Иеремии, они не смогли избавиться от того, на что их вдохновлял Бог, а многие деятели искусства, напротив, любыми путями (вплоть до принятия наркотиков) домогаются того транса, в котором им работается особенно плодотворно. В данном случае открыто проявляется языческая подоснова и магический подход к своему делу.

Такое «вдохновение», разумеется, ничего общего не имеет с *благодатной* синергией. Ибо участники творческого процесса предпринимают богопротивные действия.

В отношении поистине христианского творчества известный музыковед В.В. Медушевский делает существенное наблюдение: «Здесь совместно действуют две однонаправленные, но исходящие из разных точек онтологического пространства

---

<sup>1</sup> Цит. по: Афонские старцы о Святом Духе // <http://afonit.info/biblioteka/nastavleniya-afonskikh-podvizhnikov/afonskie-startsy-o-svyatom-dukhe>.

энергии: вложенное в человека стремление к Богу и любовь Божия, жаждущая обитать в человеке, но не посягающая на его свободу. Взойти ли своей силой на Небо? Нет. Бог неприступен, и только благодать способна ввести в тайну единения с Богом»<sup>1</sup>. Значение благодати, любви как со стороны Бога к человеку, так и со стороны человека к Богу, в синергии можно считать фактором основополагающим.

Нередко отдельные современные «творцы культуры», подобно богам, заявляют о полной свободе своего творчества, свободе ото всего. По факту получается – от Бога и от любви тоже. Но свобода дана выбирать хайдеггеровское «ради-чего»: *безблагодатную* кажимость свободы, какую ныне российский, а тем более западноевропейский зритель созерцает в телевизоре – или *благодатную* в Духе Святом, какую выбирали наши предки, оставившие нам великое наследие. Другого не дано.

### ***Воображение и творчество***

Тема синергии и тема о философской сути творческого процесса не могут обойтись без постановки вопроса о воображении: какую роль оно играет при создании сакрального образа и вообще любого художественного произведения?

Начнем с краткой истории вопроса. На сей счет глубоко рассуждали святые Отцы. Григорий Нисский писал: «Способность примышления на благо сообщена Богом человеческому естеству, но у злоупотребляющих способностью примышлять она часто служит и содействует изобретениям бесполезным».<sup>2</sup> Обратим внимание: Святитель говорит о бесполезности творчества тех, кто злоупотребляет примышлением, но не говорит о вреде такого творчества. Примышлению Нисский присваивает греческий термин «эпинойя» (ἐπίνοια) – разумная творческая способность.<sup>3</sup> Святой Григорий наставлял: «Кто признает примышление драгоценнейшим из всех благ, каким дано действовать в нас в сей жизни, и какие вложены в нашу душу Божественным промыслом, тот не погрешит против правильного образа мысли»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Медушевский В.В. Два содержания в музыке, искусстве, жизни // <http://www.pemptousia.ru/2011/10/dva-soderzhania-1/>

<sup>2</sup> Григорий Нисский, святитель. Опровержение Евномия. С. 339.

<sup>3</sup> Под ним понимается *вымысел, изобретение, мысль, намерение*; есть еще одно значение – *позднейшее рассуждение*, то, что мы называем «задним умом». Благодаря «эпинойе» Адам нарекал имена животным.

<sup>4</sup> Григорий Нисский, святитель. Опровержение Евномия // *Он же*. Догматические сочинения. Т. 2. Краснодар, 2006. С. 370.

Непосредственно о фантазии высказывался преподобный Феодор Студит. Он 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 тем 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 фантазиею. 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 оказалась довершением производительной силы (Быт 30: 37)»<sup>1</sup>. Это интересное высказывание Преподобного требует небольшого этимологического комментария. Дело в том, что *φαντασία* происходит от *φαντάζω* – *показывать в уме или воображении*, отсюда она есть *образ*; *φαντάζω*, в свою очередь, происходит от *φαίνω* – *показывать в свете*, и является однокоренным с *φῶς* – *свет*, как в слове «фосфор». Разумеется, свет может быть разным. Свет того же фосфора не вызывает небесных коннотаций. Да и «Люцифер» переводится как «светоносец». Тем не менее основа слова «фантазия» имеет здоровые корни. И если само слово употреблять здраво, то нет причин его игнорировать. На его позитивное содержание и обращал внимание Феодор Студит.

О положительной стороне воображения также размышлял известный русский философ Б.П. Вышеславцев: «Искусство есть творческое воображение, иначе говоря, воплощение любимого образа – в камне, в цвете, в звуке, в жесте, в плоти и крови»<sup>2</sup>. О продуктивности воображения говорили И. Кант, романтики, Ф. Шеллинг, согласно воззрениям которых творчество есть фундаментальная возможность постижения мира. Стоит отметить: западноевропейская мысль, начиная с Августина и заканчивая здравствующими постмодернистами, вообще придерживается той точки зрения, что чем воображение развито

<sup>1</sup> Феодор Студит, преподобный. Письма к разным лицам. Ч. 2. 36. К Навкратию сыну // Он же. Творения. Т. 2. СПб., 1908. С. 383. Курсив мой. – В.К.

<sup>2</sup> Вышеславцев Б.П. Этика преображенного эроса. М., 1994. С. 52.

сильней, тем личность талантливей. Примечательно на латинском языке звучит сам этот термин – *imaginatio*, ибо образован от слова «магия».<sup>1</sup> Гений у Ф. Шиллера, В. Гумбольдта, Ф. Шлегеля и Ф. Шеллинга – человек с необыкновенно развитым воображением, поскольку гений не описывает, но предписывает законы Прекрасному и фактически творит их. Вокруг этой смысловой оси строятся и интеллектуально углубляются все философские рефлексии. Кант разделит воображение на репродуктивное (воссоздающее) и продуктивное (творческое). Нечто подобное есть у Х. Вольфа. Гегель в трактате «Эстетика» пытался выстроить различие между пассивным воображением и творческой фантазией. Наш отечественный культуролог Т.Б. Любимова утверждает, что сила воображения обеспечивает энергией культуру<sup>2</sup>. Мнение на сей счет, отличное от общепринятого на Западе, принадлежит представителю оксфордской школы Г. Райлу. Для него воображение есть некая непредвиденная или даже коварная 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»<sup>3</sup>. Воззрение Райла принадлежит такому современному направлению мысли, как «аналитическая философия», относящееся к неопозитивизму, и при некотором сходстве с мнением наших отечественных «презрителей фантазии», о коих речь впереди, остается по своей сути западным, заметно отстоящим от сбалансированного взгляда по данному вопросу в Православии.

Тем не менее мы наблюдаем совершенно неодинаковое отношение к воображению не только внутри западнохристианского мира, но и внутри восточнохристианского. Один современный публицист (кстати, тоже из ревнителей-ортодоксов), наверное, имел-таки основание написать:

---

<sup>1</sup> Ср. переносное значение слова «магнит»: «То, что обладает особой притягательной силой, привлекает к себе» (Словарь современного русского языка (БАС). В 17 тт. Т. 6. М.–Л., 1957. Ст. 479)

<sup>2</sup> Любимова Т. Б. Воображение // КУЛЬТУРОЛОГИЯ. XX ВЕК. Энциклопедия в 2-х тт. Т. 1 / Глав. ред. и сост. С.Я. Левит. СПб, 1998. С 129.

<sup>3</sup> 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*).

«Напомним, что в православной традиции именно воображение считается единственным местом, где нет Бога»<sup>1</sup>.

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, воздействующие прежде всего на *воображение*<sup>2</sup>.

Излишне, наверное, объяснять, что все словари синонимов русского языка предлагают вместо слова «воображение» – «фантазия». Они и на греческом языке являются синонимами. Однако думать может не только человек, как мы говорили, но и компьютер, правда, с двумя отличиями: 1) у него нет любви; 2) у него нет фантазии, ибо машина выдает те мысли и алгоритмы, которые в нее были человеком заложены предварительно. Технократы уповают на искусственный разум, но он любви и души не добавит.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Воробьевский Юрий. Русский голем. Дьяволиада мировой культуры. М., 2004. С. 256.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Вот что утверждала Н.П. Бехтерева, всю жизнь посвятившая изучению головного мозга: «Мы не можем объяснить механику творческого процесса. Мозг может генерировать лишь самые простые мысли типа, как перевернуть страницы читаемой книги или помешать сахар в стакане. А творческий процесс – это проявление совершенно нового качества. Как верующий человек, я допускаю участие Всевышнего в управлении мыслительным процессом» (*Бехтерева Наталья Петровна, нейрофизиолог, академик Академии медицинских наук РФ, директор Научно-исследовательского института Мозга (РАМН РФ)*). Меня благословили на изучение «Зазеркалья». Интервью Н.П. Бехтеревой газете «Волжская правда», 19 марта 2005 года // Сознание и физическая реальность. СПб., 2005. № 6). Но уже сегодня искусственный интеллект способен с помощью специальных программ создавать произведения искусства (см. иллюстрации ниже). Все созданные машиной изображения пока далеки от того, чтобы их действительно называть произведениями искусства, даже тогда, когда программисты их «эмоционально окрашивают». Эмоция – даже мельче чувства, не говоря уже о духе, коего ни у какого искусственного интеллекта не может быть по определению. Подобная продукция всегда будет оставаться бездушной, сколько бы ни старались программисты, как останутся бездушными имитации человека – самые совершенные андроиды. Во-вторых, нет насущной нужды заменять художника-человека художником-машиной. Зачем и кому нужны такие подмены и такое искусство? Не разумнее ли обществу сосредоточиться на создании лучших условий для творчества именно людям?

Основная черта настоящего художника – знание того, что необходимо людям для их духовного возрастания. Без постижения того, что в своем логосе есть человек, без ощущения мира всеми органами чувств ничего не добиться.

Способна ли будет когда-либо на нечто подобное машина? Нет, на такое способен исключительно человек и только человек. Простой вопрос: остается ли мысль компьютера сама по себе человеческой, при всем участии в работе его программиста? А мысль искусственного разума? 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

При отсутствии тайны творчества машина воистину сможет воспроизводить некое эрзац-искусство, но никогда подлинным искусством не становящееся. Впрочем, уже производит... Вот он, триумф атеистических, позитивистских технологий, с опорой только на человека! Конечно, в указанном направлении трансгуманисты весьма усердно стараются, но, слава Богу, пока напрасно (Подр. о трансгуманизме см.: *Аксенов Игорь Викторович. Трансгуманизм как проблема философской и религиозной антропологии. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. СПб., 2016*). В последнее время лжегуманисты, руководствуясь прежде всего коммерческими и собственными выживительными соображениями, трудятся над постепенным сращиванием живого человека и компьютера, якобы с целью продления жизни (умирать-то страшно!), но самое главное – работают над вопросом бесконечного существования «Я» *здесь-теперь*, соединяя, например, еще функционирующий, но уже лишенный всякого права 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, опираясь на слова С.Л. Франка: «"Я" невозможно без его противоположности "ты", но эта противоположность преодолевается в "мы"» (*Франк С.Л. Я и мы. Берлин, 1925. С. 422*). Правда, Семен Людвигович при своей жизни еще не ведал ни о каких трансгуманистах. Неужели под «мы» последние всерьез подразумевают некий суперсервер? Подобная ситуация приводит к фундаментальному и чудовищному перевороту в философии. Душа оказывается изжившим себя рудиментом. Место ума занимает безумство. И оно берется моделировать жизнь. В случае успеха человечество неизбежно выродится в безличных киборгов и биороботов, в компьютерный паноптикум отдельных «Я»... Чем эти «Я», лишенные самой личности, будут отличаться друг от друга? Где найдется место вере, совести и любви?

П. Ламетри. Да, для православного мира воображение воистину опасно иллюзорностью и «прелестью», то есть духовным обманом (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). Митомания, как клинический симптом истерических и параноидных состояний, есть рецидив фантастического мышления<sup>1</sup>.



Рис. 13.

Изображение, созданное программой Google Brain AI

<sup>1</sup> См.: Позов А. Основы древнецерковной антропологии. В 2 тт. Т. 1. СПб., 2008. С. 267.



Рис. 14.

Портрет «Счастье» из серии «эмоционально окрашенных портретов»  
The Painting Fool

С другой же стороны – воображение желательно для православных, 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»<sup>1</sup>, что, собственно, перекликается со взглядом преподобного Феодора Студита на фантазию).

Был, кажется, и третий взгляд. Никодим Агиорит считал воображение (или фантазию) внутренним чувством, и оно тоньше обычного чувства, но грубее ума, а отсюда его следует считать

---

<sup>1</sup> *Вышеславцев Б.П. Этика преображенного эроса. С. 73.*



пограничьем ума и чувства<sup>1</sup>. Однако мнение Агиорита мало того, что практически не известно даже искушенному читателю, оно, скорее, примыкает к мнению противников воображения.

В последнее время появились отдельные исследователи из среды отечественных филологов, особенно активно выступающие против творческого воображения, причем напрямую связывая его с неприемлемостью сочиненного образа в словесных произведениях, а шире – и в любом искусстве. По причине именно активности, здесь заметней других выступил на первый план уважаемый профессор А.В. Моторин. Для ясности картины приведем хотя бы пару цитат из его программной статьи с громким, правда, несколько тавтологическим названием «Художественность творчества в свете Православия», опубликованной на одном из главных богословских ресурсов РПЦ. Всякое сочинение наш «презритель фантазии» связывает непременно с магией: «*Магия мечты* влечет писателя к порождению – в пределах тонкого духовного мира – из собственной души и собственными силами иных голосов, а с ними и самих говорящих душ, образов людей будто бы во плоти, образов будто бы материальных предметов, природных явлений, событий. Подобная магия нацелена на овеществление, действительное воплощение созданных, *пред-ставленных* в душе и затем посредством слова *вы-ставленных* из нее вовне, *из-вещ-енных* и тем самым уже *о-вещ-ествленных* образов». А как быть с образом собирательным? Разве он не представлен в душе и затем посредством слова не выставлен из нее вовне? Без собирательного образа ведь практически нет ни одного классического романа. Любой образ, чтобы появиться на белый свет, должен быть предварительно воображен в душе, а, точнее, увиден художническим умозрением. Другого пути *из-ображения* просто нет. Так устроен человек. Сам же Александр Васильевич раньше утверждал, что в термине *образ* «корень “раз” (в другой огласовке – “рез”, как, например, в “рез-ать”)<sup>2</sup> означает “прорезание”, прохождение границы между разными областями бытия, в особенности же между внутренним духовным миром человека и внележащим, внешним бытием»<sup>3</sup>. Но теперь из логики

<sup>1</sup> Никодим Агиорит. О хранении чувства, ума и сердца. Константинополь, 1923. С. 109.

<sup>2</sup> Черных П.Я. Историко-этимологический словарь. В 2 тт. Т 1. М., 1999. С. 588; Преображенский А. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. С. 176.

<sup>3</sup> Моторин А.В. Имидж и образ // Духовные начала русского искусства и образования: Материалы Всерос. науч. конф. «Духовные начала

филолога следует: любой образ необходимо признать магическим. Откуда знать ученому о «голосах» у писателей, если он сам ничего из художественной литературы не создал? Откуда такая решительность в приписывании писателям «голосов»? Проводился некий опрос или анкетирование? На что опирается филолог, заявляя то, о чем мы прочитали выше? В противном случае, это весьма и весьма субъективно, а с научной точки зрения – спорно. Вторая цитата есть продолжение первой – и она еще интересней: «Произвольное, своевольное, неограниченное личное воображение становится главной установкой таких художников. Они представляют себя богами-творцами окружающего их мира, стараются бесконечно расширить мир своей мечты, охватить и покорить внешнее, независимое от их воли бытие. По сути, это столь же болезненное душевное состояние, как и одержимость. С мистической точки зрения, оно и является высшим родом одержимости (сатанизмом), возникая у писателя, допустившего невольное и неосознанное в данном случае покорение и уничтожающее поглощение своей души высшим лукавым духом, отцом беспредельной творческой гордости – сатаной. Обычные внешние наблюдатели воспринимают такие состояния как разные степени безумной мании величия»<sup>1</sup>.

Отвечает ли данная позиция святоотеческому взгляду, который мы изложили выше? На наш взгляд, ни в коем случае. Это, скорее, походит на пуританство, выросшее на русской почве. Попробуем объяснить детально.

Часть критики мы уже высказали в предыдущих параграфах. В том числе и о «мистической точке зрения». Но здесь еще обнаруживает себя явная заявка на «новый порядок». Воюя против воображения с отказом от взвешенного воззрения на него, устроителю такого «порядка» предстоит вести борьбу с экономистами, военными, педагогами, архитекторами, технологами, инженерами, устроителями спортивных и любых других соревнований, различных фестивалей... Иначе как можно планировать, если не *во-образить* ожидаемый результат? В таком случае общество фатально, неотвратимо обречено на ложную духовную жизнь. Куда денем тератологический орнамент, с помощью которого на Святой Руси 400 лет оформлялись

---

русского искусства и образования» (Никитские чтения). Великий Новгород, 2002. С. 37.

Моторин А.В. Художественность творчества в свете Православия // [http://www.bogoslov.ru/text/5405844.html#\\_edn9](http://www.bogoslov.ru/text/5405844.html#_edn9).

богослужебные книги? Он исключительно *сочинен* и, судя уже по его названию, с *фантастическими* животными. Сравним с мнением нашего ученого морализатора: «Писатель-мистик отказывается воображать, изображать небывалое, передавать ложное»<sup>1</sup>. Остается думать, что филолог-мистик каждый день выгуливает грифона на поводке. В то время как фантастические животные присутствуют в рельефах древних владимирских храмов... Исходя из соображений Моторина, там следует всю «фантастику» сбить со стен, ибо «сатанизму» не место на храме.

Общеизвестно о существовании разницы между сакральным искусством и светским. Иногда же складывается впечатление, что для отдельных исследователей ее нет принципиально. Однако светская культура сопровождает церковную на протяжении всей истории христианства. Увы, много раз приходится наблюдать попытки изживания из мира всего светского; очевидно стремление превратить мир в монастырь. Причем сгоняющие туда людей, как правило, сами не торопятся становиться иноками. Но превращение мира в монастырь неизменно означает войну против Священного Писания. У светской культуры сызвека имелась и сегодня имеется своя ниша. Если в православном храме не звучит инструментальная музыка, то это не означает же ее запрет в миру! Аналогичное положение и в литературе. Наши предки весьма зачитывались «Сказанием о Соломоне и Китавресе» в XIV веке (то есть непосредственно в блистательную эпоху исихазма, при жизни преподобного Сергия Радонежского)! Зачитывались и не повредились. Если на главных (Магдебургских) вратах новгородского Софийского собора находится изображение «китовраса» (кстати, это древнерусская вставка), а означенная повесть, якобы апокрифическая, была включена в «Толковую Палею», тщательно переписывалась в монастырях составителями сборников<sup>2</sup>, то, значит, не считалась же «крамольной»? Напротив, она, будучи плодом самоочевидного вымысла, вплотную примыкает непосредственно

---

<sup>1</sup> Там же. Автор упорно не называет ни одного имени означенного писателя-мистика. И причина понятна: это обычная идеальная схема морализатора, не подтвержденная жизнью, ибо в жизни таких «писателей-мистиков» просто не существует.

<sup>2</sup> По сей день текст ее печатается исследователями согласно тексту одного из сборников Кирилло-Белозерского монастыря, составленных книгописцем XV века Ефросином: ГПБ, Кирилло-Белозерское собрание, № II–1088, с дополнением явно пропущенного места по списку ГПБ, Кирилло-Белозерское собрание, № 68–1145.

к церковной культуре. Чем наглядно опрокидывает вышеизложенные обвинения в «сатанизме».

Мы вовсе не переходим на сторону так называемой постмодернистской богемы, не имеющей «тормозов» и балующейся вседозволенностью ума – это другая крайность; однако идеологическая тенденциозность в науке никого еще до добра не доводила.

Вспомним выше приведенные слова Г.П. Федотова, так необходимые здесь: «Нигде, ни на одной ступени творчества человека не оставлено вдохновением Святого Духа», при минимальном условии – не предавать Христа, не возводить на Него хулу. А теперь сравним мнение философа с обвинениями нашего морализатора в сатанизме писателей, создающих художественные образы. В «свете Православия» получается одно: или Федотов явно заблуждается, или Моторин очень сильно ошибается и вводит в заблуждение других, с точки зрения духовного опыта. Возможно ли здесь нечто третье? Ведь по Федотову, даже язычник Гомер создавал свои эпические поэмы отнюдь не без помощи Святого Духа. Не станут же наши оппоненты отрицать бытие Святой Троицы в эпоху античности! Бог вездесущ и всеведущ; на протяжении человеческой истории Он помогает всем людям в благих делах. «Бог, по Писанию и опыту, дает благодать и недостойным»<sup>1</sup>. По Моторину же, логически выходит: быть художником, значит, не «быть живым», а всего лишь «быть правильно исполняющим определенные запреты и предписания»<sup>2</sup>, что, собственно, больше отвечает роли чиновника. Отсюда филолог позволяет себе доктринально устанавливать для художников множество морализаторских запретов, но игнорирует конкретные литературные примеры и имена. Подчеркнем: *в довольно объемистой статье их нет ни одного*, потому что и быть не может. Поскольку здесь торжествуют голые схемы *представлений* автора статьи о *воображаемых* им писателях-мистиках.

Но ведь пример с кентавром вовсе не единственный, который полностью опровергает данное заблуждение. Аналогичных фактов можно привести довольно много. Достаточно обратиться к курсу истории древнерусской словесности<sup>3</sup>, не говоря о византийской, где сочиненных мотивов

<sup>1</sup> Klee H. Katholische Dogmatik. Mainz, 1835. Th. III. S. 48.

<sup>2</sup> Седякова Ольга. Морализм искусства, или о зле посредственности // <http://olgasedakova.com/Moralia/274>.

<sup>3</sup> Интерес к литературе «фантастического реализма» на Руси проявился очень рано. И это понятно, учитывая упрек нашим предкам,

намного больше<sup>1</sup>. Странно к этому призывать литературоведа, но, увы, приходится. Никто не спорит, что понятие художественной словесности в древности было своеобразным и не соответствовало современному, но, во-первых, оно было; во-вторых, и в старину, и сегодня «сочинять» – еще не обязательно «врать»: древнерусское «сочиняти» имело три значения: 1) приводить в порядок и излагать на письме произведение своего ума, излагать свои мысли словами или знаками, давая им надлежащую последовательность и форму (не случайно же в слове «сочинять» – корень «чин»); отсюда любой многотомник трудов философов, историков, политических деятелей, ученых-естественников и, наконец, писателей называется «Собранием

сделанный протоиереем Георгием Флоровским, упрек в чрезмерной «душевности», или «поэтичности». Руководствуясь именно таким интересом, в конце XII века русичами был сделан полный перевод с византийского сборника «Мелисса» («Пчела»), сохранивший большую популярность до XVIII столетия. В данный сборник вошли короткие рассказы, наставления, изречения, цитаты мудрецов, поговорки и даже анекдоты, причем авторство многих цитат и изречений – явно вымышлено. Следует назвать и «Физиолог» – еще один сборник – свод текстов о свойствах реальных и легендарных животных с толкованием их символики; история создания его тянется ко II–III векам. Даже былины, несмотря на название жанра, постоянно обрастали вариантами «выдумок», в чем легко убедиться, обратившись к академическим изданиям сборников былин. Мы привели примеры самых ранних сочинений, но с течением времени их список только удлиняется; к сожалению, нет возможности останавливаться на других памятниках подробно. Фантастические мотивы прорывались даже в жития святых. Именно по причине непомерного количества «фантастики» в житиях святого великомученика Георгия и святителя Николы Мирликийского католическая Церковь деканонизировала этих святых. И дело здесь не в западноевропейской принадлежности фолиантов с историями тех или иных угодников Божиих. Ничем не лучше насчет этого была ситуация в Византии и на Руси. Достаточно почитать хотя бы «Девгениево деяние» (XI–XII вв.) или «Сказание об Индийском царстве» (XIII–XIV вв.).

<sup>1</sup> Вот только некоторые из них: стихи и поэмы диакона собора Святой Софии в Константинополе Георгия Писиды, самого значительного представителя светской поэзии на всем протяжении VII–IX вв.; басни Валерия Бабрия (II в.); центоны из стихов Гомера, сочиненные Евдокией-Афинаидой, супругой императора Феодосия II (V в.); эпиграммы, стихи любовного и мифологического содержания, под общим названием «Дафника» (из 9 книг) Агафия Миринейского, почитателя императора Юстиниана (VI в.); сб. новелл «Любовные письма» Аристенета (VI в.); эпиграммы Касии (IX в.; да, той самой, которая создала много богослужебных текстов, вошедших потом в практику литургической жизни); «Алексиада» Анны Комнины (XI–XII вв.); «Повесть об Исминии и Исмине» Евматия Макремволита (XII в.); список можно продолжать и продолжать...

сочинений» или просто «Сочинения»; это не означает же, что потомки специально собрали и издали своды вранья! 2) учинять, устанавливать; определять, назначать (здесь корень «чин» тоже имеет существенное значение, но добавляются мотивы ограничения – *о-предел-ять* – и проявления значения – *на-знач-ать*); 3) – самое подходящее для воителей против воображения – выдумывать небылицы.<sup>1</sup> Тут нет ничего удивительного. Небылицы действительно выдумывались. А когда не выдумывались, например, сказки? Имел место также целый жанр небывальщин... Надо лишь учитывать одну особенность Средневековья, которую заметил А.Я. Гуревич: «При изучении творений средневековой культуры следует не упускать из вида, что долгое время не осознавалось четкого различия между вымыслом и истиной. То, о чем повествовали писатели и поэты средних веков, по большей части принималось и ими самими и их читателями и слушателями за подлинные происшествия. Как известно, к эпосу категории выдумки и правды вообще неприменимы»<sup>2</sup>. Почему было именно таким восприятие жизни? Ведь не больными и не глупыми, не менее моральными, чем нынешние морализаторы, были же люди в ту эпоху, чтобы не отличать вымысел от правды. Ответ можно услышать в словах отца Иоанна Федорова: «Детям свойственна простота, непосредственность, особая реалистичность души. Мир фантазии и мир реальности зачастую не имеют четких границ. Осваивая окружающий мир, они тут же творят что-то новое, воспринимая свою фантазию ничуть не менее реально, чем мир вокруг»<sup>3</sup>. Вот это и есть принцип восприятия мира средневековым человеком. Такое по-детски здоровое отношение к жизни в известной степени остается свойственным ведь и человеку Новейшего времени. Иначе те же сказки читали бы исключительно одни дети. Но по логике противников фантазии, детям сказки противопоказаны: нельзя ведь травить детское сознание продуктами магического мышления.

А какой народ сегодня откажется от своего эпоса? Не найдется такого. Иначе это будет другой народ. Но в эпосе вымысел и истина вообще не различимы уже по самой природе жанра, а жанр обусловлен незамутненным, чистым восприятием народа своего бытия, мира, каждодневной реальности.

<sup>1</sup> См.: Словарь древнего славянского языка, составленный по Остромирову Евангелию / Сост. А.В. Старчевский. СПб., 1899. С. 785.

<sup>2</sup> Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 33.

<sup>3</sup> Федоров Иоанн, священник. Будьте как дети // <http://www.pravoslavie.ru/110476.html>

Интересную мысль озвучил писатель Василий Дворцов: «Язык созидает нацию, литература – общество, литература эпическая, мифотворящая – цивилизацию»<sup>1</sup>. Конечно, можно любую литературу объявить «вне закона», подгоняя под схемы своих теорий, только будет ли подобная акция иметь отношение к науке? Понятно же, что нет.

Есть повод нам возразить: светское и церковное искусства в Византии развивались параллельно, были сходны, что, пожалуй, только добавляло здоровья светскому искусству. Ответим так: во-первых, «зазор» между светским и церковным искусством оставался всегда; во-вторых, определенное влияние церковного искусства на светское отрицать бессмысленно. Да, в средние века оно было. Когда наступит «новое Средневековье» и в стране будет 100 % православного воцерковленного населения, а не реальные 3–4 %, как в нынешние времена, тогда можно будет на эту тему рассуждать более детальной. Сейчас же, кроме нигилизма художественного образа, ничего больше не выходит.

Шопенгауэр высказал в свое время мысль: «Мир есть мое представление: вот истина, которая имеет силу для каждого живого и познающего существа, хотя только человек может возводить ее до рефлексивно-абстрактного сознания, и если он действительно это делает, то у него зарождается философский взгляд на вещи. Для него становится тогда ясным и несомненным, что он не знает ни солнца, ни земли, а знает только глаз, который видит солнце, руку, которая осязает землю; что окружающий мир существует лишь как представление, т.е. исключительно по отношению к другому, представляющему, каковым является сам человек... Итак, нет истины более несомненной, более независимой от всех других, менее нуждающейся в доказательстве, чем та, что все существующее для познания, т.е. весь этот мир, является только объектом по отношению к субъекту, созерцанием для созерцающего, короче говоря, представлением... Все, что принадлежит и может принадлежать миру, неизбежно отмечено печатью этой обусловленности субъектом и существует только для субъекта. Мир есть представление»<sup>2</sup>.

Так вот если «мир есть представление» (а что мир есть объект по отношению к субъекту – это объективная истина), то произведение искусства, наверное, и подавно является

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=hQtuI4IhyGc>.

<sup>2</sup> Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Он же. Собр. соч. в 5 тт. Т. 1. / Перев. с нем. Ю.И. Айхенвальда. М., 1992. С. 54.

представлением художника. А иначе чем? И что будет, если художник станет фотографически воспроизводить физический мир лишь только потому, что очередной морализатор запретил ему придумывать художественные образы? Вполне закономерно «Литературная энциклопедия терминов и понятий» (М., 2001. Ст. 616) называет главными «иконоборцами» второй половины XIX века натуралистов во главе с Э. Золя. Именно означенное течение (особенно живописи) всегда пользовалось особой популярностью в морализаторской среде. Даже разный идеологический окрас отступал здесь на второй план.

Данное явление (отрицание художественного образа), при разящем привкусе натурализма, нам представляется все-таки «продуктом» постмодернистского мышления, сколь противоречиво это не звучало бы. Выше уже подчеркивалось: постмодернизм не давал обещания обретаться только в либеральной части интеллигенции; он прекрасно себя чувствует и в консервативной, поскольку ему все равно откуда появляться на свет, ибо он рождается из недоверия к откровенности жизни как таковой: все создаваемое обществом постмодернист воспринимает симулякром, сменяющим другой исторический симулякр. Почему и допустимы либо ирония, либо скепсис, а чаще – то и другое одновременно. Отсюда тем более нет никакого доверия и к художественному слову.

Но разве вменяемые современные писатели, работая над своими сочинениями, ставят перед собой цель создания именно вранья? При условии, конечно, что они все-таки здоровые, а не больные люди. Возможны, разумеется, провокации умышленной лжи (даже в произведениях о святых), но не о них же речь. Клевета подлежит уголовному наказанию, а не философскому анализу. На предыдущей странице мы уже говорили, что этот средневековый принцип параллельного сосуществования вымысла и истины до сих пор благополучно живет и процветает. Потому существует специальный жанр произведений-предупреждений (как то: предупреждений об экологических катастрофах, об опасности утопических социальных экспериментов и пр.), жанры философской прозы, детектива, басни, поэмы и т.д. В конце концов, никто не отменял и познавательное изучение бытия средствами литературы, о чем заинтересованно писал И. Кант. А это означает интеллектуальный эксперимент, риск построения новой художественной реальности с учетом законов искусства, которые и предназначены для создания произведений. И многие философы справедливо требовали от зрителя, читателя,



слушателя эстетической грамотности, с тем, чтобы иметь право судить о живописи, музыке, литературе. Морализатор-позитивист нам заявляет: «Вот и изучайте жизнь, а не новую художественную реальность, вами выдуманную!». Мы отвечаем: новая реальность есть черновик; он для того и нужен, чтобы не допустить ошибок в беловике нашего бытия. В таком деле требуется всего лишь отличать художественную правду от правды жизни. И они обе часто пересекаются, но, несомненно, должны быть Правдой, тем не менее у каждой из них все-таки своя специфика.<sup>1</sup> Без художественной правды, подкрепленной непосредственно законами искусства, зритель, читатель, слушатель не поверит произведениям, будь в них исключительно рафинированная правда жизни. Сколько в советские времена успели написать «производственных романов», по ним поставить столько же фильмов! Сюжеты брались прямо из жизни цехов,строек, предприятий, фабрик, конструкторских бюро... Мы не говорим уж об апофеозе публицистики во время «Перестройки». Кто их помнит сегодня? А вот фантастические повести Н.В. Гоголя будут читать всегда.

Стоит ли говорить о стилистических поисках, а ведь они тоже определенно связаны с воображением. Борясь с последними, художник вынужден будет снова опираться на природный античный мимесис (банальное фотографическое подражание с опорой на реальный образец), который был преобразен христианством в ипостасный.<sup>2</sup> Деградация опять-таки в заурядный натурализм гарантирована. Вспоминается мысль Д. Рескина о том, что у зеркала не может быть идеи: оно передает без разбора все, что проходит мимо. Натурализм вынуждает «отказаться от воображения в пользу детерминированности литературного слова. Для натуралиста документальность и фактографичность связаны с таким личным опытом, переживанием, которые конкретны, заявляют о себе “прямо”, минуя в сознании все абстрактное»<sup>3</sup>. Н.М. Тарабукин

<sup>1</sup> Ср.: «Оперная “правда” – правда условная, правда специфическая», – писал В.А. Лосский (Сб.: О музыке и музыкантах / Сост. Е.С. Райзе. Л., 1969. С. 54).

<sup>2</sup> Об ипостаси мы уже рассуждали и на сей раз исходим из определения ей, 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 мимесисе см. в нашей книге: ч. II, гл. 1, § 4.

<sup>3</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Ст. 613.

закономерно провел параллель между натурализмом и атеизмом<sup>1</sup>. Другого ничего не получится. К тому же, атеизм не означает отсутствие религии. Это религия, отрицающая реальность Бога.

Николай Михайлович настоятельно советовал искусствоведам брать в руки кисти и заниматься живописью. Кто не доверяет Тарабукину, возможно, поверит К.С. Станиславскому, который писал: «Прежде всего критик должен быть поэтом и художником, чтобы судить одновременно о словесном произведении поэта и об образном творчестве артиста»<sup>2</sup>. Ведь одно дело подвергать критическому анализу произведения, а совсем другое их создавать. Взгляд на творческий процесс изнутри отрезвит многих.

Отчасти богоподобие человека и состоит в способности творить «вторую реальность» (каковыми являются прежде всего иконопись, потом музыка, живопись, скульптура, словесность, кино и другие виды искусства). Он создает в материале адекватный художественный язык общения, без чего «сообщимое» не сообщаемо.

И тогда воображение становится рядом с уже известным примышлением, поскольку сама природа творчества неизбежно включает в себя фантазию как одну из сил души. Наступает именно ее очередь. Установить «государственную границу» между фантазией и обычной интуицией весьма проблематично. Начинается мистический процесс: напряжение ума под воздействием фантазии доходит до внутреннего чувства души; забегая немного вперед, скажем: ум в соединении с фантазией приобретает способность выходить в тварную вечность – умозрительный мир – и, как результат, непостижимо рождается художественный образ. Фантазия без умозрения – действительно болезнь. Процесс потому и мистичен, что он в точности не поддается описанию, хотя пробовали многие. Мы изобразили лишь самый беглый набросок, больше напоминающий подобие приблизительного плана. Ясно одно: если душа обращена к Богу, то в контексте синергии ее чувство настроено молитвой, а сама она озарена светом Христа. Без включения фантазии в творческий процесс материал всегда будет одерживать победу над художником. Тогда и художественное мастерство не сможет совершенствоваться. А без мастерства нет совершенства языка

---

<sup>1</sup> Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1999. С. 56. К этой проблеме мы еще вернемся в § 8 настоящей главы.

<sup>2</sup> Станиславский К.С. Об эстетическом воспитании народных масс // Сб.: Социология искусства. Хрестоматия / Отв. ред. В.С. Жидков, Т.А. Клявина. СПб., 2005. Гл. IV. §37.

сообщения. Ален Безансон тонко заметил: «*Fantasia* это чувствительность к внутреннему миру, деятельно разрабатывающему схемы и фигуры, и эта чувствительность отличается от чувствительности к внешнему миру, пассивной и разделенной сообразно органам чувств»<sup>1</sup>.

Пять сил души, о которых говорил преподобный Феодор Студит, играют ключевую роль в любом творчестве человека, да и вообще в его жизнедеятельности. Если одну из них – именно фантазию – исключить из перечисленного состава сил, как за то ратуют противники фантазии, то неужели душа станет сильнее? А что произойдет с человеком? Он превратится в инвалида с тяжелейшей формой заболевания: уже с асинергией не мозжечка, а всего головного мозга. Хорошо же понятно, чем может кончиться подобная затея. Более того, образоборцам придется признать несовершенство сотворения Богом человека, ибо одна из сил души оказалась лишней. А это – полнейший абсурд. Нет, средневековая мысль конструктивно включала все пять сил души в образ Божий, который был дарован человеку от сотворения. Доморощенные теории здесь не проходят.<sup>2</sup>

Претензии отцов VII Вселенского собора к искусству состоят вовсе не в том, что кто-то из художников пользуется фантазией больше, а кто-то меньше. Требования касаются лишь нравственности произведений: «Итак, все низкие искусства, отвлекающие от цели заповедей Божиих, должны быть отвергаемы; но искусства иного рода, искусства полезные в жизни не носят на себе ничего непристойного и не презирались и не отвергались святыми отцами нашими. Так и искусство живописное; если им кто либо пользуется для изображения чего либо позорного, то оно должно быть презираемо и отвергаемо. Например, если бы кто либо стал представлять живописно образы блудодейственные, а также зрелища, кривлянья, конские скачки, или если бы что либо другое сродное с этим выражалось посредством этого искусства; то позорно было бы изобретение его»<sup>3</sup>. А ведь все перечисленные сцены вполне жизненны,

<sup>1</sup> Безансон Ален. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. М., 1999. С. 62.

<sup>2</sup> По поводу подобного богословия ярко высказался преподобный Паисий Святогорец: «Большим злом является сухое богословие, когда мы богословствуем умом и представляем свой ум Духом Святым. Это называется мозгословием, которое порождает вавилонское столпотворение...» (Афонские старцы о Святом Духе // <http://afonit.info/biblioteka/nastavleniya-afonskikh-podvizhnikov/> afonskie-startsy-o-svyatom-dukhe).

<sup>3</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 222

отнюдь не выдуманы. Но они попадают под запрет 100-го правила Трулльского собора, которое мы приводили ранее. И, напротив, Отцы называют «баснями» всякую ложь, привносимую в область веры, но ведь басня – самый моралистический жанр словесности. Культура – это не шахматная доска с черными и белыми клетками и ограниченным набором шахматных фигур, приводимых в действие строго по установленным правилам игры; это сложный организм, откликающийся весьма по-разному на действительность и так же разнообразно ее воспроизводящий. Почему Отцы, отстаивавшие иконопочитание, и говорили положительно о воображении. Именно таков истинный свет Православия и в нем трезвый взгляд на творчество.

### ***Новизна и творчество***

Настоящая культура не что-то застывшее (застывшим бывает лишь труп, а жизнь – обычно действие, следовательно, осуществление того или иного проекта, замысла, идеи). Искусство, принадлежа бытию, постоянно реагирует на него, ведь живое и то, и другое. Что, судя по упомянутому 100-му правилу, может приводить к определенному регрессу, а может приобретать и обратный ход – к плодотворному развитию. Истинная культура на протяжении своей истории в любом случае не теряла присутствия красоты, добротолюбия, не сапрофилствовала (от греч. *σᾰπρός* – *гнилой*; в переносном значении *дурной, негодный*), а боролась с хаосом, копила потенциал качественного роста. Жажда оригинальности любыми, даже безнравственными средствами – не ее прерогатива.

Однако погоню за оригинальностью не стоит путать с поиском нового в искусстве. Симптоматичен факт: даже Пикассо предпочитал «находить», а не «искать». Тем не менее все-таки можно, наверное, согласиться с тем, что «в действительности вряд ли уже возможно искусство, которое не экспериментировало бы»<sup>1</sup>. Без новизны и риска воистину нет творчества. Это его условие. Потому «оно должно быть судимо Крестом». Хотя новизна и риск не могут претендовать на критерии качества произведения, в противном случае, и одержимый демонами художник может, сильно рискуя, находить много нового. Дар Божий у него ведь остался. Однако творчество невозможно без понимания того, что художник делает, без ощущения того нового, что дает поиск, поиск лика красоты, множественных

---

<sup>1</sup> Адорно Т.В. Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. М., 2001. С. 58.

оттенков добра, насущной, но часто трудноуловимой истины. Даже для Средневековья было ясно: Бог занят не тиражом тех или иных изделий. По своему заданию любое творчество предполагает нечто новое, а, значит, открытие неизвестного. В противном случае, человеческая деятельность называется производством. Обобщенно говоря, рост недоверия морализаторов к современной культуре отражает их страх именно перед обновлением бытия. Потому, кроме запретительных мер, они не могут предложить ничего другого. Это не сила, а слабость. Это трусливое бегство не только от творчества, но и от свободы в Духе, без которой вообще нет человеческой деятельности. Это – в итоге – регресс и убавление бытия. Святые Отцы были много смелее. «По моему рассуждению, примышление есть способность открывать неизвестное», – писал святитель Григорий Нисский.<sup>1</sup>

Новизна не может быть познана без восприятия различий – без диафоры. Чтобы открыть *новое*, необходимо его отличать от *старого*. Значит, надо хорошо знать, а, следовательно, ценить *старое*. Иначе непременно последуют призывы сбросить его с «корабля современности». Само по себе *старое* ничем не «виновато» перед *новым*. Декалог Моисея на сегодняшний день *стар*, но он остается действенным и неотменимым. То же можно сказать о заповедях блаженства, произнесенных Спасителем в Горной проповеди. Этимология определения «старый» говорит о нем как о феномене онтологически основательном и бытийно важном: «Общеславянское слово индоевропейской природы (в древнеиндийском находим *sthira* – “крепкий”), восходит к той же основе, что и глагол *стать*, буквально означает “ставший”»<sup>2</sup>. Но «стать» в положительном смысле невозможно без воли на то Творца. И если нечто вызвано к бытию, чтобы оно могло *стать*, то ему не избежать роли *нового*. То есть *старое* и *новое* – две стороны одной медали, две стороны жизни. Любое *старое* некогда было *новым*, и *новое* диалектически неизбежно станет *старым*. Вне **жизни** нет ни того, ни другого. Ибо и этимология *нового* восходит к «ныне»<sup>3</sup>, то есть к *здесь-теперь*. А **жизнь** (с христианской точки зрения) не мыслима вне **Бога**. Ведь Он не только Жизнь, но и ее Податель – *Творец*.

<sup>1</sup> Григорий Нисский, святитель. Опровержение Евномия // Он же. Догматические сочинения. Т. 2. Краснодар, 2006. С. 337.

<sup>2</sup> Крылов Г.А. Этимологический словарь русского языка. СПб., 2005. С. 375.

<sup>3</sup> Преображенский А. Этимологический словарь русского языка. В 3 тт. Т. 1. М., 1910–1914. С. 609.

Поэтому Сам Бог есть всегда неизменный и всегда новый.<sup>1</sup> Неизменный – по сущности, новый – по проявлениям. «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 прямо нигде и никем вроде бы не говорится.

Иконописец же, пребывая в Духе Святом, тоже не может творить «старое». Он и не творит ничего «старого». Незачем. В том средневековом наследии, которое известно на сегодняшний день, мы не обнаружим двух одинаковых икон на один сюжет. Изограф, принадлежа Церкви – Телу Христову, уже на земле оказывается в «новой онтологической реальности: новая тварь, новый человек, “новый мир, новый рай”»<sup>2</sup>. Поэтому, даже подражая, он неминуемо творит новое. Но подобное подражание будет не тривиальным, обусловленным только внешним, а идущим из глубины души, имеющим цель – жизнь в Боге. Тогда внутренний человек молится, а внешний – преобразует эту молитву в творчество. Что никак не следует считать раздвоением

---

<sup>1</sup> 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 этих фраз, надо понимать, ново не потому, что вечно обновляемо, а потому, что в своей новизне онтологически константно. Однако в аспекте православной 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). Орфографически ошибочный термин «καινός» авторы Словаря 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. Кстати, верное написание слова встречаем у С.С. Аверинцева: не καινός, а καινός, которое Сергей Сергеевич считает нейтральным в оценочном отношении; данное слово потенциально может иметь оттенок похвалы: «новое» как свежее и подающее надежды (См.: Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 279).

<sup>2</sup> Афанасий (Евтич), иеромонах. Эклесиология апостола Павла / Перев. с серб. Светланы Луганской. М., 2006. С. 144.

личности. Напротив, жизнь в Боге придает особую цельность человеку любой профессии.

Если фактор новизны неотъемлем от творческого процесса, то, значит, присущ и синергии. Искусство ведь призвано обогащать человека, делать его чище и лучше, а, значит, обновлять, восполнять недостаточность обыденности, открывать новые горизонты смыслов, к которым могло бы продвигаться общество, чтобы в постоянно меняющихся условиях стать совершенней. Не секрет: искусство таит в себе и опасность, если станет подменять истинные ценности на ложные. Х. Ортега-и-Гасет остроумно заметил: слово «автор» этимологически происходит от «auctor» – *полководец*, завоевавший новые территории. От трезвения людей зависит, стоит ли им становиться под руку того или иного военачальника. Но без искусного полководца невозможна победа. Поэтому вопрос выбора средств для ее достижения далеко не праздный.

У любого художника неизбежно возникает дилемма между миметическим *подражанием* природе и данной человеку от Бога способностью *творить* новое. Момент интересный. На наш взгляд, *подражание* в данном случае означает лишь рабскую привязанность к поврежденной природе, прежде всего от недостатка свободы духа в себе, а *сотворение* нового будет преобразованием «ветхого», по меньшей мере, его преодолением. Это действие и выход к упомянутым новым горизонтам. Жюль Бретон спрашивал себя: «Полагать, что можно творить – не гордыня ли это?»<sup>1</sup>. Мы возьмем на себя смелость утверждать: нет, не гордыня, а изначальное призвание. Способность к творчеству обусловлена наличием у человека образа Божия. Человек не только может, но и обязан творить. Вместе с Богом. Почему настоящее творчество и несет на себе Божественные блески совершенства. И как свет делает зрение более острым, так и синергия проявляет намного ярче личность художника. П. Неллас отмечал, что человек наделен творческими способностями, как сотворенный по образу Логоса-Творца, и приводил слова Климента Александрийского: «Человек становится образом Божиим в том, что соработничает с Ним в воссоздании самого себя»<sup>2</sup>.

Ханс Арп тоже задавал вопросы, подобные вопросу Бретона и сумел себе же ответить: «Производящее плод дерево не пытается уподобить его чему-то другому; в случае с

<sup>1</sup> Breton J. La vie d'un artiste: Art et nature. 2 éd. Paris, 1890. P. 281.

<sup>2</sup> Неллас Панайотис. Образ Божий. М., 2011. С 24.

искусством также нет причин для того, чтобы бессмысленно уподоблять произведение чему-либо иному вместо того, чтобы обрести собственную автономную форму»<sup>1</sup>. Но как обрести? Мы видели, на Западе обычно такая проблема решалась с опорой на самость художника (*самость* в православном понимании). От чего именно форма должна стать автономной? От истины, от жизни, от идеи? А если это будет красота как доброта?

При всей несомненной заинтересованности смыслом творчества, и Бретон, и Арп высказывают типично западную точку зрения, причем на светское искусство.

Стремление к нововведениям доводило, разумеется, до беды, и это не есть норма церковной жизни, покоящейся на Предании и Традиции. Православная Церковь нововведения всячески отвергает и осуждает. Они не столько новизна, сколько кривизна. Но без тяги к новизне христиане до сих пор повторяли бы всего лишь одну молитву «Отче наш», данную Христом. Они отчетливо понимали: Всеведущий Бог и без слов знает, *что* у человека на уме и в душе, когда молящийся подходит 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, на деле отвлекающего от всего найденного (о чем Хайдеггер размышлял в трактате «Бытие и время») и часто приводящего к ереси, но с целью совершенствования себя в Боге.

Однако совершенным Бог сотворил человека изначально.

### **«Силы души» и творческий процесс**

Святые Отцы писали о трихотомии человека: дух – душа – тело; В ней присутствует своя иерархия в качестве софийной задумки Бога о человеке: дух подчиняет себе душу, а душа – тело. Наоборот быть не должно. Иначе человек грешит. Он и грешит после грехопадения, а эта иерархия чаще всего обращается в свою противоположность и превращается в «фабрику» различного греха – от малого до смертного, вопиющего к небу.

Среди тех пяти сил души, о которых говорил Феодор Студит, обнаруживается тоже своя иерархия: фантазия, при всей ее важности, явно не равноценна уму, ибо через «изменение ума»

---

<sup>1</sup> *Arp Jean (Hans). On my Way: Poetry and Essays. 1912–1947. New York, 1948. P. 51.*



(греч. *μετάνοια*),<sup>1</sup> то есть через обращение к Богу и начало переформатирования (тем более при теозисе, преображении) 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 фактора для верующего и несуществующего для атеистического сознания<sup>2</sup> – к утрате «различения духов», а к этому различению призывал своих учеников и всех христиан апостол Иоанн Богослов. Это есть не только основной аскетический критерий, но, на наш взгляд, в достаточной мере и аксиологический. При нравственной оценке культуры из чего же еще исходить христианину? Не забывая, что античность и средние века не знали аксиологии в чистом виде. Разумеется, не было науки о ценностях, но шкала тех или иных оценок была. «Различение духов» сегодня в мире часто теряется по той причине, что ум, понимание и суждение оказались не на своих иерархически изначальных местах. В результате, художник не может войти в синергию с Богом. Плотское берет верх.

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

<sup>2</sup> 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.

Данное обстоятельство сказывалось уже в XVII столетии. «А все то писано по плотскому умыслу, понеже сами еретицы возлюбиха толстоту плотскую и опровергоша долу горняя»<sup>1</sup>, – возмущался протопоп Аввакум. Чтобы подобного не случилось, требовалось жить не своим разумением, подчас оборачивающимся произволом и вседозволенностью, «но всяким словом Божиим» (Лк 4: 4), в согласии со святыми Отцами. 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 эйзенштейновский «форшлаг»<sup>2</sup> к творчеству, то хотение изнутри, которого, надо полагать, от него ждет Бог и которое есть хотение Бога. И только на такой основе был возможен дальнейший творческий процесс древнего художника, принадлежавшего православной 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 дневники и очерки, репортажи и портреты, натюрморты и зарисовки...

Но к идеальной норма творчества приближалась лишь в синергии с Богом. Канон *отчасти* ради такой синергии и существовал.

Тем не менее по тому же Григорию Нисскому и по Максиму Исповеднику, благодать, преображающая душу и тело, прекращает все умственные и чувственные природные действия. В любви рождается новая реальность: «Уже не я живу, но живет во мне Христос» (Гал 2: 20). Становится весьма важным план Божий относительно человека. Если Сын во Отце пребывает по природе, то человек не может по природе пребывать в Боге; поэтому из курса догматического богословия, да и из Библии мы знаем: каждая личность наделена образом Божиим. И просветлившие в себе образ Господа достойны признания Христа:

<sup>1</sup> Аввакум, протопоп. Об иконном писании // Пустозерская проза. М., 1989. С. 102.

<sup>2</sup> 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».

«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. Впрочем, синергия еще не есть непременно осуществление теозиса. Человек, причастившийся Святых Даров, получает доступ к благодати, что поддерживает его духовные силы, но причастие – не гарантия обоживания причастника. Тем более синергия не гарантирует чудес теозиса, но она открывает к обоживанию доступ и способна поддерживать здоровым духовно-творческий потенциал художника. То, что на языке аскетики называлось «прелестью», становилось невозможным, при условии истинной, а не мнимой синергии. 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 Святого Духа. Христовы угодники с духовных вершин до самой кончины возносили покаянный 50 псалом: «Боже, очисти мя грешного, яко николиже сотворих благое пред Тобою». А гений А.С. Пушкина призывал: «Веленью Божию, о муза, будь послушна»<sup>1</sup>. Мог ли Бог проигнорировать этот призыв?

### ***Талант и синергия***

Однако не стоит быть наивным, воспринимая *благодатную* синергию в качестве гарантии получения гениальных произведений. Иначе, пусть и подсознательно, но вполне реально в данном случае таится угроза своеобразного «протестантизма»: если художник соработает Богу, то и Бог обязан поработать на художника. В итоге мы будем иметь юридический договор о сотрудничестве. *Благодатная* синергия тогда, безусловно, невозможна. Ибо здесь просматривается определенное переложение ответственности за плоды творчества на Бога: силы не равны – Он главный – Ему и отвечать<sup>2</sup>. Для создания произведения гениальным, помимо

---

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Я памятник себе воздвиг нерукотворный // Он же. Сочинения / Ред. Б. Томашевский. Л., 1938. С. 438.

<sup>2</sup> 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 // 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

труда, то есть указанного соработничества, необходим еще и огромный талант, который художник получает от своего рождения (*до* действия *благодатной* синергии, но талант – подобие «кредита» для будущего со-творчества Бога и человека). И этот «займ» свыше следует постоянно совершенствовать и наращивать в том же труде. А после смерти, согласно Евангелию, как за всякий выданный кредит, за него предстоит еще отчитаться<sup>1</sup>.

---

функция – не насыщать, но опьянять» (*Gide A. Chroniques de l'ermitage. P. 387*).

<sup>1</sup> 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, следует полагать, что должны существовать некие благоприятные социально-исторические условия, при которых наступает эпоха исключительно гениев, и, напротив, должны быть абсолютно бездарные эпохи, когда невозможно найти даже 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*). Надо заметить, 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, сколько бы Френсис Гальтон нас в том ни убеждал. Даже по его собственным подсчетам процент наследования таланта, как правило, колеблется около 50. Со стороны науки, результат не о чем. Половина наполовину. Что он доказывает? Это, скорее, в большинстве случаев просто развитие навыков за счет соответствующего воспитания и влияние социальной репутации. По другим же подсчетам получается еще меньше. (Подробнее см.: *Болотов В.В. На чем основывается учение о наследственности таланта? Фрэнсис Гальтон. Наследственность таланта, ее законы и последствия // Он же. Собрание церковно-исторических трудов. Т. I. М., 1999. С. 452–491*). 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, если действительно станет необходимым, приумножается Богом, но он не может противостать силам души, ибо, по словам апостола Павла, он дар Духа Святого. А силы души – человеческой волей могут между собой диссонировать. Однако в *благодатной* синергии силы души и талант пребывают в согласии, в неизменном божественном

Что касается формулировки таланта, то в науке исцеляющего определения нет до сих пор. Сразу надо отметить связь таланта с непереносимыми психическими отклонениями. Талант – дар Божий, а не наказание. Эту мысль убедительно подтвердили своей деятельностью святые иконописцы.

### ***Художественный образ и синергия***

Однажды нас упрекнули в некоем преимуществе апологии художественного образа перед синергией. Однако мы сознательно отстаиваем этот образ. Ведь он и есть производное таланта непосредственно в пространстве творческого процесса. Да, вне всяких сомнений, не художественностью образа обретает душа художника свое спасение. Но разве не искусством украшается бытие человека? «Мир без песен / Не интересен»<sup>1</sup>, – сказал Леонид Мартынов. Образ ведь категориально противостоит без-образному и без-образному. Так ли малозначительна красота для общества? Ответ же очевиден...

Потому нельзя серьезно считать художественный образ чем-то недостойным православного человека. Без образа и сакральная культура невозможна. Война морализаторов против него – это ведь по сути дела, повторим, настоящее иконоборчество, но теперь уже в отношении светского

---

единстве. Более того, талант – в своей философской глубине – неопишимо так же, как дух художника. Повторимся, дар Божий есть дар Духа Святого, и первый проявляется вторым. Проявляется он каждый раз по-разному, а ухватить его нельзя, ибо неуловим. И судим мы о таланте фактически по результату его проявления – по тому или иному про-из-вед-ению, сам же талант остается, по сути дела, трансцендентен.

Несколько упрощенное понимание гениальности мы находим у священника Михаила Труханова: «Одухотворенность есть гениальность» (*Труханов Михаил, священник. Православный взгляд на творчество. С. 71*). Поскольку мы ведем речь все-таки о людях искусства, то не стоит святых, стяжавших свою святость стоянием перед Абсолютной Реальностью, сравнивать с художниками, стоящими перед умоизобразительной реальностью. О том и другом стоянии разговор еще впереди. «Одухотворенными» бывают и многие священники, публикующие стихи в многочисленных епархиальных газетах, но почему-то среди этих церковных поэтов не встречаются гении. На удивление беспомощна и мысль А.А. Тарковского: «Сейчас человечество может спасти только гений – не пророк, нет! – а гений, который сформулирует новый нравственный идеал. Но где он, этот Мессия?» (*Тарковский А.А. Мартиролог*). Этот «мессия» называется «антихрист», и не стоит его закликать, он – на пороге.

<sup>1</sup> *Мартынов Леонид. Стихотворения и поэмы. Л., 1986.*

искусства.<sup>1</sup> Достаточно представить всего на минуту ситуацию, когда принципы сакральной культуры кому-то тоталитарно-волевым способом удалось бы перенести на культуру мирскую – и что получим? Отнюдь не воцерковление мирской культуры, а десакрализацию, обмирщение, разложение церковной. Превратись вся светская живопись в подобие иконописи – наступит конец иконе и конец светской картине.

В этом разделении на светское и сакральное уже просматривается определенный софийный замысел, намек на благословение обеих (церковной и светской) сторон человеческого бытия, даже на разделение труда по профессиям. Спасать душу человеку благословляется не только в монастырях, но и в міру.

### ***Бытие и творчество***

Подойдем к данному вопросу философски, как со стороны индивидуума, так и социума. Напрашивается вывод: 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 родилась 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 поля национальной культуры. И в этом контексте русская мысль от митрополита Илариона, автора «Слова о законе и благодати» (XI в.), до писателя Валентина Распутина придерживалась аксиомы, что Творец открывает свои объятья всем и каждому, верующим в Него. В стиле Хайдеггера эту встречу человека с Богом можно назвать важнейшим экзистенциалом – «бытием-в», означающим «быть при...», «быть

---

<sup>1</sup> Для лучшего понимания позволим себе здесь один пример. Шейх Мухаммад Бахит, муфтий Египта, живший в середине XX века, в своей фетве утверждал: «Поскольку видео и фотографии – это изображения реальных объектов, то причины для запрета нет. Запрещены лишь образы, вымышленные художниками и скульпторами. Иначе у мусульман возникла бы проблема даже с фотографированием на документы» (*Шлионская Ирина*. Почему ислам не одобряет изображение живых существ // <http://russian7.ru/post/pochemu-islam-ne-odobryaet-izobrazhenie/>). Вот и нынешние морализаторы, прикрываясь Православием, не меньше укоряют деятелей искусства за художественные образы, ими создаваемые. Не странно ли?

доверительно близким с...». Преподобный Ефрем Сирийский 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»<sup>1</sup>. Всегда справедливо считалось: дело – в людях.<sup>2</sup> В соработники Богу никого и никогда

<sup>1</sup> Ефрем Сирийский, преподобный. О душевном страхе // Он же. Творения. В 8 тт. Т. 1. Сергиев Посад, 1907. С. 237.

<sup>2</sup> 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, тем более на выдуманный морализаторами «сатанизм». Здесь не надо впадать в заблуждение, что каждый практикующий художник в наивысшем творческом подъеме, то есть в состоянии именно *благодатной* синергии, становится святым. Да, и посредством малого сокровища обретается большое. Разве творчество не сокровище? Тем более такая синергия в состоянии истинного вдохновения всегда диалогична. Последствия от подобного диалога с единственно настоящим Творцом непременно имеют свои последствия для человека. Надо лишь иметь глаза, чтобы их видеть. И если Э. Бетти призывал для лучшего понимания и оценки того или иного явления интерпретатору «стремиться привести собственную жизненную актуальность к глубочайшему внутреннему согласованию с побуждением, исходящим от объекта» (*Бетти Эмилио*. Герменевтика как общая методология наук о Духе. М., 2011. С. 118–119), то, по мысли отца Павла Флоренского, для трезвой оценки творчества художника следует выйти за пределы культуры и перестать «отождествлять себя, как деятелей культуры» (*Флоренский Павел, священник*. Философия культа // Богословские труды. № 17. М., 1977. С. 128). Уместно вспомнить здесь и мысль Барта: «Что же такое объективность применительно к литературной критике? Оказывается, это свойство *внеположенности*, столь драгоценное потому, что **оно должно поставить предел экстравагантности критика**, свойство, относительно которого мы должны были бы без труда договориться, коль скоро оно не зависит от изменчивых состояний нашей мысли...» (*Барт Р*. Избранные

силой не гнали; человек благоговейно и покаянно сам просил Творца принять к Себе недостойного. Без преобразования ума и никакой народ не становился на путь духовного возрастания, интенсивного национального развития. Сегодня это актуально. Предложенная Студитом модель пяти сил души, благодаря диафоре, может быть, на наш взгляд, спроецирована и на социум, если подходить к нему органически, а не механистически. Ту же народную культуру, саму «внутривременность» бытия не построить и не обустроить без единомыслия, здравого разума, чуткого понимания, внятного суждения, единодушного чувства и примысления.<sup>1</sup> Иначе жизнь любого этноса обречена на полную деградацию, а потом и на неизбежное умирание. Демографический, экологический, нравственный, культурный кризисы, охватившие бывший цивилизованный мир, убедительное тому подтверждение. Выход звучит парадоксально: вперед – со Христом – в лучшее прошлое, становящееся будущим! Без христианского наследия у человечества нет надежд на выживание. Симптоматично, что лучшие умы нашего времени на Востоке и на Западе заговорили о неизбежности «нового Средневековья».

Не будет ли оно тоже вымышленным? Нашелся же поэт, в свои последние годы жизни увлеченно писавший об историческом прошлом и однажды признавшийся: «Над вымыслом слезами обольюсь»<sup>2</sup>.

---

работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 325. Выделение жирным шрифтом мое. – В.К.).

<sup>1</sup> 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, со стремительно нарастающими эсхатологическими ожиданиями.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Элегия // *Он же*. Сочинения / Ред. Б. Томашевский. Л., 1938. С. 413.



### ***Парадоксы воображения***

В затронутом крайне противоречивом вопросе о фантазии, вымысле и сочинительстве, даже учитывая все их особенности, что-то явно не сходится.

Получается парадокс: с одной стороны, в фантазии и воображении 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 художественным творчеством. Что делать, например, композитору? Ибо лат. *compositio* означает «сочинение», «составление». Отбрасывая дилетантский подход, 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 современной словесности останутся только жанры дневника, очерка и репортажа; музыка фактически полностью попадает под запрет; в изобразительном искусстве должно признать имеющими право на жизнь исключительно портреты, натюрморты, пейзажные этюды и зарисовки с натуры. Но мы уже говорили: сокращение количества жанров – путь тупиковый. Это не гарантия уберечься от демонизма. А вот для культуры воистину воцарится мрак чернее Варфоломеевской ночи.

Слишком много здесь всего запутанного, слишком пестрой получается картина. Где выход?

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

Итак, не зависимо от себя-субъекта, на одной чаше весов мы имеем (по определению Феодора Студита) пять сил души – *чувство, понимание, суждение, ум, фантазию*, на другой чаше – зависимые от человека антиподы, которые отчетливо наблюдаются в современной псевдокультуре: воображение как самообман, необузданная темная фантазия, разгул грубых чувств, постмодернистская нездоровая чувствительность, презрение или, напротив, заискивание художника в вопросе понимания произведения зрителем, слушателем, читателем (по Р. Барту, «рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора»<sup>1</sup>, хотя данная фраза высказана философом совершенно в другом

<sup>1</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 391.

контексте), релятивизм в оценке творчества, отрицание (сенсуализм) или, наоборот, превозношение интеллектуального начала искусства (рационализм), абсурд как обязательная 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?

Примирить две непримиримые указанные точки зрения можно лишь при одном условии: воображение, обладая полной свободой в Духе, должно реализовывать себя во Христе и через Христа. Похожую мысль высказывает и православный философ Д.Ю. Лушников, 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 глубины человеческого сердца и сублимировать его с высшей степенью интенсивности, “доколе не вообразится в нем Христос”»<sup>1</sup>.

Иначе память Божия (μνήμη θεοῦ) уступает место пестроте памяти мира (μνήμη τοῦ κόσμου). Фантазия атакует ум образами, и тот в свою очередь активно начинает обращаться к фантазии. Вспыхивает «вольтова дуга» обычной страсти. И если ум не освободится от плена, то фантазия его может довести до истощения, которое и называется слабоумием. В то время как ум призван властвовать над чувственностью и воображением, в противном случае он становится их жертвой. От такого ума напрасно ждать какой-то полезной духовной продуктивности, поскольку он просто атрофируется к восприятию сверхчувственного. Кроме мечтательности, от него ничего другого быть не может. Его плоды – оккультизм, теософия, антропософия, всякого рода эзотерика и прочие «полуфантастические» знания. Отцом подобной фантазии Иоанн Златоуст считал соблазнителя Адама и Евы – велиара, называя

---

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

его всеподражающим и древним живописцем. Знаменательное сравнение!

Для дальнейшего анализа необходимо обратить внимание на семиотический уровень, называемый прагматическим. Он говорит о взаимодействии изображения и зрителя, а в нашем случае – это будет взаимодействие иконы и молящегося человека, когда происходит процесс «считывания» созерцаемого изображения. Здесь мы вынуждены немного повториться. По замечанию патриарха-исповедника Никифора, динамика познания в данном моменте устремлена от восприятия внешнего образа (τύπος) к образу умопредставляемому, эйдическому (εἶδος; «логическая» структура изображения, первоначальные очертания, форма) и через него – к ипостаси изображенного.<sup>1</sup>

Можно настаивать на определенной связи между умопредставлением образа и его во-ображением.

Что касается последнего, то мы уже убедились: без синергии воображение чаще всего оказывается неуправляемой стихией и неизбежно скатывается в пресловутый магизм. Отсюда умопредставление образа становится ложным. Производящее плод дерево хоть и не пытается уподобить его чему-то другому, но оно плодоносит согласно Божественному плану. Умопредставление о яблоне убеждает нас не ждать от нее сливы, а потом персики и бананы, но каждый год, благодаря неизменному устройению Творцом мира, мы находим на ветвях исключительно яблоки. Выражаясь фигурально, гипертрофированное воображение сводит вместе на одном дереве груши, абрикосы и апельсины, а зрителя принуждает искать на этом же дереве сливы, персики и бананы. В результате – автор и зритель занимаются пустым делом. Выходит не оригинальная авторская точка зрения, каковой естественно быть в искусстве, особенно в светском, а как раз то бесполезное творчество, о котором предупреждал Григорий Нисский.

Интересовавший Арпа вопрос обретения собственной автономной формы для иконописца не стоит, поскольку он работает по канону. Именно канон обеспечивает здоровое умопредставление и ограждает иконописца от буйства фантазии, которая часто оказывается больной. Это и гарантирует нахождение на яблоне именно яблок, а не бананов, то есть канон избавляет иконописца «бессмысленно уподоблять произведение

---

<sup>1</sup> *Никифор, архиепископ Константинопольский. Опровержение I // Он же. Творения. Минск, 2001. С. 357–434.*

чему-либо иному», но позволяет уверенно создать сакральный образ.

Обрекает ли это изографа исключительно на подражание образцам, пусть даже выдающимся?

Поощряй Церковь подобное подражание – в ее ограде самыми почитаемыми деятелями искусства являлись бы всякого рода имитаторы и пародисты.

Вот почему нелепо связывать художественность произведения лишь с умением подражания действительности. Объективным критерием художественности здесь будет, пожалуй, то, что дается поверх чисто профессиональных намерений художника – выражение тайны духа своего времени (бессознательный порыв или, напротив, экзистенциальный кризис общества, а не рефлексии отдельного индивида), наряду, разумеется, с прикосновением автора к вечности.

### ***Творческий процесс: его истоки и возможности***

Мы подошли к одной из самых важных для нас тем – к теме истока творческого процесса.

Что, собственно, необходимо от начала для осуществления данного процесса?

Мы уже знаем мнение Канта о том, что даже гений не в состоянии объяснить генезис своего произведения. Это тайна для всех. И читая признания великих мастеров, все равно невозможно никому другому по этим признаниям создать шедевр. Однако сам же Кант пытался философски найти определенные «реперные точки», которые хотя бы как-то позволили приблизиться к тайне.

Тайна всегда влечет к себе, поэтому и исследователи не перестанут заниматься проблематикой творчества.

Вот и мы начнем с напоминания: в Православии власть ума (но не *ratio*) над чувственной и прочими сторонами человека – норма.<sup>1</sup> О чем говорилось несколькими страницами ранее. Причем единственно возможная норма в молитвенной практике перед иконой Христа. Тогда не воображение, а сам образ Спасителя проникает в «глубины человеческого сердца». Святые Отцы единодушно призывали не иметь никакого воображения во время молитвы.

---

<sup>1</sup> В качестве меры преодоления нездоровой чувственности, как утверждение здравого ума, отсюда – и новой эстетики, А.П. Чехов ввел в драматургию известный принцип *дедраматизации*, когда в пьесе изначально происходит не нагнетание автором страстей, но их торможение, с целью тщательного художественного исследования, а, значит, и анализа того, что произошло и происходит.

В ней и не может быть никакого воображения *буквально*, если молитвенный труд достигает тех вершин, когда он в прямом смысле становится, по выражению святителя Григория Паламы, «художеством из художеств, наукой из наук». Иначе это нечто противоположное<sup>1</sup>. Чему весьма часто можно найти подтверждение у писателей-аскетов. Молитвенник ведь имеет дело с чисто духовной реальностью, которая сама смотрит на человека, а не человек придумывает ее, потому всякая фантазия становится «прелестью»; воображение просто уводит человека от истинной и Абсолютной Реальности, в которой он получает сверхъестественное непостижимое откровение. Вот почему от иконописца требуется молитвенный подвиг и чистота сердца. Иначе ему, согласно Нагорной проповеди Спасителя, не быть боговидцем.

Эту непостижимость, на наш взгляд, нельзя считать абсолютной непознаваемостью и недоступностью для разума (иначе зачем откровение?). Человек сам, по причине своей ограниченности, да и греха тоже, не может в полной мере постигнуть открывающегося перед ним. Поэтому откровение, как правило, превосходит человека, кажется запредельной тайной, и необходим соборный разум и время, чтобы осмыслить его хотя бы частично. Да и осмысливается оно чаще только в методе апофатического богословия. А формула «икона – окно в небо» даже в переносном смысле не совсем соответствует открывающейся «картине мира»: в последней нет и не может быть условностей, а в первой – иконе – реальность передается условными изобразительными средствами, становясь уже реальностью самой иконы и ее языка.

Такое знание остается вообще непостижимым упорствующими язычниками. Оно заменяется удобоваримостью мифов, так распространенных в древних культурах.

В святоотеческой литературе можно встретить сравнение Божественного откровения с рекой, влага которой утоляет жажду, однако один человек не в силах выпить всю воду реки.

Стоя перед Абсолютной Реальностью, человек не проваливается в некую идеальную абстрактность Платона. Он познает Бога как само Совершенство, саму Любовь, познает не по

---

<sup>1</sup> 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», – учил святитель Игнатий (Брянчанинов) в книге «Отечник» (С. 93).

сущности, а по Его энергиям, милостям, промыслу; узнает в Боге истинного Творца мира; получает из-вестие о Божественной воле. Несмотря на благодать, это не просто удовольствие. Пророческие видения нередко доставляли муки и изнеможения тем из людей, кто их видел (Дан 8: 27; 10: 8; Деян 9: 8; 10: 10).

Пророки сами много раз становились прообразами или свидетелями прообразов (Иона во чреве кита, Исаак, приносимый в жертву Авраамом, Моисей с законами). Чудо в таких условиях становится явью, хотя и не может быть рационально объяснено. Ибо оно – трансцендентное деяние Бога и отнюдь не внешнее подтверждение Его силы, как то всегда пытаются оспорить сомневающиеся. Здесь та граница для спрашивающего ума, за которую не советуют выходить и святые Отцы.

Адам и Ева, находясь в раю, не занимались искусствами; да и мнением об этой Реальности не с кем было делиться, с ней следовало только общаться. Согласно Дионисию Ареопагиту, Серафимы, Херувимы и Престолы общаются с Богом вообще без помощи каких-либо чувственных образов. Раньше Ареопагита без чувственных образов призывал воздавать умственное поклонение Богу Ориген (ок. 185 – ок. 254 гг.). Соработничество человека с Богом было обращено на постижение логосов (вспомним наречение Адамом именованний животных) – образов, сопричастных «первообразам» (*παράδειγματα*), о которых писал Ареопагит и которые необходимо отличать от платоновских «идей». Это далеко не одно и то же.

С нашей точки зрения, человек здесь оказывается в ангельском достоинстве, поскольку общение с Богом происходит напрямую, и «художество из художеств» не в последнюю очередь заключается в том, чтобы молитвой создать в себе готовность для этой встречи. Почему монашескому чину как самому молитвенному Церковь и присвоила звание «ангельского». Ведь творческая суть монашества реализуется именно в молитве.

Но перед ликом Реальности умолкало все, как свидетельствовали многие монахи-исихасты. Нужна ли здесь икона? Святитель Григорий Палама отвечал отрицательно и был понят не всеми. Любое, самое точнейшее рассуждение перед непостижимым – всего лишь в известной степени возможное рассуждение, так как истину можно узреть, как говорили средневековые мыслители, исключительно очами сердца, никакая буквальная интерпретация здесь невозможна.

Мы приблизились к квинтэссенции нашего вопроса.

В художественном творчестве человек прежде всего оказывается не перед абсолютной, а перед умопостигаемой,

умозрительной реальностью. Разумеется, последняя ничего общего не имеет с миром идей Платона и тем более с «виртуальными реальностями», рассматриваемыми современной философией, когда умы «растерялись» и не могут определить, какая реальность является подлинной, а какая – мнимой, вследствие чего любая из них объявляется виртуальной<sup>1</sup>. Нет, для христиан этот мир константно действителен, уникален и онтологичен. В нем тоже по произволению Божию происходит чудо, но уже больше и чаще как естественное. Человек в умозрительной реальности открывает для себя понятие об Абсолютной Реальности, однако не может познать последнюю. Необходимо взойти выше. Показателен пример с античными греками, которые поставили памятник Неведомому богу, но считали проповедь о Христе безумием. Тем не менее именно составленное понятие об Абсолютной Реальности позволило греко-римскому миру по прошествии времени принять весть о Спасителе сравнительно раньше других языческих народов. Благодатная умозрительная реальность является неким экраном, с обратной стороны которого попадают отблески Абсолютной Реальности. Без обращенности к Богу возможно и безблагодатное умозрение (в одержимости темным духом), но оно будет представлять собой путь и зеркало демонического мира. Оттуда не могут исходить Божественные логосы. Оттуда исходят лишь их фикции.

Если «мир идей» у Платона самодостаточен, то благодатная умозрительная реальность зависима от Абсолютной. Невозможно указать ее физические координаты или параметры. Она не

---

<sup>1</sup> Считается справедливым, что в самом понятии «виртуальная реальность» кроется подмена. Этимология слова «виртуальность» (от латинского *virtus* «истина») совершенно не соответствует его смыслу, которое для обычного человека связано со значениями *иллюзорное, выдуманное, воображаемое*, поскольку данный мир произведен человеком самостоятельно, без помощи Бога, а, значит, без синергии. См. о более расширенном толковании виртуальных реальностей: Жижек С. Существование с негативом // Художественный журнал. М., 1996. № 9. Только релятивистское сознание, пребывающее вне всякого христианского онтологизма, может заключить: «Возможно, что (особенно в свете бурного развития компьютерных технологий и виртуальных реальностей) следует вообще отказаться от противопоставления вымысла и реальности и говорить о некоем совокупном экзистенциальном опыте, где в равной мере онтологической определенности и неопределенности существуют Микки-Маус, Леонид Ильич Брежнев, круглый квадрат и Утренняя и Вечерняя звезда одновременно» (Руднев Вадим. Словарь культуры XX века. М., 1997. С. 336).

находится в космосе или вообще по ту сторону бытия. Умозрительная реальность доступна, но без «прелести» – лишь через синергию с Богом. Тем не менее познание здесь возможно с помощью катафатического богословия, поэтому в известной степени начинает действовать формула «икона – окно в небо», разумеется, не в прямом смысле, а как метафора<sup>1</sup>. Не отрицается при этом и апофатическое богословие, поскольку действует связь с Абсолютной Реальностью. Присутствие Бога в творческом процессе человека может быть прямым, но может осуществляться через святых, а также «посредством иерархии промежуточного бытия, которую Дионисий называет “ангелами”»<sup>2</sup>. Именно оттуда и появляется тот таинственный логос-символ, который прочитывает художник и при помощи которого пытается рассказать другим людям об увиденном. Причем здесь – парадокс: для самого художника символ является не менее важным, чем открывающаяся реальность. Во всяком случае, это относится к иконописцу. Если он «забудет» о символе и увлечется одной реальностью, то подобное увлечение скатывается в примитивно-заунывный мимесис и оборачивается натурализмом. Что мы и видим на примере икон, выполненных в Синодальный период. Средневековый изограф знает цену символу, и никогда о нем не забывает. Это заметно из написания «пейзажа»: реальность на средневековой иконе передается совокупностью символов, а не выстраивается просто как «картина природы». Никакой «картины» нет, в противном случае, иконописец изображал бы времена года, то или иное состояние суток, состояние природы и т.д. На деле же есть только особый символический теоцентрический мир.<sup>3</sup>

Но остается самый трудный вопрос: «Как именно осуществляется присутствие в творческом акте Бога и Небесных сил?». На него нет ответа. Это великая тайна.<sup>4</sup> Главное – в

<sup>1</sup> Надо сказать, что эта известная формула отца Павла Флоренского, если ее не считать художественным тропом, фактически не работает. Вот и протоирей Николай Чернышев констатирует: «Так художественно выразительны и так богословски и технологически неточны описания о. Павла Флоренского (“Иконостас”) и Вл. Солоухина (“Черные доски”)» (*Чернышев Николай, протоиерей. Иконное мастерство и каноничность* // <http://www.pravmir.ru/ikonnoe-masterstvo-i-kanonichnost/>).

<sup>2</sup> *Василий (Осборн), епископ Сергиевский. Антропология Дионисия Ареопагита* // *Православное учение о человеке: Избранные статьи*. М.; Клин, 2004. С. 69.

<sup>3</sup> Подробней см. в нашей книге: т. 2, ч. II, гл.1, § 2.

<sup>4</sup> Кант считал: и сам гений не в силах описать, тем более научно обосновать, как он создает свое произведение, ибо гений – талант коего есть



результате рождается сакральный образ. Не случайно молящийся иконописец становится первым свидетелем этих ангельских светов и в известной степени считается пророком.

И не только иконописец.

Архимандрит Киприан (Керн) находил само искусство пророчеством. «Это выход из рамок принудительных законов природы, выход эроса человеческого навстречу экстатическому Эросу Божественному. В этом экстатическом порыве духа человеческого не может не быть “помазания от Святого”, напечатления на творящем духе нашем харизмы Духа Божия. Человек жаждет Красоты. Служа красоте, он может и должен служить Красоте Божественной. Но конечно его постоянно подстерегает опасность прелести, обольщения лже-красотой, темной красотой. Почему и есть благословенное творчество и неосвященное»<sup>1</sup>.

Может возникнуть сомнение насчет «экстатического порыва», ибо слово «экстатический» происходит от греч. ἔκστασις – сдвиг (ума) со своего места. Словарь современного русского языка (БАС) толкует термин «экстатический» как относящийся к «экстазу», являющийся им, а экстаз – это «исступленно-восторженное состояние; крайняя степень восторженности, доходящая до болезненности»<sup>2</sup>. Будет ли тогда такой порыв иметь нечто общее с синергией? Именно в результате синергии происходит взаимодействие Бога с человеком и пребывание последнего «по избытку благодати вне себя (греч. ἔκστασις)», о чем первым написал Дионисий Ареопагит. По его мнению, «схождение» (или «снисхождение») Бога осуществляется путем «выхода» из Его собственной сущности, но и «восхождение» человека к Богу неосуществимо без «экстаза» – без выхода за границы разума и всех чувств. Это не стереотип экстаза, не «крайняя степень восторженности, доходящая до болезненности», а нечто иное, превосходящее обычную чувственность, выход за границы ради предельного очищения чувств и чувственности, а не их потеря. Подобное осмысление отражает христианскую мистику личной встречи человека с Богом. Душа тоже «выходит из себя» и устремляется к источнику благодати. По Ареопагиту, данное движение

---

природа – создает новую вещь столь же естественно, сколь творит и природа.

<sup>1</sup> Киприан (Керн), архимандрит. Антропология св. Григория Паламы. М., 1996. С. 380.

<sup>2</sup> Словарь современного русского языка (БАС). Т. 17. М.–Л., 1965. Ст. 1791–1792.

непрерывно и беспредельно приближает человека к Богу, к Его неистощимой плероме. Венцом «умной молитвы» исихасты как раз и считают «исступление ума» – ἔκστασις, когда внутренний человек, о котором много говорил апостол Павел, выходит из внешнего. Но «исступление ума» – отнюдь не тупость, не тупик; нет, это состояние ума, пребывающего в пре-восходной степени, переходящее в новое качество, обретающее необычайную ясность и небывалую остроту. Причем даже сверхчувственность находится в подчинении такого ума.

Но возможен ли экстаз в умозрительной реальности? А почему нет? Если Феофан Грек за считанные летние месяцы 1378 года гениально расписал в Новгороде храм Спаса на Ильине улице, то, наверное, он это делал в состоянии именно экстаза. Иначе не могло быть.

В русле исихазма пафос отца Киприана вполне понятен и приемлем, но нам кажется, что его высокопреподобие не со всей определенностью различает эти две реальности (абсолютную и умозрительную), о которых мы ведем речь. По крайней мере, он их касается, но детально не объясняет сути дела.

Дальше Архимандрит делает ценное уточнение: «Послушание творчества не есть самозамкнутый вопрос религиозной метафизики. Он имеет свое прагматическое значение и раскрытие. Из него, как мы видели, вытекает трудная проблема культуры, которая не может быть ни в коем случае разрешена оптимистически и благополучно. Все заложенные в ней конфликты и противоречия остаются всегда в силе и христианскому сознанию одинаково опасно впасть в обе крайности: 1. в соблазн переоценки культуры, ее безусловной канонизации, или же 2. в искушение совершенного ее неприятия и отрицательного к ней отношения. Готовых рецептов для этой задачи не существует. Христианская мысль будет стремиться или потопить себя в течении Вечного и стремиться к “трансцендентному эгоизму” Константина Леонтьева, или же с убеждением строить земной град и безусловно отдаться этой утопии. Первое легко приводит к христианскому нигилизму, к “кавсокаливитству”, к проклятию всякой культуры во имя спасения; второе доверчиво и оптимистически благословляет всякое строительство, переоценивает значение этой жизни, стремится канонизовать и то, что недоступно освящению, а в последнем итоге упирается в хилиастическое понимание исторического процесса. В этом конфликте и Церкви предстоит задача трудная и болезненная: все анафематствовать или все без разбору канонизовать. Или о. Матфей Константиновский

заставит сжечь литературное творение, или какой-нибудь папа Ренессанса, в своем поклонении непросветленной красоте, перестанет просто быть носителем образа Пастыря Церкви»<sup>1</sup>.

Но где же выход?

Вернемся к «послушанию творчества». Преподобный Симеон Новый Богослов говорил, что и в умопостигаемой реальности «только сообщимое постижимо, а что выше его – то никоим образом»<sup>2</sup>, хотя, как мы помним, по Василию Великому, сам Святой Дух приводит человека к созерцанию мысленного. «Сообщимое» предстояло увидеть и понять умом (обновленным экстазом), непременно пережить чувством (не привычным, а тоже преображенным или, по крайней мере, весьма очищенным от всего греховного), вынести о нем трезвенное суждение (отличное от «мудрости мира сего»); следовало различить тонкости умопостигаемого мира, а поскольку после известной истории в раю человеческое восприятие несовершенно, то надо было еще постараться отделить плевелы «прелести» от зерен истины, с тем, чтобы просветлить красоту как истину. Без четкого различения (то есть диафоры) Абсолютной Реальности и умозрительной – ничего подобного сделать невозможно. И, напротив, при их отличии одной от другой становится понятно: боговидец логично обращается в иконописца. Для до сих пор сомневающихся в наличии тварной умозрительной реальности и отстаивающих чисто психологическую, самозамкнутую картину творческого процесса напомним следующее. Один из столпов византийского богословия «святая Максим Исповедник подчеркивает, что вечность мира умопостигаемого – *вечность тварная*: пропорции, истины, неизменяемые структуры космоса, геометрия идей, управляющих тварным миром, сеть математических понятий»<sup>3</sup>.

Задача художника в том и состоит: прозреть сквозь эту тварную вечность – вечность нетварную. Задача исследователя – их распознавать и обдумать.

Тем не менее задача у того и другого – крайне сложная.

### ***Вечность и творчество***

Как понять человеку то, что является одним из свойств Бога (Рим 1: 20), что в земной истории со времен Адама не было

<sup>1</sup> Киприан (Керн), архимандрит. Антропология св. Григория Паламы. С. 381–382.

<sup>2</sup> Симеон Новый Богослов, святой. Божественные гимны. Сергиев Посад, 1917. Гимн XLVII. С. 220.

<sup>3</sup> Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 233.

соединено ни с одним из земных качеств (2Кор 4: 18), что никогда не кончалось и никогда не начиналось? В вечности не возникает что-то вновь и ничего из нее не исчезает. В ней нет никаких частей, никакой последовательности, в ней содержится все сразу. Она навсегда – одна и та же, но образа не имеет. В этом смысле и временное обречено быть только временным, ибо оно никогда не может стать вечным. Но означает ли это, что вечность доступна для человеческой мысли лишь благодаря философским умозрительным построениям? И только?! Ведь тогда Бог не живая, историческая Личность – Иисус Христос – Сын Божий, Которого человечество знает из Предания и Писания, а непознаваемый абстрактный Абсолют, отделяющийся от человека внешними блесками и не способный откликнуться на синергию. На заданный вопрос, разумеется, следует ответить отрицательно. Потому мы и говорим об Абсолютной Реальности – реальности Живого Бога – вечности нетварной. Но мы уже знаем: есть вечность и тварная. Она не промежуток между «вечным и бренным», даже не некое метафизическое пространство, а отдельная область – умопостигаемый мир. Его-то как раз не учитывают наши образоборцы, пишущие о мнящейся им «магии». Он для них и есть магия. Да, из этой реальности и рождаются художественные образы у писателей, композиторов, режиссеров, графиков, живописцев, дизайнеров... Причем если рождаются успешно (в истинной красоте и любви), то, разумеется, – в *благодатной* синергии. Однако умопостигаемый мир невозможно «отменить». Он по своей природе естествен для человека и не упразднимо в человеческой природе существует. «Человек двояк из двух: чувственного и умопостигаемого, – учил преподобный Симеон Новый Богослов. – Познай себя, что ты двояк, и двоякие имеешь очи: чувственные и умные»<sup>1</sup>. Образоборцы сами охотно пользуются умопостигаемым миром, но, видимо, не догадываются об этом.

### ***Время и творчество***

После размышлений о феномене вечности логично перейти к размышлениям о факторе времени. Симптоматично немаловажное обстоятельство: христианство не отрицает значения времени перед Богом, как это наблюдается в исламе. «Время, будь то хронологическое или циклическое, не самостоятельно и автономно, но тесно связано с вечностью, оно понимается и

---

<sup>1</sup> *Симеон Новый Богослов, преподобный. Творения. Слова и гимны. Книга третья. М., 2011. С. 201.*

изображается как двуединая *времевечность*. Время не мыслится вне вечности, из которой оно ”выпадает” при сотворении мира и которая полагает ему конец (Откр 10: 6) перед Вторым пришествием и началом Страшного суда»<sup>1</sup>, – пишет В.В. Лепахин. Даже вечность для христианина – беспредельное *здесь-теперь* – не время, но жизнь бесконечная.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Лепахин Валерий. Иконичный образ святости // <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/050617200127>

<sup>2</sup> Нашему современнику трудно понять, что в средние века тот же час был разной протяженности, в зависимости от времени года. Ибо день воспринимался как целое – «когда светло». Считали-то по солнцу. Это ли не указание на «свет невечерний»? Тем не менее среди современных исследователей отношение к феномену времени даже в универсуме Православия весьма различно. Назовем интересную работу А.П. Щеглова «Древнерусские представления о зле как причине появления времени» (Философские науки. М., 2010. №1. С. 113–124). Автор отмечает: «В Древней Руси существовало три вида понимания времени. Первое понимание можно условно обозначить как Абсолютное Время. Это время связано с внутренней жизнью Абсолюта, оно неведомо, недоступно для любого восприятия и бесконечно отстоит от всего относительного. Абсолютное Время предстает как некий трансцендентный символ лишь смутно обозначающий бытие Абсолюта, Его трансформации и трансфигурации: “второе единосущество Отцу и числу и времени” (Иоанн Синайский. Лествица с дополнениями. РГБ. Волок. 463. XV в. Л. 252.). <...> Вторым моментом понимания времени было наличие так называемого “присносущего времени” или идеального времени. Это время появляется в результате воли и движения Абсолюта, как совершенный эон, имеющий чистый смысл и чистую сущность. В древнерусских философских текстах оно обозначается как “Век, жизнь, вечность”. Идеальное Время обнаруживает последовательное существование бытия в ноуменальных и материальных образах и формах. Как и время, пространственно-временной континуум первоначально имел идеальные черты. Совершенные образы бытия существовали в идеальной вечности, “веке”, в бесконечной протяженности, обозначаемой как “присносущее время”. <...> Третье понимание времени в Древней Руси связано с реальным, свойственным нашему “мертвенному” миру временем. После онтологического искажения и появления зла, время получает иную ноуменально-материальную направленность, чем она была свойственна “присносущему веку”. Реальное время уже не просто определение и рамки существования бытия – это пространственно-временное следование, продолжение всего без исключения множества бытия вещей, длительность их бытия» (С. 113, 116). Если принимать классификацию А. Щеглова, то получается, что «присносущий век» и создает идеальные условия для творчества, для синергии. Но и Реальное (функциональное) время разве не требует от человека творчества? Да, стрелу времени обратно не повернуть, но икона показывает нам, что это возможно. Время в ней не эмпирическое, а «время во времени» (святитель Григорий Богослов), умопостигаемый «присносущий век», когда молящийся перед иконой святого переживает и духовно постигает его Житие, а святой в

Святые иконописцы непостижимым способом все-таки умудрялись решать не решаемую задачу – увидеть и передать эту самую вечность, необъяснимую и без-образную. Что наглядно подтверждают их иконы, преодолевшие время.

И такие достижения имели не только иконописцы. Вершинные произведения великих светских художников тоже таинственно и необъяснимо отмечены вечностью. В противном случае они были бы давно забыты.

Следовательно, происходит некое чудо превращения временного в вечное? Вечное входит во временное. И становится вечностью тварной? Из нее ничего не исчезает, но в ней может возникать проекция духа, не делая саму вечность образом.

### ***Небытие и творчество***

Что вызывает произведение искусства из небытия? Ведь небытие тоже своего рода вечность – вечность навыворот, некое ничто, не вызывающее никаких чувств и эмоций по причине своей полной трансцендентности. «Ничто же несть со всем во всех аспектах»<sup>1</sup>, – так определяет небытие М. Хайдеггер. Но как тогда искусство рождается в жизнь? Не лишне повторить: тайна... В небытии ничего не возникает, но из него возник мир. А куда уходит преходящий бездуховный мир? Не в небытие ли? Если зло лишено бытия, поскольку бытие сотворено Богом, то

---

ответ обращает стрелу времени вспять и незримо выходит к молящемуся *здесь-теперь*. Место встречи именно в точке *здесь-теперь*, а не в *здесь-вчера* или в *здесь-завтра*. «Теперь» без «вчера» и «завтра» указывает только на вечность. Стоит отметить интересную временную ориентацию у наших предков: прошлое находилось впереди, а будущее сзади. Сегодня мы считаем, что движемся во времени, а с точки зрения древнерусского человека, время двигалось мимо людей в неподвижном мире. До сих пор остались отголоски этих представлений: «пришло время», «предыдущий год», «последующий», «наступил час расплаты», «минул срок» и т.д. Время воспринималось и циклами, как на Востоке: с приходом к власти нового князя начинался и отсчет новой эпохи. Непременно надо сказать о литургическом времени. Богослужение всегда происходит *здесь-теперь*: «днесь и сейчас». Православные каждый год вновь переживают события, происшедшие с Христом, и через богослужение участвуют в них. Для верующего человека моменты, касающиеся священной истории, не когда-то происходили, они для него происходят *здесь-теперь*. Любопытно отличие мифологического времени от былинного. Мифологическое время считалось божественным; оно повторяется, ибо боги пребывают всегда в настоящем; время же былинное – это время героев (людей), и оно больше не повторится, ибо вместе с людьми прошло раз и навсегда.

<sup>1</sup> Хайдеггер Мартин. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М., 2008. С. 365.

означает ли это, что небытие – зло? Ведь не из зла же сотворен мир. Разумеется, не из зла, ибо небытие – не зло, а именно ничто, «ноль» для нашего ума и чувств, однако приближение к небытию – зло, потому что убавляет бытие.

Но из небытия ли творит художник свое произведение? Нет, из совершенного небытия творил только Бог. А, может быть, из «Я»? Ведь произведение – не объект в обычном смысле, а «продукт» субъекта, говоря языком Фихте. Тогда остается ли место для синергии? Едва ли. Субъективизм фантазии начинает вытеснять умную реальность и в результате выходит лишь иллюзия духа. Вместо прибавления бытия, получается «симулякр».

А синергичное творчество призвано становиться исключительно прибавлением жизни. Художник по призванию – творец, но не вор и не обманщик-пройдоха.

### ***Синикония, синаксия и синархия***

Интересные и глубокие наблюдения сделал Олег Генисаретский. Будет упущением пройти мимо его классификации: «Применительно к сознанию, если оно рассматривается как отличное от воли, уместнее говорить о синиконии, символическом подобии образов и прообразов человеческого и божественного сознаний (тема преимущественно софиологическая). Если же речь идет о общительности божественного и человеческого лиц, стянутости воли и сознания в единство самопроизволения / самосознания, то синергия и синикония оказываются двумя сторонами синаксии – сознательности даруемых божественных благ и ценностей, которым человек привержен в своей духовной избранности и внутреннем устройстве. Наконец, в духовно-творческом мире налицо еще и синархия, соотношение божественной и человеческой природ (начал, статей). Все это срезы, измерения одной и той же органической иерархии, различимые – в духовно-творческом самосознании – как энергия и символ, природа и лицо, в соответствии с известными первопонятиями православного богословского предания»<sup>1</sup>. Вот обстоятельная позиция ученого, не опускающегося до обличения в сатанизме относительно думающих и работающих художников.

---

<sup>1</sup> *Генисаретский Олег. Духовно-творческая традиция в русской культуре // «Культура и будущее России». Череповецкие чтения. М., 1992. С 13.*

Дальше нам предстоит затронуть довольно увлекательную проблему.

Что же на самом деле (практически) происходит в области, указанной Генисаретским, – в синаксии?

Попробуем разобраться.

Художник предопределенно так устроен, что увиденным, запомненным, понятым и пережитым должен поделиться с людьми. Между реальностью и ее воспринимающим появляется третий, кто желает о ней знать не только из личного опыта, часто неудачного, но и от *свидетеля*. Уместно привести тезис А.А. Тарковского, высказанный им в одном из своих интервью. Знаменитый кинорежиссер говорил о том, что искусство необходимо обществу, ибо общество не совершенно; совершенное общество, возможно, и не испытывает необходимости в искусстве.<sup>1</sup> Стало быть, и художник нужен как раз для означенного неудачника; из таких неудачников в основном и складывается несовершенное общество, ибо зачастую сам художник – вовсе не избранник, а тоже неудачник (иначе не «списывал» бы у других). У удачника же возникает потребность того или иного материала, который должен быть искусствометрически осмыслен и превращен в символическое подобие реальности, открывшейся через логос-символ, но осмысление не всегда получается – в силу самоупора в себя, духовного затмения или по каким-либо другим причинам. Окончательный результат может получиться отрицательным и на другом (частном) основании: от возникновения пустот в полноте произведения. Художник не добрал что-то качественное, существенное, без чего произведение остается неполноценным. Без совершенной красоты, в ее глубинном православном понимании. Или, напротив, художник не сумел выделить главное, и второстепенное довлеет над главным. Состоялась ли в таком случае синергия? Вряд ли. Прежде чем осмыслить увиденное, его необходимо чувственно воспринять, запомнить и пережить самому художнику (по мысли А.П. Довженко, чтобы потрясать

---

<sup>1</sup> Кстати, у Тарковского в книге «Мартиролог» находим другие слова: «Искусство – душа народа» (*Тарковский Андрей Арсеньевич. Мартиролог* // <http://predanie.ru/lib/book/read/118119/>), «Искусство – тоска по идеалу» (*Он же. Запечатленное время* // <http://predanie.ru/lib/book/84922/>), «Искусство, как и наука, является способом освоения мира, орудием его познания на пути движения человека к так называемой “абсолютной истине”» (Там же). Что говорит не о противоречивости взглядов кинохудожника, а о разнообразии применения понятия: разные контексты – разные и применения, отсюда и разнообразие толкований.



других, нужно быть самому потрясенным), а потом не без помощи интуиции (выражаясь на церковном языке, содействием Духа Святого) потребуется соответствующая системная организация того, что необходимо почувствовать и в катарсисе<sup>1</sup> пережить зрителю. Без продуманной композиции, а, следовательно, без тщательного отбора материала, без его определенного строя, структуры, без интересной подачи здесь не обойтись. Да и об экстазе не следует забывать. Но все это морализаторам грезится магией, что подтверждает лишь одно: им профессионально не известна специфика создания произведений.

В творчестве заметно проявляет себя национальный фактор: сказываются особенности мировидения того или иного народа как в лице художника, так и со стороны тех, кому предназначено его произведение. В Боге нет, разумеется, ни эллинов, ни иудеев, но в жизни-то они никуда не делись. На что обращал внимание Иван Ильин. Бог не требует от людей нивелировки национальных культур и уничтожения ментальности нации. Ибо и то, и другое сложилось с Его благословения.

Художник призван точно выбрать момент завершения работы, когда она может начать собственную жизнь. Без опыта, без глубокого, всестороннего знания своей профессии все это невозможно.

И без интуиции тоже. В данном случае это не просто способность нечто предчувствовать, пока оно не произошло. Речь идет о духовной интуиции, когда человек приобретает способность видения самой сущности явления: от Бога оно или от врага рода человеческого. Духовная интуиция – свойство, вложенное в человека Богом, присущее образу Божию в человеке. И когда образ Божий зачернен, то человек легко впадает в «прелесть»; и ему псевдодуховное кажется именно подлинной духовностью. Истинно же духовный человек – действительно прозорливец. Вот он и является обладателем настоящей

---

<sup>1</sup> Дионисий Ареопагит ввел понятие «онтологического катарсиса»: это погружение молящегося в самого себя, когда душа отрешается от всего внешнего, даже от своих способностей, ради мистического совершенствования. Имеет ли отношение такой катарсис к деятельности иконописца? Если икона есть молитва в красках, то, разумеется, священный образ нельзя создать без погружения иконописца в самого себя, без отрешения его души от внешних и внутренних факторов, мешающих созиданию иконы. Однако и молящийся ведь потом перед священным образом проделывает нечто похожее, если он хочет духовно совершенствоваться.

интуиции. Произвольный случай тогда становится бессилён. У *духовидца* в руках находятся ключи от потаенных комнат искусства. На то и синергия. Художник призван безошибочно знать каждый ключ и план расположения комнат. Так его учит Бог. Но одна комната все-таки припасена Им для художника в качестве сюрприза.



Рис. 15.  
Кинорежиссер А.А. Тарковский.

Здесь как раз А. Тарковский, при всех его метафизических, а также простительных и непростительных богословских «шатаниях», является ярким примером умения цельно увидеть, интуитивно и остро почувствовать, накрепко запомнить, глубоко обдумать, а потом все пережитое талантливо передать уму и чувствам зрителя. Будучи русским человеком, режиссер делал это по-русски, но так, что его фильмы в культурном отношении становилось полезно и интересно смотреть людям всех национальностей. Вопрос заключался не в национальности

зрителя, а в его эстетической грамотности и желании понять авторский замысел. Сам замысел же неизменно диктовался интересом автора к Богу.<sup>1</sup> Не будем строго придирааться, что в книге, посвященной своей работе в кино, режиссер не говорит прямо о синергии, тем не менее она им подразумевалась интуитивно: «В творчестве личность не утверждается, а служит другой, общей и высшей идее. Художник – всегда слуга, пытающийся как бы расплатиться за свой дар, данный ему, как чудо!»<sup>2</sup>. Да, слуга – это не со-творец с Богом, но в данном случае лишь формально, а по сути дела, если вдуматься в текст Андрея Арсеньевича, то находишь синонимы.

### *Генезис художественного образа*

Теперь зададимся вопросом: «из какого сора растут стихи»? Откуда берется замысел произведения? Проблема не столь трудная для иконописца, но для светского художника, мы уже знаем – весьма затруднительная. Со стороны марксистам кажется все проще: «Непосредственным импульсом к возникновению замысла могут служить, в зависимости от индивидуальных особенностей художника, самые различные факторы: эмоциональное потрясение, случайная встреча с поразившим его воображение человеком, прочитанная книга и т.п. Иногда замысел рождается без осязаемого внешнего толчка, как бы внезапно, спонтанно. Но всегда он в конечном счете обусловлен общественной практикой, мировоззрением художника, подготовлен всем течением его жизни»<sup>3</sup>. Для практиков же все сложнее. Мало кто из них вот так запросто разложит «по полочкам» возникновение замысла своего произведения. Рождение его чаще всего таинственно, потому что происходит в синергии, если, конечно, художник в ней пребывает. Ибо сама синергия, напомним, таинственна, хотя и не является таинством. В ней нет канонически прописанного обряда и всего того, что с ним связано. **Бессмысленно творчеству придавать значение тайнодействия.** Между Церковью и культурой, разумеется, есть диафора, но нет дизерезиса (разделения). Культура отнюдь не претендует заменить собой литургию, мистику, аскетику; она ими или через них освящается. Но без Божественной благодати и

---

<sup>1</sup> О замысле фильма «Сталкер» режиссер признавался сам: «Картина о существовании Бога в человеке и о гибели духовности по причине обладания ложным знанием» (*Тарковский А.А. Запечатленное время*).

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. М., 1989. С. 92.

аскетики художник обречен на неудачу. Творчества без мистики не существует. О. Генисаретский отмечает: «Таинственны святость, творчество, таинственна их связь, составляющая сокровенную суть духовно-творческой традиции русской культуры». И если «таинства, в отличие от секретов, столь же реальны, сколь и неразоблачимы»<sup>1</sup>, то и тайны – без воли Божией на это – не подлежат разглашению.

Однако «нет ничего тайного, что не сделалось бы явным» (Мк 4: 22): образ должен получить еще некие материальные формы, чтобы быть воспринятым зрителем. Не случайно Хайдеггер размышлял о философии вещиности – вещиности искусства<sup>2</sup>. Философ подчеркивал: у любого творения есть определенная вещьность. Переход (овеществление) образа из умозрительного мира через ум и душу художника в мир реальный, безусловно, мистичен. Такое рождение образа и его материализация невольно наводят на мысль о некоем обратном ходе: из реального мира – в мир Небесный. Именно переживание вектора синергии, рождающегося из Абсолютной Реальности – при посредстве умозрительной – в реальный мир и обратно – из реального мира – через умозрительную – к Абсолютной Реальности, не редко делало мастеров искусств верующими людьми, а их мысли неизменно обращались к Богу, если это, конечно, были не закоренелые солипсисты и атеисты. Душа-христианка всегда рвется ввысь, а не вниз.

В самом процессе рождения образа присутствует очередной парадокс: художник, имеющий ту или иную национальную принадлежность, со-творит с Богом, пребывающим вне каких-либо национальных категорий. Что означает вхождение в синергийный процесс национального фактора со стороны художника, а, следовательно, и вхождение национальной традиции. Художник приходит к Богу не пустым, а с культурно-историческим наследием своего народа. Бог же не отвергает этого человеческого приношения, включает его в Свой замысел о мире. Отсюда в синергии каждый художник вместе со своим

<sup>1</sup> *Генисаретский Олег*. Указ. соч. С. 10.

<sup>2</sup> Он обращал внимание, что станковая картина перевозится с выставки на выставку. Такое ее перемещение философ сравнивал с вывозкой угля Рура и леса Шварцвальда. В военное время гимны Гельдерлина упаковывались в солдатские ранцы, словно приборы для чистки оружия. Квартеты Бетховена находились на складе издательства, как картофель хранился в подвале. Выше в связи с литургическим искусством вещьность упоминал и Г.П. Федотов.

народом – носителем своей культуры – по воле Божией есть явление вселенского порядка.

### ***Смысл и сотериология творчества***

О смысле и сотериологии творчества интересно размышлял все тот же архимандрит Киприан (Керн), и начинал он со слов апостола Павла: «”Строит ли кто на этом основании [т.е. на Иисусе Христе] из золота, серебра, драгоценных камней, дерева, сена, соломы, каждого дело обнаружится; ибо день покажет, потому что в огне открывается и огонь испытует дело каждого, каково оно есть. У кого дело, которое он строил, устоит, тот получит награду, а у кого дело сгорит, тот потерпит урон” (I Кор 3: 12–15). Строительство это, конечно, нельзя ограничивать одним узко моралистическим пониманием, т.е. как строительство одних нравственно добрых дел. Это есть раскрытие всех вообще творческих дарований человека. Надо вспомнить и притчу о талантах. Строительство преп. Андрея Критского, Романа Сладкопевца, Косьмы Маиумского, Максима Грека и др. не ограничивается же одними только угодными Богу делами их монашеских подвигов смирения, терпения, поста, девства и т.д. Разве в этой аллегории Апостола написанные этими святыми мужами кондаки, каноны и толкования богословского характера не имеют той же цены, как и монашеские подвиги? Разве только подвиги молитвы и поста могут быть приравнены к золоту и серебру, которые очистятся и сохранятся в огне космического пожара, а музыкальные, поэтические и богословские творения их подобно сему, дровам или соломе сгорят, и от них ничего кроме кучки золы и не останется? А рядом с этим и иконы Андрея Рублева, мозаики византийских и афонских церквей, памятники зодчества и т. под., сгорев в космическом пожаре, сгорят и на Страшном Суде, как ненужный хлам для Небесного Царства?»<sup>1</sup>. Не является ли этот «ненужный хлам» тем бесполезным творчеством, о тщете коего предупреждал святитель Григорий Нисский? Отец Киприан на свои вопросы отвечает так: в апокалипсическом огне преобразится «может только то, что драгоценно (золото, серебро, драгоценные камни), а прочее сгорит (дрова, сено, солома). Поэтому чаять можно преобразования не вообще всякого без различия творчества, а лишь только способного не сгореть и не расплавиться, а подлинно преобразиться. Апостолом указано и

---

<sup>1</sup> Киприан (Керн), архимандрит. Антропология св. Григория Паламы. С. 378.

религиозное обоснование этого творчества: “никто не может положить другого основания, кроме положенного, которое есть Иисус Христос” (1 Кор 3: 11). <...> Есть что-то в каждом творчестве (мысль, наука, художество), что в себе содержит семя вечности, свой “семенной логос”, роднящий его с Первоисточником Премудрости, с Предвечным Логосом. И это вечное в создании рук человеческих и перейдет в вечность в своем нетленном, преображенном облике и останется пребывать в невечернем дне Царствия. Как мысли, звуки, слова, линии, таинственно появились в творческом уме человека откуда-то из какого-то умопостигаемого мира, так они, верим мы, опять-таки таинственно преобразившись, уйдут в вечность для бесконечного бытия.<sup>1</sup> Энергии Духа, сияние несозданного Фаворского света действуют в нашем малом мире, проникают из таинственного иного мира, пронизывают ум, логос человека, вдохновляют его. И эти энергии Духа, этот несозданный свет не может исчезнуть бесследно. Сила Преображения распространяется и на произведения этого Духа – Творца красоты. Несозданное должно быть вечно. Есть какой-то смысл, какой-то логос творчества, нами еще невидимый и непостижимый. Отрицать его было бы величайшею бессмыслицею. Это значило бы отнимать божественный смысл назначения человека»<sup>2</sup>. Но указанные отцом Киприаном «семенной логос» и «логос творчества» не есть ли синергийное продолжение и реализация первоначального логоса-символа, явленного на обратной стороне экрана умозрительной реальности?

Вполне может стать...

В конце наших размышлений необходимо сказать следующее: мы не ставили себе тщеславную задачу разрешить неразрешимую проблему между теми, кто проклиная культуру и теми, кто пытается ее канонизировать (о чем выше поведал отец Архимандрит). Все проще. Нам хотелось взглянуть как можно объективней на обе крайние точки зрения, ибо истина, очевидно, находится где-то посередине. Конфликт между теми и другими преодолим, наверное, только во Христе Второго Пришествия, когда сгорят плоды человеческой деятельности, но останутся

<sup>1</sup> Вот та мысль Архимандрита, о которой мы говорили касательно вектора синергии, начинающегося от земной реальности – через умозрительную – к Абсолютной Реальности. Здесь и сфокусировано синергетическое служение художника, о котором ведет речь Архимандрит. Здесь как раз происходит не «раскрытие потаенного», о котором размышлял Хайдеггер, а некий апофатический процесс «закрытия явленного».

<sup>2</sup> Киприан (Керн), архимандрит. Указ. соч. С. 378–379.

драгоценности. Во всяком случае, классике, на наш взгляд, сегодня еще есть место в культуре, как бы в этом нас не разубеждали морализаторы от филологии. Ибо, в противном случае, место классики неотвратимо займет сначала антикультура, а потом и «правильное искусство» роботов с искусственным разумом. Но ведь культура невозможна без совести. Тогда ученым придется создать и искусственную совесть. Может ли человечество себе позволить так бесславно закончить свою историю?

Напомним о трех богословских понятиях, имеющих опору в Священном Писании. 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 промысления (πρόνοια).

В Божественном Предопределении совершается исключительно воля Божия; воля человеческая остается свободной. Поэтому именно Предопределение по большому счету будет обуславливать стратегическое направление развития церковной культуры, даже культурный код нации, а не мудрость человеческая, насколько бы изощренной она ни была.

Божественное Предведение пред-знает *что* именно выберет человек по своей воле; Промысл Бога предполагает взаимодействие воли Божией и воли человеческой. Здесь открывается некий простор для лучших из мудрецов, тем не менее последнее слово все равно остается за истинным Творцом.

Все названные понятия недвусмысленно связаны с Домостроительством Спасения каждого человека, обращенного к Святой Троице. И если синергия есть добровольное и благодарное подчинение человеческой воли воле Божественной, то и любое творчество (от землепашца – до монаха) «евхаристично» (благодарно) будет соединено с Промыслом Бога. Таким образом, творчество становится послушанием в деле людского спасения и обращается в возможность, условие, путь к означенному спасению, как о том возвещали многие церковные писатели. Ибо если человек не пребывает во Христе, а, значит, не живет творчески, то он живет всеу.

## § 5. КАНОН И ЕГО ОКРЕСТНОСТИ

О каноне пишут довольно много, а он так и продолжает оставаться неким неуловимым, не всеми зримым явлением, однако – тем фактором, без которого нет православной иконы. Наряду с каноном, на наш взгляд, существует его подсистема, о которой пока не пишут вообще – это параканонические положения.

Вот и попробуем разобраться в сути того и другого.

### ***Феномен канона***

Общество, считающее себя цивилизованным, непременно вырабатывает определенные регулирующие нормы как в этике, так и в эстетике. Тем более в религии. Это делалось по нескольким причинам.

*Во-первых*, чтобы не утратить вертикаль между небом и землей, между Богом и человеческим сообществом. Отсюда – можно наблюдать до сих пор высокий статус Церкви. Не только в России, но и в мире. Папа Римский явно не последний человек и на изрядно расцерковленном Западе. Разумеется, случались известные гонения, притеснения, поражения в правах верующих, различные репрессии со смертями и другие агрессивные акты. Секулярный мир сам всегда готов войти в Церковь, правда, не ради собственного воцерковления, а ради ее поглощения. С переменным успехом в тех или иных странах это у него получалось, но окончательная победа пока не достигнута, во многом именно благодаря наличию регулирующих норм, которые на поверку оказались не всегда имманентными, выработанными обществом, а подчас трансцендентными, данными свыше. Так появились внутрицерковные правила, собранные в Номоканоне.

*Во-вторых*, без универсальных регулирующих норм не сбалансировать многочисленные интересы отдельных личностей, групп, классов, в целом социума, наций, всего планетарного сообщества... Так появились юридические законы, прописанные в национальных конституциях, государственных кодексах и в документах международных организаций.

*В-третьих*, поскольку на протяжении истории культура предназначалась не ради забавы, а скрепляла собой народы, то потребовались и для нее некие нормы, подтверждающие связь культуры с верой и обуславливающие бытие самой культуры. Как



и всякое бытие, оно оказалось мистичным. Так появились художественные каноны.

Вот и начнем непосредственно с самого слова «канон».

Античные греки под ним изначально понимали прямую палку, отвес, шнур, прямой прут, линейку, то есть некий измерительный инструмент. Позже канонem стали называть математически сгармонизованное соотношение пропорций, применяемое в искусстве. Причем за норму бралась соразмерность человеческого тела, что мы уже встречали у Витрувия. А.Ф. Лосев отмечал: «В связи с онтологией чисел необходимо отдать должную дань и самому понятию канона. Это понятие характерно как раз для классического идеала в искусстве. Ведь это искусство живет абстрактно-всеобщим, т.е., прежде всего, числовыми формами, понимая эти числа не арифметически-вычислительно, а реально-онтологически. Но это и значит, что числовые схемы обладают здесь непреложной значимостью и являются именно канонem. Так, мы видим, что самое понятие канона содержит в себе нечто вещественно-смысловое, или, точнее, вещественно-числовое, т.е. пифагорейское. Учитывая это, числовые данные Поликлетова канона следует строжайше отделять от позднейших пропорций, т.е. прежде всего от эллинистических, например, от лисипповых (поскольку Лисиппа надо считать художником восходящего эллинизма)»<sup>1</sup>. В своем более раннем труде Алексей Федорович делает относительно канона Поликлета весьма важные наблюдения: «Понятие середины, или центра, имеет огромное значение во всех областях греческой науки, искусства и философии. <...> Без этого уравнивающего все бытие принципа, начиная от психологии и кончая космологией, совершенно немыслимо никакое античное мировоззрение. Это именно он заставил древних учить о пропорциях в связи с геометрическими телами, физикой, акустикой и арифметикой. Везде грек видел нечто цельное»<sup>2</sup>.

Как видим, у греков канон не застывшая навечно бронза памятника, а фактор, изменчивый соответственно эпохе. Тем не менее канон связан с идеалом.

Какой идеал может быть без красоты? Отметим здесь ключевую фразу «Везде грек видел нечто цельное». Это не

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 2000. С. 338.

<sup>2</sup> Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. Вып. 6. М., 1964. С. 355.

означает рассматривания только физической составляющей феномена; в противном случае, не получится цельного. Духовная сторона естественно входит в целое «цельного».

Потому в Греции красота сближается с каноном, и вместе они делаются синонимами.

Красота, по Платону, существует отнюдь не для бессмысленного наслаждения. В термин «красота» греки вкладывали глубокое философское значение. Отсюда высшим идеалом жизни они считали прекрасно-благое, именно красоту в высоком смысле и называли *καλοκαγαθία*.<sup>1</sup> Но сразу оговоримся: «Русь со времен митрополита Илариона (“Слово о Законе и Благодати”) мыслила себя Новым Израилем, наследницей ветхозаветных патриархов, царей и пророков, и ее идеал *святости* заметно отличается от античной *калокагатии*, нашедшей свое выражение в образах Геракла, Аполлона, Афродиты и т.д.»<sup>2</sup>

Поскольку бытовали универсальные нормы, регулирующие многочисленные общественные интересы, о чем мы говорили выше, то становится логичным осмысление канона как официальное и неофициальное оформление всего строя национальной жизни. Будет ошибкой, если здесь проигнорировать религиозный фактор. Никакая национальная жизнь не обходится без него. В таком качестве канон утвердился с древности. Причем это характерно не только для античной Греции, но для всей античности в целом. Даже в Египте канон находил свое выражение далеко не в одном искусстве: достаточно вспомнить дворцовый церемониал фараонов.

<sup>1</sup> Данный термин из античной этики; образован двумя прилагательными *καλός* (*прекрасный*) и *ἀγαθός* (*хороший, добрый*); переводится как «*нравственная красота*»; *καλός καγαθός* – человек *прекрасный, добродетельный*. Известен со времен ранней трагедии, но ключевую философскую разработку получил в классический период у Сократа и Аристотеля; Для Платона *калокагатия* была важна, но не занимала центрального места. Ученики Платона понимали под ней «способность выбирать наилучшее» (Сочинения Платоновской школы. Определения // Платон. Собрание сочинений в 4 тт. Т. 4. М., 1994. С. 617). Стоики Хрисипп и Музоний Руф употребляли данный термин, надо полагать, в связи с высокой популярностью в школе философии Сократа. Филоном Александрийским *καλοκαγαθία* понимается как «*нравственное совершенство*», «*добродетель*» и относится к области богопознания и богопочитания. В работах христианских авторов слово встречается редко, причем понималось ими только как добродетель.

<sup>2</sup> Гаврюшин Н.К. Рыцарь на перепутьях религиозной эстетики // Он же. По следам Рыцарей Софии. М., 1998. С. 127.

Греки считали варварами народы, не имевшие законов, то есть этносы, не выработавшие высоких начал и правил культуры (разумеется, в понимании греков и римлян). По известному афоризму Цицерона, «законам мы подчиняемся для того, чтобы быть свободными»<sup>1</sup>. Отсюда можно предположить, что ни о каком ограничении здесь нет и речи.

Эпохи «больших стилей» были эпохами торжества того или иного канона, пронизывающего в большей или меньшей степени весь быт многих народов.

С приходом христианства и его становлением греческое *κανών* сближается с еврейским «кане», и оба слова понимаются одинаково – в качестве «*правил*». Но подчеркнем еще раз: это особые правила, практически мало имеющие общего с числовыми соотношениями, какие встречаются не только у греков, но еще раньше у египтян. Более того, в христианстве канон уже не определяется стилем. Стил как величина становится для него мелкой. Канон трансформируется в язык.

Канон – величина большая, нежели стиль.

Узкое понятие о стиле не сводимо к понятию о каноне. Канон есть показатель качественной (богословской) глубины, а стиль по сравнению с каноном – предикат внешности. Но об этом – подробный разговор дальше.<sup>2</sup>

Здесь стоит остановиться и поразмышлять более детально.

В чем же сущность канона церковного искусства? Вопрос очень емкий и достойный отдельного труда, несмотря на многочисленные исследования в течение XX – начала XXI столетий.

Нам показалась наиболее убедительной точка зрения А.П. Валицкой, исследовательницы из Санкт-Петербурга, много сделавшей для решения проблем истории и теории культуры, а также эстетики. Принимая ее позицию, можно констатировать: средневековый канон осмысливается как многослойная структура, которая включает в себе минимум три уровня: 1) богословско-догматические положения, касающиеся представлений о мире и вере (наиболее стабильное «ядро» средневекового канона); 2) система принципов создания живописного образа, порождаемая первым уровнем и отраженная преимущественно в формуле «по образу и подобию» (чем и продиктована относительная повторяемость иконографического образца); 3) система профессиональных и технических приемов,

<sup>1</sup> Цицерон. Речь в защиту М. Целия. М., 2000. С. 41.

<sup>2</sup> См.: гл. 2, § 8.

предшествующая созданию образа (пост, молитва, исповедь иконника, изучение им священных текстов, иконописных подлинников, особая специфика подготовки материалов). Два первых уровня Валицкая относит к «надтворческой» части канона, третий уровень – к «дотворческой»<sup>1</sup>. Крайне важно подчеркнуть то, что исследовательница видит единство всех уровней канона в церковном искусстве. Чего нет у других авторов, пишущих на данную тему.

А.Ф. Лосев, например, принял за канон содержание «Ерминии» Дионисия Фурноаграфиота, излагающее для начинающих иконописцев систему построения лика и фигуры человека.<sup>2</sup> То есть Алексей Федорович остался в плену представлений об античном каноне, автоматически перенеся их (свои представления) в совершенно иные – византийские – условия. По сравнению с концепцией Валицкой, это, вне всяких сомнений, односторонний подход.

Вот и В.В. Бычков, ученик Лосева, связывает с каноном лишь эстетическую сторону феномена – устойчивость иконографии и определенное наличие композиционных схем: «В изобразительном искусстве восточного и европейского Средневековья, особенно в культовом, утвердился иконографический канон. Выработанные в процессе многовековой художественной практики главные композиционные схемы и соответствующие им элементы изображения тех или иных персонажей, их одежд, поз, жестов, деталей пейзажа или архитектуры уже с IX в. закреплялись в качестве канонических и служили образцами для художников стран восточнохристианского ареала до XVII в.»<sup>3</sup> Московский эстетик потом, правда, добавляет: «Роль канона в процессе исторического бытия искусства двойственна»<sup>4</sup>. Но не раскрывает в чем именно двойственность канона. Лишь в другом месте ученый вскользь замечает: «В художественном каноне нашли отражение и воплощение духовный и эстетический идеалы эпохи»<sup>5</sup>. Надо надеяться, эстетик под словом «духовный» мыслит все-таки и богословскую составляющую канона.

Нам уже известно высказывание А.Ф. Лосева о каноне. Но

<sup>1</sup> Подробней см.: Валицкая А.П. Русская эстетика XVIII века. М., 1983. С. 15–16.

<sup>2</sup> Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля. С. 375–381.

<sup>3</sup> Бычков В.В. Эстетика. М., 2004. С. 279–280.

<sup>4</sup> Там же. С. 280.

<sup>5</sup> Там же. С. 35. Курсив В.В. Бычкова.

есть и более конкретное его определение. Алексей Федорович считает канон количественно-структурной моделью «художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений»<sup>1</sup>. Хотя конкретики здесь как раз и не хватает. Ибо Лосев не учитывал духовной специфики византийского канона, его литургический смысл. Отсюда и сведение канона к стилю. Формула ученого применима к любому из канонов, независимо от того, в какой культуре он функционировал. О его религиозном понимании говорить не приходится. Византийский же канон – далеко не продолжение античного греческого или египетского. У него совершенно другие задачи и функции. О чем нам еще предстоит размышлять.

Дискурс искусствоведов не сильно отличается от дискурса эстетиков в лице Бычкова и Лосева. Многие из них также видят в каноне лишь иконографические и стилистические характеристики. Мнение немецкого специалиста Ханса Бельтинга разделяет, кажется, большинство не только светских, но и значительное число и «православных искусствоведов». Вот весьма характерная цитата: «Эта разница (в написании лика и облачений апостола Петра. – *В.К.*) подтверждает наше предположение о том, что в то время существовали различные изобразительные каноны, позволявшие художнику делать определенный выбор форм. Однако трудно решить, какой канон был выбран в данном случае и установить, что он означал»<sup>2</sup>. То есть даже внутри одной иконы Бельтингу мнится несколько канонов, только одни связаны с личным письмом, а другие – с доличным; правда, ни одного из них искусствоведу не удалось установить.

Решительно высказывается на сей счет протоиерей Сергей Булгаков: «Что же такое этот канон? Сначала следует отвергнуть его ложное, извращенное понимание. Канон (“подлинник”) содержит в себе, прежде всего, начало дисциплинарное, род духовной цензуры для икон, с рядом требований прежде всего формального и запретительного характера. Эти цензурные требования изменчивы, соответствуя характеру эпохи и уровню церковного развития. Разумеется, не в этом состоит канон как

<sup>1</sup> Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 15.

<sup>2</sup> Бельтинг Ханс Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М. 2002. С. 157.

церковное предание. Он содержит в себе некое церковное видение образов Божественного мира, выраженное в формах и красках, в образах искусства, свидетельство *соборного* творчества Церкви в иконописи. В каноне содержатся как видения, т.е. определенного содержания “образы” (“изводы”) икон, так и видения, т. е. определенные типы и способы трактовки изображения, символика форм и красок. Это есть как бы сокровищница живой *памяти* Церкви об этих видениях и видениях, *соборное ее вдохновение*, и как таковое оно есть вид церковного предания, существующий наряду с другими его видами (как-то: святоотеческая письменность, литургическое предание и под.). На этом основании освященная преданием икона является по-своему столь же авторитетным источником богومудрия, как и другие, вышеназванные, поэтому и богословие, ища опоры в церковном предании, имеет право и обязанность обращаться и к этому источнику»<sup>1</sup>. Булгаков в своем труде об иконе приводит и другое определение канона: «Канон есть не внешний закон, который здесь и невозможен, но внутренняя норма, которая действует силою своей убедительности и в меру этой убедительности. В этом иконописный канон не отличается от всего церковного предания, которое также не есть внешний закон, но творчески живет, непрестанно обновляясь и обогащаясь в этом обновлении. Так же живет и иконописный подлинник. Так как и он не есть закон, но соборное видение, то в это соборование включается и всякий член Церкви, который относится к подлиннику не с самочинием, но творчески. И через накопление этих бесконечно малых изменений возникают новые подлинники, осуществляется жизнь предания в иконном каноне»<sup>2</sup>. У отца Сергия заметно противоречие. С одной стороны он видит в каноне «начало дисциплинарное, род духовной цензуры для икон, с рядом требований прежде всего формального и запретительного характера», а с другой стороны – икона, в концепции Булгакова, происходя из языческого идола, является в значительной степени, как сегодня мы сказали бы, артефактом или, по меньшей мере, феноменом просто искусства; отсюда следует вывод: «Природа искусства есть творческая свобода». И еще. Что такое «внутренняя норма», причем действующая «силою своей убедительности и в меру этой убедительности»? «Внутренняя

<sup>1</sup> Булгаков Сергей. Первообраз и образ. Соч. в 2-х тт. Т. 2. М. – СПб., 1999. С. 285.

<sup>2</sup> Там же. С. 287–288.

норма» самого лютого иконоборца императора Константина Копронима весьма очевидна. Напрасно тратить время, говоря, что она не имела отношения ни к иконописному канону, ни даже к светскому искусству, которым Копроним пытался заменить икону. Что общего «внутренняя норма» иконоборца имела с «внутренней нормой» преподобного Феодора Студита? Напротив, сила убедительности и мера этой убедительности действовали у иконоборцев прямо в противоположную сторону, потому более века Церкви и понадобилось на преодоление этой злополучной ереси. Вывод здесь может быть один: брать за основу канона православной иконописи и «внутреннюю норму», предлагаемую Булгаковым, и ее силу убедительности, и меру этой убедительности – представляется делом достаточно двусмысленным, в силу амбивалентности всего перечисленного. Да и в Православии сводить такое масштабное философское понятие как канон к такому довольно позднему узкому феномену, как иконописный подлинник, дающий лишь перечень и внешнюю иконографию ликов, вряд ли себя оправдывает. Самое же главное – в софиологии отца Сергия живая личность Христа фактически подменена отвлеченными, спекулятивными рассуждениями о Софии, почему изобразимость Второй Ипостаси становится расплывчатой абстракцией; тем самым упраздняются христологические истоки канона, а сам канон лишается какой бы то ни было богословской основы. Далеко не на видениях он упрочен.

И, наконец, следует познакомиться с формулой многожды нами цитированного Л.А. Успенского: «Иконописный канон есть известный принцип, позволяющий судить, является ли данный образ иконой или нет. Он устанавливает соответствие иконы Священному Писанию и определяет, в чем заключается это соответствие, то есть подлинность передачи Божественного Откровения в исторической реальности тем способом, который мы называем символическим реализмом»<sup>1</sup>. Но кто будет судить икону и определять подлинность означенной передачи? Вопрос немаловажный. Успенский отвечал: не *кто*, а *что* – 82-е правило Трулльского собора. В тексте данного правила у богослова была уже известная нам ошибка, повлиявшая на ответ, хотя по существу Леонид Александрович был прав.<sup>2</sup> Он много размышлял о каноне, сомневался в верности своих размышлений,

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 66.

<sup>2</sup> См. детальней: ч.1, гл.1, § 5.

поэтому давал и другие формулировки. Например: иконописный канон «определяет не только сюжет иконы – то, что изображается, но и то, как его следует изображать, какими средствами можно указать на присутствие благодати Духа Святого в человеке и как сообщить его состояние другим»<sup>1</sup>. Богослов не соглашался с отцом Сергием Булгаковым по многим пунктам. Это был и вопрос о происхождении иконы, и вопрос принадлежности иконы не одному из многочисленных преданий, как считал Булгаков, а именно Преданию. И уж тем более не мог согласиться знаменитый иконовед с «пленением» канона в границах иконописного подлинника. Для Успенского канон в данном контексте «представляет собой не сумму внешних правил, ограничивающих творчество художника, а внутреннюю необходимость, сознательно принятую как созидательное правило, как один из видов церковного Предания наравне с преданием литургическим, аскетическим и др. Иными словами, канон есть та форма, в которую Церковь облакает подчинение человеческой воли воле Божией, их сочетание, и эта форма дает личности фактическую возможность не быть в подчинении у своей греховной природы, а овладеть ею, подчинить ее себе, быть “господином своих действий и независимым”<sup>2»3</sup>. То есть речь идет о все той же синергии, о которой мы размышляли в предыдущем параграфе.

Как бы подытоживает размышления церковных авторов о каноне отец Николай Чернышев, высказывая ряд интересных мыслей: «Понятие “канон” в широком смысле не вмещается в такие формулировки, оно является наиболее всеобъемлющим, определяя объективные истины благоустройства мира Божия. <...> Во избежание подмены понятий мы предлагаем принять такой взгляд на канон, при котором это не человеческое измышление, а божественный строй, чин, ритм, порядок жизни, даруемый Духом Святым, проявляемый во всех творениях, в человечестве, в мировой культуре. Человеку предлагается выявлять канон: не только формулировать, но жить и творить в нем. К выявлению канона духовной жизни призвано богословие в целом, к выявлению иконописного канона – богословие образа,

---

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Смысл и язык икон // Лосский В.Н., Успенский Л.А. Смысл икон / перев. с фр. В.А. Рещиковой, Л.А. Успенской. М., 2014. С 58.

<sup>2</sup> Дамаскин Иоанн, преподобный. Точное изложение православной веры. СПб., 1894. Репринт: М., 2002. С. 109.

<sup>3</sup> Успенский Л.А. Смысл и язык икон. С 68.



иконоведение»<sup>1</sup>. Отец Николай не ограничивается одним 82-м правилом Трулльского собора, а подключает сюда все богословие образа. И предлагает целый ряд содержательных положений:

«– Укоренен, задан нам канон, как задание в Откровении Божиим, в Священном Писании (например: заповеди блаженства, естественный нравственный закон и мн. др.), а проявляется канон через Священное Предание.

– Каноничность и гармония были явлены во всей полноте в мире Божьем изначально: “И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма” (Быт 1: 31). Человеку, отвергнувшему первый канон и потерявшему гармонию с Богом и миром при грехопадении, сначала был дан Богом Закон как фундамент каноничности, а затем Христос вернул Собою гармонию человека и Бога; Он показывает, предлагает и нам пути к этому соединению.

– Благодать Божия определенным образом воздействует на человека, на христианскую культуру, на человечество, на все творение. Церковь содействием Духа Святого и таланта человеческого постепенно выявляет совокупность закономерностей разнообразного воздействия Бога на мир. Формулировки этих закономерностей становятся каноническими определениями.

– Канон выражает красоту обоженного мира, в котором заложена красота Божия, и потому канон объективен. Это значит, что есть объективные законы красоты, к постижению которых призвано искусство.

– Канон выявляет такую объективную истину устроения мира Божия, которая воспринимается нами как гармония, красота.

– История Церкви дает нам многочисленные примеры великих канонических образов – это жития святых и плоды их жизни. Следовательно, в Предании можно найти ответы и на вопросы о каноне, о верном и неверном отношении к нему.

– Постигая канон, мы осваиваем такую систему отбора ценностей, которая приближает нас к Богу»<sup>2</sup>.

И если для отца Сергия Булгакова с одной стороны канон – «начало дисциплинарное, род духовной цензуры для икон, с рядом требований прежде всего формального и запретительного характера», то для отца Николая Чернышева канон связан с

---

<sup>1</sup> Николай Чернышев, протоиерей. Иконное мастерство и каноничность // <http://www.pravmir.ru/ikonnoe-masterstvo-i-kanonichnost/>.

<sup>2</sup> Там же.

понятием свободы: «Приводя свою жизнь и творчество к Богу через канон, вводя их в определенные ритмы, стесняя себя, мы на самом деле освобождаемся. Свободной и все более полной, благодатной становятся и наша жизнь, и наше творчество. Вот что такое свобода внутри канона. <...> Путь к Богу через канон – путь ко все более полной гармонии через воцерковленность»<sup>1</sup>.

Надо признать, что при всей решительной заявке отца Сергия Булгакова, при постоянных поисках Л.А. Успенского дать наиболее точную формулировку канона, несмотря на интересные размышления о каноне отца Николая Чернышева, до сих пор так и нет завершенного, окончательного определения канона. Что именно он из себя представляет? По-видимому, святые Отцы на сей счет не стали тоже давать дефиниций, выбитых на скрижалях, оставив решение данного вопроса будущим поколениям. Отец Николай и сам признает: «Проблема в том, что учение об иконе – какой ей быть, равно как и учение о человеке, и о Церкви, до конца и всеобъемлюще не сформулировано Церковью – это недораскрытые тайны, раскрываемые во времени. <...> Канон не явлен до конца, не постигнут во всей полноте, не сформулирован всесторонне, но он живет в жизни Церкви, выражается частным образом в плодах церковной культуры. Никогда отдельные традиции, и даже их сумма, знакомая нам сегодня, не тождественны канону. Завтра родятся новые канонические традиции. Мы верим этому, всматриваясь в историю церковной культуры»<sup>2</sup>.

И если всматриваться в историю церковной культуры, то на Руси в XVI веке с началом отхода от исихазма в сторону гуманизма, проникающего с Запада, обнаруживаются попытки удержать верность канону путем административных регламентаций. Показателен в этом отношении Стоглавый Собор, закрепляющий нормы церковной и светской жизни. Именно в эту пору Сильвестр пишет «Домострой», а у живописцев массово появляются иконописные подлинники. Если 100 глав Собора есть, безусловно, государственная и церковная реакция властей, то таковой не назовешь «Домострой» и иконописные подлинники. Стремление Сильвестра внести «обряд» даже в отношения со слугами («Аще кто слуг держит без строя...») и создание иконописцами справочников-подлинников для себя невозможно расценить как давление сверху «государственного устройства». Канонизировался обряд. Известная апостольская

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

норма «Любовь есть исполнение закона» (Рим 13: 10) не отменялась, но в какой-то мере замещалась законом обряда. Что и привело Русскую Церковь к надрывным спорам о каноничности обряда и к расколу в XVII веке.

Христос и не имел плана отменить закон, но выше ставил любовь, так как в ней – единство Бога и человека, закон же – только союз. Хотя не бывает союза без любви, равно и закона без любви. Если закон без любви, то он не от Бога, ибо, превращаясь в бездушную букву, формален, а, значит, жесток. Но ведь и любовь невозможна без закона, закона любви, иначе она не верна. Тем не менее «одно из неверных отношений к канону, на котором соблазняются многие, – законничество. Вот категоричное предупреждение Спасителя: “Берегитесь закваски фарисейской” (Мф 16: 6) – это сказано именно о законничестве, искажающем Закон Божий»<sup>1</sup>, – подчеркивает отец Николай Чернышев. И, действительно, это реальная угроза христианской жизни, угроза спасению души, поскольку законниками и фарисеями в лоне христианства с XVI столетия стали кальвинисты – пуритане – морализаторы, променявшие заповеди блаженств на комфорт царства земного, а, следовательно, извратившие понятие о благодати и понятие о ближнем (руководствуясь своей доктриной, они не миссионерствовали среди индейцев, а убивали их). Именно протестантская среда вывернула наизнанку слова апостола Павла «Где нет закона, нет и преступления» (Рим 4: 15), слова, имеющие в виду христианскую свободу в Духе Святом. Так родилась в мир протестантская «богоизбранность» и безответственность за соделанное. В том числе и в религиозном искусстве. Церковное искусство они изгнали из храмов, устроив там в XVI веке погромы. Вот так законничество под видом борьбы за преступно понятую мораль уничтожило элементарный закон.

Есть своя крайность и среди наших морализаторов: «Действуешь – значит грешишь». Как-будто нет в Церкви покаяния и канонов, удерживающих от греха, выстраивающих верный путь к истине.

В церковной среде канон до сих пор понимается двояко. Краткий словарь литургических терминов в православном церковном календаре за 1971 год дает следующее определение: «Канон, κανών, букв: “правило” – особая форма богослужебных песнопений. <...> В церковной терминологии слово “канон” употребляется также для обозначения состава Свящ. Писания

---

<sup>1</sup> Там же.

Ветхого и Нового Завета и церковных законов (так называемые “правила”)<sup>1</sup>. Как видим, словарь обращает внимание на церковные законы и правила. Иногда то, что принято называть правилами, и есть законы.

Это важно.

Считается, что впервые термин *καὶ νόμ* применил якобы святитель Амфилохий, епископ Иконийский, в отношении полного собрания священных книг. Священное Писание, как Пятикнижие, так и вся Библия, может обозначаться также словом «закон» – *ὁ νόμος* (Ин 10: 34).

Но что такое закон и что такое правило? Конкретно. В чем их суть? При всей специфичности понимания Церковью данных терминов, мы не отменяем своего правила – начинать непосредственно со слова. Иначе не понять существа того, что необходимо понять. Русское «закон» происходит от старославянского «кон» – *начало*. За-кон – впереди «начала» приставка «за», которая наряду со своими аналогами во многих иностранных языках означает «по ту сторону». Что может быть *по ту сторону начала*, то есть предсуществовать началу? В онтологическом смысле – только Бог. Вспомним скрижали Завета. На них Самим Господом были начертаны десять заповедей Закона. Скрижали – не только выражение воли Всевышнего, но и начало под-законной жизни народа. Поэтому слова «Бог» и «закон» логически, исторически, юридически, этимологически и религиозно неразрывны. И только секуляризованное сознание, запертое в клеть собственного эго, принимает всерьез расхожую поговорку «закон, что дышло...».

Для православного христианина подлинная свобода – в Святом Духе: «Где Дух Господень – там свобода», – наставляет Апостол (2 Кор 3: 17). Это, прежде всего, свобода от греха. Для христианина прошло время ветхозаветного закона: «Закон был полезен и необходим, но теперь время его прошло, и он остается без действия», – пишет святитель Иоанн Златоуст<sup>2</sup>. Выше мы говорили о скрижалях Моисея как о начале подзаконной жизни, «жизни сознательно ограничивающей себя волей Бога?» Неужели стали ненужными ограничения? Тогда чем христиане лучше варваров? Но святитель говорил о другом. Он не обвинял закон, а показывал «преизобильное богатство благодати Христовой»: «Прибегающие (к Спасителю) пользуются даром и спасаются

<sup>1</sup> Краткий словарь литургических терминов // Православный церковный календарь 1971. М., 1970. С. 77.

<sup>2</sup> Иоанн Златоуст, святитель. Против иудеев. М., 1998. С. 27.

благодатью, а те, которые хотят оправдаться законом, лишаются и благодати»<sup>1</sup>. Ведь и апостол Павел свидетельствовал, что «человек оправдывается не делами закона, а только верою в Иисуса Христа, и мы уверовали во Христа Иисуса, чтобы оправдаться верою во Христа, а не делами закона; ибо делами закона не оправдается никакая плоть» (Гал 2: 16). Святитель Иоанн однозначно утверждает: «Закон не противоречит Христу, да как это может быть, когда закон дан Им и к Нему руководит нас? Но говорить обо всем этом мы вынуждаемся неуместною ревностью тех, которые пользуются законом не так, как должно»<sup>2</sup>.

Напомним также, что святитель Филарет (Дроздов) Закон Божий подразделяет на *внутренний* и *внешний*. Закон Божий *внутренний* – это свидетельство совести, закон Божий *внешний* – заповеди Бога. Что справедливо отнести и к иконописцу: канон есть внутренний и одновременно внешний закон, канон есть и мировидение иконографа, и внешние обстоятельства, обуславливающие искусство.

Вернемся к терминам. Русское – «правило» связано со словами *правый* (изначально – «первый»<sup>3</sup>), *настоящий* и (здесь мы вынуждены немного напомнить) связано также с греч. ὀρθός. Этот термин, соединенный с δόξα, дает ὀρθόδοξος – *православный*. Отсюда – ὀρθόδοξία, *православие*. Правило (как и закон) в Церкви понимается иначе, чем в миру. Правило – для секуляризованного общества – некая равномерность, однообразность бытия, события или действия, сформулированная в определенных понятиях, но еще не познанная как закономерная необходимость. В субъективном смысле правило – часто точное предписание, например, какого-либо административного органа (правила пожарной безопасности). Законы фундаментальней правил: в цивилизованной среде первые подвержены изменениям значительно реже, в природе они практически неизменны, ибо изменить их под силу лишь Богу. Правила же стоят в зависимости от самых разных факторов, например, от области их применения (сезонные правила охоты, просто правила поведения и правила поведения на воде и т.п.), а кроме того, правила могут быть подвергнуты коренному переосмыслению. В природе же правила отсутствуют вообще.

<sup>1</sup> Там же. С. 28.

<sup>2</sup> Там же. С. 30.

<sup>3</sup> Крылов Г.А. Этимологический словарь русского языка. СПб., 2005. С. 314.

Таким образом, можно говорить о безусловном иерархичном превосходстве законов над правилами.

В Церкви правило хотя и отличается от закона, но, как нигде, с ним сближено. Так, скажем, каноны практические, распространяющиеся на область церковной организации и дисциплины, можно отнести к правилам. Поэтому они с течением времени изменялись. Но не все. Некоторые остаются в силе до сих пор, хотя строго не соблюдаются: например, правило о рукоположении в священники кандидата не моложе 30 лет. Каноны же догматические относятся, несомненно, к законам. Их вероучительный смысл остается без изменений на протяжении тысячелетий: «Но если бы даже мы или Ангел с неба стал благовествовать вам не то, что мы благовествовали вам, да будет анафема» (Гал 1: 8)<sup>1</sup>.

В представлении императора Юстиниана, между гражданскими законами и церковными канонами не должно было существовать противоречий, но канонам он все-таки отдавал предпочтение, возведя их в «силу закона». После Юстиниана считалось возможным наличие противоречий между церковными канонами и законами империи, тем не менее приоритет всегда отдавался канонам. Православная Византия считала аномальным превозношение власти василевса над властью догматов и канонов Церкви. Хотя власть понималась как духовная сила. Но всевластен только Бог. И властитель тогда легитимен перед Богом, когда выполняет Его волю. В противном случае он – слуга, раб лукавого<sup>2</sup>. «Явное отвержение любых притязаний кесаря на доктринальную авторитетность такими антииконоборческими писателями, как Иоанн Дамаскин и Феодор Студит, и противление патриарха Николая I Мистика (901–907, 912–925) неканоничному

<sup>1</sup> Это первый уровень канона, по А.П. Валицкой.

<sup>2</sup> Злободневно звучат строки Глубоковского, хотя они были написаны много лет тому назад: «Земная власть на протяжении всей истории человечества осуществлялась царями и царская власть выдавала себя за высшую, Божию власть. Но это на поверку есть отвержение Бога. Так же поступили некогда и евреи, потребовав у Самуила царя (1 Ц 8: 5–7). Затем в мир естественным путем пришла демократия, то есть “царство народа”. Стремление распределить власть (Божий атрибут) между всеми людьми и стремление каждого ею пользоваться есть проявление все возрастающего культа самовозвеличения (почти обожествления) человека – самого вызывающего идолопоклонства. И чем величественнее и свободнее кажется себе человек, тем он больше оказывается под властью той силы, которая на самом деле царит в этом мире – сатаны (и в этом главная суть любой власти в мире, но особенно демократии)» (*Глубоковский Н.Н.* Библейский словарь. М., 2007. С. 50).

четвертому супружеству императора Льва VI (886–912) – вот два показательных примера из множества известных других», – замечает протопресвитер Иоанн Мейендорф<sup>1</sup>.

Сегодня некоторые православные авторы считают возможным для догматических канонов по мере развития церковной традиции приобретение новых форм. Подчеркнем: *форм*, а не содержания.

Какие из канонов определяют наиболее важные моменты христианской жизни, а какие – нет? Из-за трудностей, связанных с разделением канонов по степени важности возникает немало разногласий по поводу их применения. «Члены Церкви, – пишет протоиерей Фома Хопко, – не должны поддаваться искушению и слепо настаивать на выполнении всех канонов как одинаково ценных или, наоборот, отвергать их все как неважные. Во-первых, каноны принадлежат Церкви и потому их нельзя понимать как юридические законы; во-вторых, они, конечно, не охватывают абсолютно все стороны жизни и веры; и, в-третьих, они появлялись обычно в ответ на определенные догматические или нравственные вопросы церковной жизни и поэтому на них лежит отпечаток конкретных исторических условий»<sup>2</sup>. В том аспекте, в котором мы разумеем каноны, они не существуют вне Церкви, ибо, оторвавшись от нее, становятся бессмысленными, вызывают раздоры, и только будучи в единстве с ней, оказываются жизненно необходимыми, а на пути к истине оборачиваются одним из источников ее познания.

Священник Иоанн Бер отмечает: «Утверждение о том, что существует такая вещь, как правильное исповедание веры, нашло к концу второго столетия свое выражение в понятии канона (правила) веры, или истины, где канон означает не произвольно составленный перечень пунктов, в который надлежало верить, или книги, которые следует считать авторитетными, но, скорее, кристаллизацию гипотезы самого Писания. Канон в этом качестве является необходимой предпосылкой для чтения Писания в соответствии с собственным смыслом последнего: канон есть канон истины, в то время как Писание является ее Телом»<sup>3</sup>. Помня о том, что VII Вселенский собор приравнял в почитании и по сути икону с Евангелием («Иконы имеют

<sup>1</sup> Мейендорф Иоанн, протоиерей. Византийское богословие. Минск, 2001. С. 118.

<sup>2</sup> Хопко Фома, протоиерей. Основы Православия. Минск, 1991. С. 21.

<sup>3</sup> Иоанн Бер, иерей. Становление христианского богословия. Путь к Никее. Тверь, 2006. С. 21.

одинаковое значение с Евангелием и честным Крестом»)<sup>1</sup>, то слова отца Иоанна позволительно применить и в нашем контексте. Смеем предположить: таким же «телом Слова» выступает и икона. Но что может означать это выражение «тело Слова»? Есть ли общее между ним и «телом смысла» Жан-Люка Нанси? Ведь слово не может быть бессмысленным, а смысл вряд ли обходится без слова.

Попробуем разобраться.

Что такое вообще тело? Аристотель его определял так: «Тело есть то, что имеет протяжение во все стороны» (Физ., III 5, 204 b20) и «делимо во всех измерениях» (О небе, 11, 268 a5). Совсем о другом говорит философия после «конца философии». Для Нанси не бывает «свободного тела», держащегося на плаву вне-смысла. «Именно сам смысл, пребывающий на своей границе, и граница эта есть тело, но не как простая экстериорность смысла, не как неведомая “материя” – нетронутая, неприкосновенная, погруженная в небывалую трансценденцию, что замкнулась в самой толще неопосредованного (карикатурный образ “чувственного”, доведенного до крайности, – достояние всех идеализмов и материализмов), – а значит, наконец, не как “тело”, но как ТЕЛО СМЫСЛА»<sup>2</sup>. Нанси называет тело архитектурикой смысла. Оно не «означающее» и не «означаемое». «Тело – выказывающее / выказываемое: *ausgedehnt*, протяженность взлома, что и есть существование. Протяженность вот, протяженность места взлома, благодаря чему оно только и может прийти из этого мира. Подвижная протяженность, опространствования, геологические и космологические сдвиги, смещения, швы и трещины архи-континентов смысла, древних тектонических плит, движущихся у нас под ногами и в самом основании нашей истории»<sup>3</sup>. Невзирая на витиеватость французского слога, можно утверждать: если тело может быть архитектурикой смысла, то логично и Слову быть телом канона. Икона и есть выказывающее / выказываемое, существование / пред-стояние святого по сю сторону бытия. Любой человек находится на границе меж двух миров. Не случайно Нанси приравнивает смысл – к миру в его завершенной целостности. И тогда древние небесные своды, движущиеся у нас над головой, начинают отверзаться последними откровениями

<sup>1</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891. С. 128.

<sup>2</sup> Нанси Жан-Люк. *Corpus*. М., 2001. С. 48.

<sup>3</sup> Там же. С. 49.



непосредственно в конце нашей земной истории. Ведь канон – «это недораскрытые тайны, раскрываемые во времени».

А теперь попытаемся взглянуть с другой позиции и в ином дискурсе. В святоотечески определяемой трихотомии «дух – душа – тело» тело стоит на последнем месте, о чем говорилось и в предыдущем параграфе. Однако при всем том, что тело является некой противоположностью духу (на это обращал внимание старый русский филолог И.И. Срезневский), оно неотъемлемо входит в триединый состав человеческой природы, давая не только материальную опору душе и духу, но и обеспечивая взаимодействие с окружающим миром. Причем тело прежде всего – *организм*, а не *механизм*. Не будем забывать и о том, что в данном случае речь идет не просто о теле. Коль слово обрело тело, то это не просто слово-звук, слово-знак, а нечто большее. Христианину хорошо известно, Кто есть Слово. Его же тело – сама Церковь. Устройство Церкви *mise en abyme* – по «принципу матрешки» – уже отмечалось некоторыми иконоведами. Такая рекурсивная художественная техника присуща так называемой «живой» Природе. Несколько строками выше говорилось о трихотомии человеческой природы: дух – душа – тело. Трихотомична икона: ее поля – физическое пространство ковчега (его глубина) – живописное пространство. Трихотомичен сам храм: придел – корабль (наос) – алтарь. Выстраивается сложная цепь взаимопересекающихся и взаимопроницаемых понятий. Трихотомичный человек (храм Духа Святого) изображен на трихотомичной иконе («теле Слова»); человек и икона даже физически (телесно) находятся непосредственно в трихотомичном храме (теле Христовом). Чем не «принцип матрешки»? Разумеется, «тело Слова» относительно иконы требует дополнительных пояснений. Слово для православного христианина общеизвестно есть Христос. Икона же исключительно христологична. Она потому и стала возможной, что Второе Лицо Троицы приобрело плоть и тело, вошло в земной мир, став Еммануилом («что значит: с нами Бог» Мф 1: 23). Именно в этом смысле икона и является телом Слова, а не сам материальный предмет (доска и краски) в прямом смысле выступает в этой роли. Хотя благодать Божия, разумеется, пребывает на иконе и как на предмете (отсюда – ее случающиеся чудеса); присутствуют на ней и надпись со святым именем, определяющая связь между образом и первообразом.

Канон иконы – «тела истины» – становится Евангельским законом этой истины. Вместе же они представляют собой пути постижения человеком Бога. Более того, «кристаллизацией

гипотезы» иконы, условием для изучения языка иконы по праву следует считать иконописный канон. Но он обеспечивает и определенное, причем верное толкование не только образа, но и того, о чем он рассказывает. А повествует сакральный образ, как мы знаем из свидетельства VII Вселенского собора, о благой вести Христовой. Потому вопрос точности языка и в иконописи, и при переводах Писания на те или иные языки остается крайне важным, ибо оба языка сходятся вместе и становятся единым языком литургии. Но коль так, то и вопрос верного толкования вести Христовой, не менее существенен. Для этого, повторимся, и жизнедействует Евангельский закон истины, который не вправе нарушать иконописец, иначе он неизбежно впадет в ересь. Как всякий закон, и канон есть определенная концепция, элемент веры, миропонимание, точка зрения, но обязательно в русле чистого Православия. «"Реальный Иисус", встречающийся нам на страницах Нового Завета, – пишет священник Иоанн Бер, – это уже истолкованный Иисус, и потому, чтобы понять Его наиболее глубоко и полно, следует прежде всего обратиться к символическому языку Писания, посредством которого Христос с самого начала понят и истолкован – открыт людям»<sup>1</sup>. Разумеется, мы помним, что всегда существует отличие изобразительного языка от литературного, и смешивать их не стоит. Тем не менее символический язык иконы имеет свое внутреннее соответствие в символическом языке Писания. О чем и говорил Л.А. Успенский. В этом состоит смысл толкования образа каноном, смысл «тела истины». Отсюда возникает постановка вопроса не только *что* или *кого* изображать, но и *как*. Потому что феномен языка неразрывно связан с феноменом стиля, отвечающего именно на вопрос «как?».<sup>2</sup>

Наши оппоненты зачитают здесь длинный список соборных постановлений и правил, не меньше процитируют сочинений святых Отцов: дескать, нет нигде и ни у кого указания на то, *как* следует писать икону. Но мы уже называли конкретное место в Деяниях VII Вселенского собора, указывающее на то, как должен изображаться Христос. Тем не менее строить храм на цитатах – это «талмудический» подход, для кого-то, возможно, и весьма привлекательный. Будем помнить: «Буква убивает, а дух животворит» (2 Кор 3: 6). Скептикам отвечает сам отец Иоанн: «Смысл же канона истины состоит совсем не в том, чтобы предоставить фиксированные и отвлеченные утверждения о

<sup>1</sup> Иоанн Бер, иерей. Указ. соч. С. 19.

<sup>2</sup> Детально данный вопрос мы обсудим ниже, в §8.

христианском вероучении. Каноны истины оставались значительно более гибкими по своему словарному составу и, по всей видимости, использовались в ином ключе: в виде богословского ориентира, а не как некое формальное исповедание».<sup>1</sup> Мы надеемся на благоразумие оппонентов, ибо отрывать язык иконы от языка Писания было бы совсем не разумно. И, право, возникает довольно странное чувство, когда встречаешь у критика термин «пресловутый “язык” иконы»<sup>2</sup>. Выходит, икона «безъязыкая»?! А чем тогда она является и для чего? Только напоминаем о подвигах святых, как уверяют нас почитатели «буквы»? Неужели икона – всего лишь наглядное пособие для глухих и немых рамоликов, окончательно потерявших память?! Само слово «язык» внутренне связано с иконой, с ее предназначением в качестве проповеди: *язык, я-зык, зык, я – зов...* Язык невозможен без говорящего и слушающего, пишущего и читающего, рисующего и смотрящего. Это лишь подтверждает скорбное бесчувствие означенного критика к литургии и к образу, ее выражающему. Роль святых Отцов заключается, конечно, не в культурологических указаниях, а в требовании духовной достоверности образа и связанной с ней молитвенности. Отцы добивались от иконописца передачи молящемуся настроения, свойственного литургии. Каким постановлением этого можно достичь? Никаким. Но мы сегодня не перестаем удивляться именно молитвенности средневековых икон. Если иконописец сам не пребывал в молитве во время создания иконы, то как он мог добиться подлинной молитвенности, когда для молящегося невидимое становится видимым, когда молящийся лицом к лицу делается доступным взгляду святого? Без помощи свыше никак. Оксана Губарева по своему права: «Канон – это своего рода творческий метод, то направляющее русло, по которому развивается искусство иконописи. Благодаря ему ум святых отцов соединяется с сердцем художника, и икона становится источником умной молитвы для каждого верующего, предстоящего перед ней»<sup>3</sup>. Сюда следует все-таки добавить и усилия изографа: не бездушный же компьютер создавал сакральные образы, а

<sup>1</sup> *Иоанн Бер, иерей.* Указ. соч. С. 38.

<sup>2</sup> *Мусин Александр, диакон.* Богословие образа и эволюция стиля (К вопросу о догматической и канонической оценке русского церковного искусства XVIII-XIX веков) // Искусствознание. №2. 2002. С. 294.

<sup>3</sup> *Губарева О.В.* Проблемы современной иконописи // Свет Невечерний. Владимир, 2002. №4. С. 45–50.

иконописец-молитвенник!<sup>1</sup> Почему формировался и подобающий набор художественных средств. Он не мог быть случайным, но должен был соответствовать литургии, которая являет Христа. Ведь икона возвещает не о славе иконописца, а о славе Царства Небесного. Как это живописать? Протоиерей Николай Озолин, профессор иконологии Свято-Сергиевского богословского института в Париже, поясняет: «Икона – литургический образ, который создается для того, чтобы он полноценно участвовал в литургии, в богослужении. В отличие от многих произведений других искусств, об иконе нельзя правильно говорить, не учитывая её очень определенную и, скажем, даже практическую функцию. Потому что икона, которая по своему содержанию (если так вкратце сказать) своим специфическим живописным языком показывает учение Церкви о том, что изображено на этой иконе. Например, Спасителя икона показывает так, как Церковь Его видит, показывает Богоматерь, праздники и святых. Вот это содержание, которое можно называть вероучительным или догматическим, передается в той литургической функции, которую исполняет икона во время богослужения»<sup>2</sup>. Позволим себе одно уточнение: Церковь так видит Христа, «показывает Богоматерь, праздники и святых» лишь потому, что видит их и показывает исключительно через литургию. О чем мы подробно говорили выше – в первой главе, в параграфе «Литургический аспект сакрального образа».

В последнее время среди иконоведов возникла дискуссия по поводу мастерства изографов и о том, как оно отражается на восприятии иконы верующими. Надо признать, проблема – старая. На VII Вселенском соборе зачитывалась копия соборного послания Феодора, святейшего патриарха Иерусалимского, где есть такие слова: «Итак, хотя бы честные иконы были делом и неискусной кисти, их следует почитать ради образов»<sup>3</sup>. Значит ли это, что и в VIII веке существовало так называемое «плохописание»? Факт удивительный, ибо в Церкви с древнейших пор и по сей день принято заниматься иконописью по благословению. Откуда же брались «неискусные кисти»? Для Византии это тем более странно, поскольку там практиковали еще с античных времен весьма развитые художественные школы.

<sup>1</sup> Выдающиеся иконописцы (например, Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий) часто сами оставались и богословами, и изографами.

<sup>2</sup> Озолин Николай, протоиерей. Иконы и религиозная живопись: в чем разница? Интервью Radiofrance // [http://rupo.ru/m/2129/ikony\\_i\\_religioznaya\\_zhiwopisy:\\_w\\_chyom\\_raznitsa.html](http://rupo.ru/m/2129/ikony_i_religioznaya_zhiwopisy:_w_chyom_raznitsa.html)

<sup>3</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 106.

Да и на Руси до XVI столетия не припомнить слабо написанных икон. Как бы там ни было, но проблема оказалась настолько явной, что была вынесена даже на заседание Вселенского собора. Следовательно, она стала иметь прямое отношение к канону. На наш взгляд, данный перекося возник из неправильного толкования понятия «красота». Византийское представление о нем – святость (богоподобная благость, доброта) – это красота в ее сущности, а подлинная красота – проявление святости. Красоту в отрыве от добра, саму по себе считали «прелестью», духовным оболещением, уводящим от святости в область скрытого губительного безобразия. Такой веры не было у античных греков, воспринимавших мир сквозь призму чувственно данной красоты. Для античности подобный эстетизм – основной способ художественного мирозерцания (западная Европа сохраняет эстетизм в значительной мере и в Средневековье, тем более «возрождает» его в эпоху Ренессанса). При невнимательном рассмотрении этот эстетизм кажется перенесенным византийцами даже в Православие, но по сути он уже с раннехристианского периода преображается в некий «этизм» – в постижение Правды, Истины Божией через Добро, а не через Красоту. Данное преобразование было тонко и верно уловлено славянским самосознанием уже в эпоху Крещения, а потом это осознание выразилось в переводе названия основного свода византийских духовно-аскетических сочинений – «Филокалии» – как *Добролюбия*, а не *Красотолубия* (что было бы, на поверхностный взгляд, точнее). По всей видимости, фраза «неискусная кисть» могла пониматься в VIII веке не так, как сегодня ее понимает наш современник. Скорее всего, такая кисть увлекалась чувственной красотой, уводила от подлинной красоты-святости, столь важной для иконописи, а не была в прямом смысле профессионально неумелой. Нашу догадку подтверждает спорадический интерес к античному наследию: Византия проявляла его на протяжении всей своей истории. Не случайно же возникло 100 правило Трулльского собора, которое мы уже цитировали в полном виде. Можно привести и другое подтверждение: сегодня нам не известны в эстетическом отношении слабые иконы, созданные византийскими изографами. А вот в России они все-таки появились. Валерий Лепяхин сообщает: «Среди множества особо почитаемых церковным народом чудотворных икон, есть образа, которые не отличаются высокими – собственно художественными – достоинствами, и это вовсе не мешает ни чудотворениям, ни почитанию этих икон. Также и у святых Православной Церкви мы находим нередко

самые незатейливые с художественной точки зрения келейные моленные иконы. Простота их не мешала святым молиться перед этими образами пламенной молитвой, не помешала возрасти до святости»<sup>1</sup>. С такой постановкой вопроса принципиально не согласен отец Николай Чернышев. Он утверждает: «Не менее важным, чем понятие “канон” для иконоведения, является понятие “красота”. Иногда говорят, что эти понятия относятся только к эстетике, и почему-то считают, что эстетическое совершенство необязательно в иконе. Последняя мысль тоже пытается оправдать неумение рисовать и писать, нежелание учиться профессиональному мастерству, как будто исполнение канонических норм стоит отдельно от художественных качеств произведения. Если идею ненужности канона соединить с не менее агрессивно навязываемой идеей о ненужности иконописцу мастерства, становится очевидным, что это стало нападением на икону современных иконоборцев с двух самых существенных сторон, потеряв которые икона перестанет быть и иконой и произведением искусства»<sup>2</sup>. И дальше священник постулирует: «Где нет красоты – нет образа Божия». И сам же ставит вопрос: какова эта красота? «Вспомним, что в средневековой христианской эстетике понятие “красота” напрямую соотносилось с понятием “бытие”. По слову святителя Иоанна Златоуста, “Красота там, где Дух Святой”. В силу этого точного и красивого определения вселенского учителя, мы можем утверждать, что красота Божия – категория не только эстетики, но и онтологии: она есть то, что роднит с образом Божиим, что выявляет его для нас. Вот почему всё, что создается в Церкви призвано быть прекрасным, а не только теоретически выверенным»<sup>3</sup>. На наш взгляд, следует никогда не забывать одну особенность: если красоту отрывать от святости, то она в современном сознании берется первенствовать, превращаясь в самостоятельную эстетическую доказательность. Такая красота заслоняет истину. И в аспекте православного вероучения, становится важнее богообщения, делая ненужной молитву. Человек начинает любоваться иконой, а не молиться тому, кто на ней изображен. Авторское искусство иконописца становится эстетической ценностью, превращается в проповедь не Личности

<sup>1</sup> Лепяхин В.В. Иконоборчество сквозь века и страны. М., 2017. С. 27.

<sup>2</sup> Николай Чернышев, протоиерей. Иконное мастерство и каноничность. – Выделение жирным шрифтом принадлежит отцу Николаю (– В.К.).

<sup>3</sup> Там же.

Христа, а самого себя, в демонстрацию своего мастерства. В данной главе, во втором параграфе мы уже упоминали неслучайность того, что «средневековые формы богослужебного искусства (богослужебное пение и иконопись) не имеют цели явить красоту, но ставят своей задачей аскетичность и душеполезность (одно может не противоречить другому, но на практике очень часто противоречит)»<sup>1</sup>. При потере аскетизма суть сакрального образа неизбежно выхолащивается, а икона становится обыкновенным артефактом. Тогда она неизбежно начинает выпадать из канона, а, значит, утрачивает главное – свою литургийность. Не зря ведь Иоанн Златоуст пророчески сказал: «Красота там, где Дух Святой». Исчерпывающе сказано, кстати, и не красного словца ради. В православном понимании, благодать пребывает на каждой каноничной иконе. Причем не вопреки канонам, а по преизбыточеству любви Бога к людям благодать иногда почивает и на неканоничных образах. Так учит Церковь. Как сказал философ, «Красота есть способ, каким бытийствует истина – несокрытость»<sup>2</sup>. Иначе зачем истина и красота? Но коль есть несокрытость, то уже присутствует бытие, которое выявляется светом истины – той изначальной правды-истины, не требующей доказательств, а потому неотрывной от Красоты.

В известной степени такой несокрытостью для верующих и оказывается зримая истина – каноничный образ, устанавливающий непреложную связь по имени между собой и первообразом, в результате чего он освящается наивысшей красотой, какой только она может быть по сию сторону бытия – самой благодатью Божией, и являет эту небесную красоту в мир.

Под напором противных Православию ветров говорить с позиций духовных констант о канонах необходимо. Иногда можно слышать афоризм, приписываемый профессору В.В. Болотову: «Канонично все то, что полезно для Церкви». Это напоминает большевистский лозунг о допустимости любых средств, лишь бы они были полезными для революции. После чего канон как норма становится чем-то иллюзорным, лишается «берегов», и непонятно кто берет на себя смелость определять критерий церковной пользы. Для оспаривающих каноны (а их немало) приводим цитату из «Спутника исповедника и

<sup>1</sup> Крылов Георгий, протоиерей. Изгнать барокко из богослужения // <http://www.bogoslov.ru/text/4797445.html>

<sup>2</sup> Хайдеггер Мартин. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М., 2008. С. 169.

причастника Святых Христовых Тайн», изданного московским подворьем Троице-Сергиевой Лавры по благословению Святейшего Патриарха Алексия II. Источник не случайный, а, напротив, самый что ни на есть церковный и одобренный верховной духовной властью. В перечислении грехов против второй заповеди там говорится: «Писание, продажа и дозволение продажи икон, написанных не по канону и проникнутых мирским духом»<sup>1</sup>. Позволим себе прогноз: если Церковь не восстановит подобающего отношения к канонам там, где они *должны* выполняться (например, в области сакрального искусства), то такое небрежение непременно обернется для нее новыми нестроениями не только в иконописи, но и в литургике.

Кризис иконописи, начиная с XVII столетия, обусловлен утратой понимания духовной глубины иконы. Когда изограф перестает понимать то, что он делает, – его труд обесмысливается, а мирское тут же заполняет образовавшуюся пустоту. Это есть субъективная составляющая секуляризации русской иконописи и наличия в ней инославных влияний. Для Церкви мирское всегда агрессивней церковного. Джон Рескин и его последователь Уильям Моррис в XIX веке утверждали, что *подлинность* является важнейшим свойством наследия. Средневековое наследие Руси, приобретая свойства «другого», инославного, теряло свою подлинность. В Новое время «другое» не просто существовало параллельно с иконописью, но активно внедрялось в нее, действуя агрессивно и разрушительно. Агрессивное же для будущего бесперспективно, ибо антибожественно. Под натиском сорняков культурное растение практически беззащитно, а возражать, что влияния были культурными, – наивно. Потому и требуются усилия изнутри Церкви.

Мудрому отцу Александру Ельчанинову принадлежит точное наблюдение: «У нас чисто православное аскетическое чувство “трезвенности”, в противовес “духовному пьянству” – сладости, “приятности” – в этом одно из наших отличий от католичества. Это различие особенно явно в церковном искусстве»<sup>2</sup>. «Культурные влияния», о которых мы говорили выше, и есть духовная приятность. В них нет ничего от культа. А культура как система ценностей возникает из культа, что заметили еще русские религиозные философы И.А. Ильин и отец

<sup>1</sup> Спутник исповедника и причастника Святых Христовых Тайн. М., 1999. С. 47.

<sup>2</sup> Ельчанинов Александр, свящ. Записи. СПб., 1994. С. 43.



Павел Флоренский<sup>1</sup>. Католичество от Православия заметно отличается своим искусством. Главное здесь состоит в том, что католическое искусство по своей сути не *церковное*, а *религиозное* (во всяком случае, начиная с XIV века). Оно обособлено от церкви и служит ей не литургически, а декоративно-оформительски, является иллюстративным пособием, в котором широко используются все выразительные эстетические средства мирского искусства. Но об этом мы уже размышляли в других параграфах.

О взаимосвязи творчества и аскетизма говорил старец Варсонофий Оптинский: «У художника в душе всегда есть жилка аскетизма, и чем выше художник, тем ярче горит в нем огонек религиозного мистицизма»<sup>2</sup>. Если преподобный Варсонофий применяет эту формулу к светскому художнику, то насколько она уместней и справедливей по отношению к иконописцу. Такой аскетизм, с одной стороны, в известном смысле открывал для молящегося человека «окно» в горний мир, с другой – придавал устремлениям иконника богонаправленность и вселенский смысл, что отвечало принципам христианской этики, стяжанию первого из блаженств – нищеты духа.

Трудно вести речь об аскетизме искусства ренессансного и уж тем более – барокко, совсем нельзя – рококо. По мере убывания трезвенности и аскетизма, культура по возрастающей удаляется от культа, питающего ее корни, а значит, удаляется от молитвы, от Бога. «Оставшись без корней, культура вырождается в цивилизацию обмирщенных форм жизни, где окончательно оказываются утерянными и смысл, и высшие цели существования человеческой истории. Культура вроде бы еще и существует, но в основе ее творческой энергии – огонь, несправедливо похищенный с неба Прометеем. Медленное угасание такого горения

---

<sup>1</sup> Флоренский писал: «Культура, как показывает и этимология слова *cultura* от *cultus*, ядром своим и корнем имеет *культ*. *Cultura* как причастие *будущего* времени, подобно *natura* указывает на нечто развивающееся. *Natura* – то, что рождается присно, *cultura* – что от культа присно отщепляется, – как бы прорастания культа, побеги его, боковые стебли его. Святости – это первичное творчество человека; культурные ценности – это производные культа, как бы отселяющаяся шелуха культа, подобно сухой кожице луковичного растения». (Флоренский Павел, священник. Культ, религия и культура // Богословские труды. Сборник семнадцатый. М., 1977. С. 117).

<sup>2</sup> Беседы старца Варсонофия Оптинского с духовными детьми. Москва; Рига, 1995. С. 64–65.

предопределено»<sup>1</sup>, – пишет епископ Новгородский Лев (Церпицкий).

Аскетическое чувство трезвости, о котором говорили преподобный Варсонофий и отец Александр Ельчанинов, выражается в каноне, при условии, что последний понимается как «оселок» проверки на истину, на православность. «Вне канона икона как раз и перестает свидетельствовать о Логосе воплотившемся. Ведь канон в первую очередь помогает состояться образу, его соответствию истине. Вернее, так: он есть выражение или незаменимый способ выражения христологического реализма, это правило понимания традиции»<sup>2</sup>, – замечает М.В. Васина.

Соблюдение канона – это духовная мобилизация изографом своих творческих сил на выявление истины. Но и нехватка сил компенсируется каноном. В. Лепяхин отмечает: «Недостаток личного опыта видения первообразов восполняется верностью иконографическому канону, который ведь также есть лишь одна из форм Божественного откровения, данная св. Отцам и переданная ими иконописцам»<sup>3</sup>. На мистическую связь канона с миром небесным указывают и другие исследователи: «Канон – закономерности воздействия Божией благодати на человека, а через него – на христианскую культуру, на человечество, на все творение, постепенно выявляемые Церковью при единении даров Духа Святого со свободной человеческой волей»<sup>4</sup>.

Канон поэтому не утесняет творчество какими-либо рамками, а отбрасывает одни и утверждает другие художественные средства для выражения церковного сознания, настраивает его на литургию. Что мы отчасти находим даже у западноевропейских авторов. П. Зюмтор писал: «Гуго Сен-Викторский в своем “Дидакаллионе” кладет в основу любой художественной операции талант художника, практику и *disciplina*, то есть канон – но не реальность. Произведение “представляет” нечто лишь в том смысле, в каком мы употребляем это слово применительно к театральной постановке. Идея *мимесиса* повседневной реальности в ее социально-

<sup>1</sup> Лев, епископ Новгородский и Старорусский. Размышления о религии и культуре // Русская провинция, 1992. № 3. С. 61.

<sup>2</sup> Васина М.В. Богословский анализ понятия образа в догматическом очерке о. С. Булгакова «Икона и иконопочитание». Магистерская диссертация. Париж, 2003. С. 164.

<sup>3</sup> Лепяхин Валерий. Иконология и иконичность // Икона и образ, иконичность и словесность. М., 2007. С. 156.

<sup>4</sup> Чернышев Николай, иерей, Жолондзь А. Вопросы современного иконопочитания и иконописания // Альфа и Омега. М., 1997. № 2 (13).

экономических аспектах чужда Средневековью, а быть может, и всей европейской культуре до XIX века»<sup>1</sup>. Зюмтор понимает *мимесис* стереотипно – просто как подражание и имплицитно противопоставляет его канону. Однако К.О. Мюллер в том же XIX веке утверждал иначе: «Искусство – это представление, *mimesis*, то есть деятельность, посредством которой внутреннее становится внешним»<sup>2</sup>. В главе 1, § 4 мы уже вели речь об ипостасном мимесисе, с опорой на слова апостола Павла: «Все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись» (Гал 3: 27). И если ипостасный мимесис – не просто подражание Христу, как это бывает до появления стигматов на теле у католиков, а связан с преображением себя при помощи благодати Святого Духа, с *теозисом*, то и сакральный образ будет не банальным «подражанием природе», а «деятельностью, посредством которой внутреннее становится внешним», то есть некая «проекция» теозиса на плоскость иконной доски, но выраженная непременно соответственными *средствами искусства*, поскольку, несмотря на «благодатные последствия», икона так и остается доской и красками, как тому учил преподобный Феодор Студит. Здесь будут справедливы слова Владимира Вейдле: «мимесис – это процесс, а не состояние»<sup>3</sup>. И если святые Отцы писали об искусстве подражания природе, то мыслили не натуралистически, а семантически.

В Новейшее время много говорится о свободе, которую стали часто связывать с каноном. Действительно: «аскеза не ограничивает творчества; наоборот, она освобождает его, потому что ставит его своей целью как таковое. Здесь на первом месте – творческая работа над собой, творческое созидание своего “Я”. Творчество освобождается от всех видов утилитаризма только через аскетическую его интерпретацию»<sup>4</sup>. Следует особо подчеркнуть здесь роль аскезы, ибо «творческая работа над собой, творческое созидание своего “Я”» требуются и от светского художника. Вряд ли он может добиться положительных результатов без утеснения себя.

Можно сказать, канон – в определенной мере есть

<sup>1</sup> Зюмтор Поль. Опыт построения средневековой поэтики. СПб., 2002. С. 117.

<sup>2</sup> Мюллер Карл Отфрид. Руководство по археологии искусства. Бреслау, 1830.

<sup>3</sup> Вейдле В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. М., 2002. С. 347.

<sup>4</sup> Флоровский Георгий, протоиерей. Христианство и цивилизация // [http://www.bogoslov.ru/bogoslov/publication/florovskiy\\_060204.html](http://www.bogoslov.ru/bogoslov/publication/florovskiy_060204.html)

приобретение Церковью опыта жизни во времени. Ибо его передание от поколения к поколению происходило не только благоговейно, но и творчески. Что не означает неких нововведений, а отбор лучшего в опыте церковного искусства.

### ***Параканонические положения***

Наряду с канонами жизнедействовал и другой феномен – параканонические положения. К сожалению, в науке он остается пока не только не изученным, но и вообще не обнаруженным.

Что же это такое?

Слово «параканонические» означает «околоканонические». Поскольку данные положения до сих пор не замечены, то, разумеется, нет и истории вопроса их, то есть исследований. Возможно, нет по одной простой причине – они лучше видны иконописцам, а не узким специалистам. Здесь, вероятно, перед нами тот случай, о котором размышлял сначала в трактате «Иконостас»<sup>1</sup>, а потом писал из Соловецкого заточения своим детям отец Павел Флоренский: наличие разума непосредственно в работающей руке.

Что такое параканонические положения и чем они отличаются от канона? Обратим внимание на следующее обстоятельство: в одну и ту же историческую эпоху можно видеть иконы с опушкой и без нее; с опушкой только на верхней и нижней сторонах; с опушкой на всех сторонах по периметру. Нимбы встречаются с самыми разными обводками. Надпись «ὁ ὢν» (сущий) греками читалась по окружности нимба Христа и соответственно писалась, но русичи читали ее крестом, поэтому вверху помещалась буква «о», а не «ω», как у греков. По-разному понимался иконописцами и ковчег: некоторые писали средник житийных икон в ковчеге, другие ковчег не делали, третьи вообще обходились без каких бы то ни было углублений в иконной доске (особенно в Новое время). Византийские живописцы, например, «пяточек» на горках не изображали, а в русских иконах горки без «пяточек» – большая редкость.

Естественно возникает вопрос: почему при одинаковых условиях один иконописец поступает так, а другой – иначе? Как учат святые Отцы, в Церкви нет и не может быть ничего лишнего. Так и в иконе. VII Вселенский собор считал, что сакральный образ есть следствие Боговоплощения; икона источник постижения Божественной Премудрости, поскольку в

---

<sup>1</sup> Павел Флоренский, священник. Иконостас // Он же. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 132.

ней все возведено Небом и осмыслено соборным сознанием.

Выше мы разобрали основные работы о каноне весьма известных исследователей, и по факту становится совершенно очевидным: перечисленные примеры, встречающиеся в иконописи, имеют мало общего с каноном, а, точнее, не имеют вообще ничего.

Если допустить, что они относятся к канону, то тогда надо расценить довольно заметную часть древнерусской живописи не каноничной или, по крайней мере, признать многие иконографические детали выдумкой иконописцев, плодом их самовольного поиска выразительных средств. До сих пор такого признания не сделано, и совершенно правильно. Ибо как быть тогда с византийской живописью? «Пяточек» там нет. Она вся не канонична? Или не канонична – русская?

Нам могут возразить: «Вопрос о параканонических положениях надуман, иконописец просто придерживается принципа “целесообразности и единства” – верности Церковному преданию и канонам в своей духовной основе при относительно допустимой свободе в интерпретации второстепенных деталей». Но в таком случае вполне закономерен вопрос нашему оппоненту: «А что нам надо считать “второстепенными деталями”»? Нимб? Но он, наравне с мандорлой, является главным формообразующим элементом в иконе; с ним, то есть с нимба и мандорлы, начинается построение композиции<sup>1</sup>. Ковчег? Слишком крупная деталь, чтобы быть второстепенной, и слишком «объективная». При посредстве ковчега и начинается беседа иконы с молящимся человеком. Можно согласиться с «второстепенностью» опуши и «пяточек», но их отсутствие на иконе никак не свидетельствует в пользу «интерпретации»: нельзя интерпретировать то, чего нет. И исследователь, и иконописец могут считать все перечисленное «второстепенными деталями», но такой путь ведет к тому, что саму икону в целом постигнет участь «второстепенной вещи».

Если канон имеет прямое отношение к литургии (а, как уже известно, тот и другая синхронно во времени и формировались), то, следовательно, должны иметь свои богослужебные отражения и параканонические положения. Они их и имеют в виде так

---

<sup>1</sup> См. подробнее: Гусев Н.В. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI–XVII вв. // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 128. Данные приемы в основном русского происхождения, у греков они были несколько иными, что позволяет их отнести не к канону, а именно к параканоническим положениям.

называемых «неписанных обычаев», имеющих силу закона. О них говорит святитель Василий Великий в послании к Диодору, обосновывая их правовой статус тем, «что постановления преданы нам от святых мужей (святителя Василия Великого прав. 87-е)»<sup>1</sup>. Эти «неписанные обычаи» есть именно параканонические положения, но прилегающие не к иконописному канону, а к церковным «правилам», с более жесткими требованиями их исполнения. Причем некоторые неписанные правила в реальной жизни становятся иногда более живучими и действенными, чем правила писанные. В 27-й главе о Святом Духе к блаженному Амфилохию святитель Василий Великий пишет: «Аще приемлем отвергати неписанные обычаи, аки не великую имеющие силу: то неприметно повредим Евангелию в главных предметах, или паче проповедь в единое имя без всякие вещи. Например, знаменитися образом креста, кто учил сему писанием? Или к востоку обращаться в молитве»?<sup>2</sup>

А ведь в Церкви, можно сказать, правила *познаны* как закономерная необходимость. Отсюда проистекает неограниченный срок их действия, поэтому «неписанные обычаи» практически пользуются статусом законов, таковыми не являясь, что и отличает их от *светских* правил.

Тем не менее Церковь и здесь оказала влияние на общественную ментальность. Существует извечный критерий в миру, это так называемое «золотое правило»: «Что ненавистно тебе самому, того не делай никому» (Товит 4: 15). Апостол Матфей записал его со слов самого Христа: «Как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними» (Мф 7: 14). Настоящее правило Бог возводит непосредственно в закон – «в этом закон и пророки». Оно потому золотое и вечное, что стало вселенским законом. И как в «золотом правиле» сошлись вместе и составили одно целое закон и правило, так они соединяются вместе и в каноне: «начало» + «правый, настоящий» = канон.

В мирском его понимании происходит много путаницы из-за отсутствия логической четкости в разделении правил и канонов: одни правила считаются канонами и должны исполняться как закон, а некоторые каноны по своей сути являются правилами, и к ним предъявляются менее жесткие требования.<sup>3</sup> Поэтому для различения тех и других мы и

<sup>1</sup> Алфавитная синтагма Матфея Властаря. М., 1996. С. 206.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Вот и в міру «существуют нормы, обязательность которых однозначна и определена вплоть до применения строгих санкций (выполнение правовых норм, норм техн. деятельности на индустриальном производстве и др.). В

предлагаем термин «параканонические положения». Он особенно необходим при анализе церковного искусства. Именно параканонические положения позволяют ответить на вопрос, почему одни живописцы делали опушь, ковчег, писали «пяточки» и т.д., а другие все это опускали в своей работе. А.П. Валицкая считает, что «в живой практике художественного творчества возникали колебания внутри отдельных сфер. Отсюда своеобразие местных школ и формально-стилистические различия в искусстве различных исторических периодов внутри средневековья»<sup>1</sup>. Но ведь сама исследовательница признает наименьшие отклонения на первом уровне – в «ядре» канона. Второй же уровень порождается первым. Третий уровень вообще мало способен повлиять на «своеобразие местных школ»: молились, постились, каялись в своих грехах, читали священные тексты, растирали краски русские иконописцы примерно одинаково, не зависимо от местности. На наш взгляд, все дело здесь в параканонических положениях. Именно они удерживают большое количество памятников в рамках канона.

Какое же место в общем ряду церковных правил занимают эти положения? Наиболее логично, пожалуй, отнести их к тем правилам, которые называются практическими канонами. Конечно, как говорилось, параканонические положения – не канон, но не *иконографический* канон, то есть не закон. Здесь они действительно стоят рядом с каноном, но, судя по тому, что одни живописцы им следовали, а другие нет, можно утверждать: эти положения расходятся с понятием «закон».

Возникает правомерный *первый вопрос*: если византийцы не изображали «пяточек», стало быть, у них не существовало данных положений? Или их просто не знали в Византии? Ответ один: и положения (как понятие) существовали, и о них знали, но они отличались от древнерусских. Много было, безусловно, общим, а что-то отличалось. Нимбы, например, на русских и византийских иконах мы часто видим одинаковыми, а горки – нет.

*Второй вопрос*: может быть, в параканонических положениях проявляет себя народная составляющая искусства?

---

других случаях допускается вариативность норм поведения, например, часто традиции содержат в себе набор стандартных образцов, из которых человек может выбирать. Возможны ситуации, когда предусматривается достаточно свободное реагирование человека: уличная среда, домашняя обстановка» (Г. А. Аванесова, Н. Г. Багдасарьян. Норма культурная // Культурология XX век. Энциклопедия Том 1. СПб., 1998. С. 101).

<sup>1</sup> Валицкая А.П. Русская эстетика XVIII века. С. 16.

Все-таки горки – «пейзаж», а пейзаж в каждой стране своеобразен, хотя и опосредованно, но он оказывает влияние на иконописца. В этом случае надо учесть несколько простых истин. Прежде всего, горки – не «пейзаж», а символ, сам же «пейзаж» – совокупность символов, его составляющих, о чем уже говорилось раньше. Даже допуская правомочность «пейзажа» в иконе, все равно Русь – преимущественно равнинная страна. Те возвышенности, которые мы видим вокруг себя, – далеко не горы. Стало быть, если допустить, что пейзаж влияет на представления иконописца, то тогда в русской иконе надо искать холмы... А их практически нет. Следовательно, национальный фактор в параканонических положениях находится далеко не на первом месте. Сходства в них значительно больше, чем различий; главным же является православное содержание.

*Третий вопрос:* поскольку иконописец мог знать параканонические положения, но не следовать им, то что, собственно, заставляло его придерживаться названных положений? Мог ли он о них не знать вообще ничего? Ответим так: знание параканонических положений и их применение зависело от уровня духовной жизни в тот или иной исторический период. Параканонические положения – иконографический «пост» для художника, духовная константа, предостерегающая от внесения чужеродных, случайных элементов в иконопись. Фактор личности изографа, его интеллектуальный уровень, сила веры, безусловно, играли здесь значительную роль.

Если говорить о «золотом веке» иконы, то, естественно, не каждый иконописец придерживался тогда названных положений. И тут нет ничего удивительного, ведь многое в христианстве существует на уровне устной традиции, что лишний раз доказывает глубинную, теснейшую связь образа со словом. Повторим: иконописный канон сложился в основных чертах к VI веку, а окончательно – к IX-му. И до XVII столетия знание о нем передавалось устно, а также через живописно-богословскую систему самих икон. Если все-таки согласиться с А.Ф. Лосевым в том, что «Ерминию», принадлежащую перу иеромонаха-иконописца Дионисия из Фурны<sup>1</sup>, можно считать за

---

<sup>1</sup> В русском переводе трактат полностью звучит так: «Ерминия, или наставление в живописном искусстве, написанное неизвестно кем вскоре после 1566 г.» (первая иерусалимская рукопись) // Труды Киевской Духовной Академии, 1867. № 7; 1868. № 2, № 6, № 12. Последнее нам известное издание: Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701–1755 год // Икона. Серия «Секреты ремесла». М., 1993. Раньше



эксплицитное выражение канона, то это будет самой древней литературной фиксацией канона как такового. Канон есть не только внешняя установка или правило. Мы уже убедились, он требует предельной внутренней мобилизации человека. Нужда записи возникла, очевидно, из доктринальной необходимости утвердить и сохранить на будущее этот самый «внутренний закон». Записывать стали тогда, когда начала возникать угроза забвения сути канона. Все бы хорошо, да нередко записывали поздние субъективные мнения, а не учение Церкви о сакральном образе. Кстати, «Ерминия» Дионисия, напомним, предназначалась для начинающих иконописцев в качестве наставления. «Ерминия» с греческого и переводится как «толкование».

Отсюда естественно возникает *четвертый вопрос*: почему в ней не говорится о параканонических положениях? Но ведь ничего не сказано о них и в иконописных подлинниках, появившихся на свет еще раньше «Ерминии» – на Руси в XVI столетии, а в Византии и совсем в IX–XI веках<sup>1</sup>. Изографы крайне неохотно делились «секретами» иконописи. При чтении подлинников, нельзя принимать за чистую монету все их данные, особенно приписки с «указами», на что еще в XIX веке обратил внимание Д.А. Ровинский: «Пользоваться этими приписками надо с большой осторожностью; во многих составах, как кажется, с намерением, показаны не те части и не та пропорция»<sup>2</sup>. Это умышленное запутывание читателя Ровинский объясняет «боязнью иконников, чтобы ученики их не узнали главных секретов технического производства и не сделались сами мастерами»<sup>3</sup>. Академик Б.А. Рыбаков тоже подтверждал, что «тайна расчетов и рецептов была характерна для всех средневековых мастеров; даже передавая наследие учителей и свой опыт ученикам, они старались зашифровать свои советы,

---

написание трактата относили ко времени иконоборчества, затем к XVI веку, в начале XX столетия установлено, что Дионисию принадлежит только редакция XVIII века, живописная же практика, излагаемая в «Ерминии», восходит к XII–XIII векам. Но сегодня все-таки очевидны в тексте «следы» XVIII века: не говоря о мировоззренческих вопросах, описание хотя бы техники масляной живописи никак нельзя отнести к византийской практике XII–XIII столетий.

<sup>1</sup> Тарабукин Н.М. Философия иконы // Смысл иконы. М., 1999. С. 99.

<sup>2</sup> Ровинский Д. А. Обзор иконописания в России до конца XVII века. СПб., 1903. С. 58.

<sup>3</sup> Там же.

скрывая, например, под именем “желтой ящерицы” золото»<sup>1</sup>.

Знание и овладение «секретами технического производства» может сделать ученика только искусным ремесленником. Настоящим же мастером иконописи он становился тогда, когда овладевал секретами не только «технической» лаборатории, но и «творческой». Параканонические положения и могли быть такими секретами, которые зашифровывались с еще большей тщательностью, а потому «хранились» лишь в уме иконописца и никогда не записывались. Правомерно предположить и обратное: они были настолько общеизвестны, что было бы нелепо их записывать. Однако это менее вероятно.

Здесь возникает сомнение: наличие умышленной дезинформации в иконописных подлинниках не привело к утрате технологии; в таком случае, и сокрытие параканонических положений не могло уберечь их, хотя бы от частичного «рассекречивания». Сомнения все-таки излишни. Если мы говорим о наличии положений, то они, стало быть, дают себя обнаружить. Воспользуемся советом русского философа И.А. Ильина, данным им в своей работе «Основы христианской культуры», и преодолеем «соблазн рассудочного формализма». Новый Завет – не «книга законов», не кодекс правил на все случаи жизни. Постановлением VII Вселенского собора икона в Церкви имеет тот же статус, что и Евангелие. Значит и икона – не кодекс правил на все случаи жизни. Параканонические положения заключаются не в законническом толковании «текста иконы», а в четкой передаче верующему божественного содержания. Заметным должно быть содержание, но не трансляция. В эфире слышна музыка, но не видно радиоволн. «Засекречивали» иконники не божественное содержание, они скрывали способы организации трансляции. Чтобы выявились искусные...

Кто-то, возможно, подумает, что данные положения, если они и существовали, – неминуемо приводили к консерватизму в иконописи, а значит к ее окостенению. Но это не так. Объективно говоря, истинно церковное всегда казалось мирскому окостеневшим и мертвым. Параканонические положения осознавались как своеобразное внутреннее развитие иконографического канона, как уточнение и углубление отдельных иконографических деталей, связанных с духом Евангелия или с житийными текстами святых. Здесь мы и

---

<sup>1</sup> Рыбаков Б.А. Архитектурная математика древнерусских зодчих // Советская археология. М., 1957. № 1.

получаем ответы на вопрос, почему один иконописец поступал так, а другой иначе.

Отсюда можно сделать лишь один вывод: параканонические положения подлежат тщательному исследованию в дальнейшем.

Стремление иконописца к их осознанию и соблюдению – это еще более узкий путь, чем канон, это попытка найти колоски на уже убранном поле. В том и состоит суть художества, соединенного с аскезой: надо *творчески* выделить квинтэссенцию канона, тем более если он «не явлен до конца». Подчеркнем еще раз: будет ошибкой видеть канон только в структуре изобразительности, он глубже – в богословском содержании иконы. Для чего и нужна аскеза. Иначе, имея очи, ничего не увидеть.

Параканонические положения – не периферийные детали, мало влияющие на язык иконописи и даже не стилеформирующие элементы. Закономерно их отсутствие, как и отсутствие непосредственно канона, в картине эпохи Возрождения. Искусство, сведенное к роли декоративного украшения литургии, вполне может обойтись и без аскезы художника, и без богословия сакрального образа. Для создания католической картины-иллюстрации на библейскую тему достаточно знания теории изобразительного искусства, по которой каждой эпохе должны соответствовать свои стили. Но такие теории бесполезны при создании иконы. Ибо теории возвещают о земном, а богословие – о невидимом небесном.

Подытоживая наши размышления, отметим своеобразную аллитерацию: если канон больше относится к закону, то параканонические положения – к правилам, тесно примыкающим к закону и «внутренней норме». Они потому и малозаметны, что находятся *за* каноном, то есть «по ту сторону» от него, но не предсуществуя канону. Положения мы называем параканоническими, лишь по той причине, что они сопутствуют канону. Если живописец им не следует, действует канон, но мистическая и богословская стороны сакрального образа при этом беднеют. Невозможно привести пример, когда икона была бы не каноничной, но верной в аспекте параканонических положений. Отсюда возникала и закономерность: чем крупнее был талант мастера, чем сильнее был его духовидческий дар, тем чаще он заключал себя в рамки названных положений.

## § 6. ЖИВОЕ И НЕОДУШЕВЛЕННОЕ В ИКОНОПИСИ

Сопоставление живого и неодушевленного встречается в Библии настолько часто, что стало привычным, и никто из исследователей пока не брался за эту тему всерьез. Во всяком случае, наши старания обнаружить хотя бы один труд не увенчались успехом. Но такая работа необходима, хотя бы потому, что живое и неодушевленное сопровождают икону с самого начала. Уже материалы иконы делятся по этому признаку: на неодушевленные минералы, высушенное, а, значит, мертвое дерево и яйцо, сгустившее в себе жизнь. Л.А. Успенский подчеркивал, что икона органично входит в Церковь, становится «приношением» человека Богу, она обладает способностью «превращать вещество в путь к Богу, в способ общения с Ним».<sup>1</sup>

Церковь осознает себя живым организмом, главой которого является Иисус Христос. Истине и нужно живое, чтобы последнее могло воспринять первое. Мертвое на это не способно. Такое понимание Церкви наложило отпечаток на все мировосприятие христианина. Понятие «организма» стало применяться по отношению к народу и государству, обществу и культуре, экономике и праву, – вообще, по отношению ко всему бытию. Слово же «органичный» стало обозначать нечто «цельное, закономерное, не случайное, естественное, имеющее глубокие бытийные корни». Европейская философия, встречаясь с окончательным, неразложимым далее единством, также безуспешно прибегала к аналогии с организмом. Г. Вельфлин писал: «Весь внешний мир мы обозначаем по принципам выразительности, перенятым у человеческого тела».<sup>2</sup> Впрочем, нечто похожее мы уже встречали у Витрувия. Неразумное и бесконечное одухотворение предметов окружающего внешнего мира в европейской культуре привело в конце концов к пантеизму. В Новое же время из-за отхода от органического мировосприятия западная цивилизация пришла к машинной теории жизни и причинно-механической картине мира, которую потом вставила в раму материализма. В нынешнее время произошла замена: теперь мы смотрим сквозь более «модную» раму либерализма. Но что поменялось? Живой человек так и остался бездушным колесиком в мировом «приводе».

---

<sup>1</sup> Успенская Л., Успенский Л. О материалах в церковном искусстве // Журнал Московской Патриархии. М., 1988. № 11. С. 20.

<sup>2</sup> Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 2004. С. 76.

На Востоке мусульманская «правоверная» культура с ее скепсисом по отношению ко всем положительным религиям знает только изображения неодушевленных предметов, в то время как для христиан главным описуемым объектом являются живые существа и прежде всего – человек. В Православии сам человек призван быть живой иконой.<sup>1</sup> Однако икона не воспринимается живой, несмотря на высокую степень ее почитания; неодушевленные Крест, Евангелие, икона – *свидетели* Истины, но не собственно Истина. Признание иконы живой по природе привело бы к ее «идолизации», ибо идол и есть обожествление неодушевленного предмета. На сей счет исчерпывающим образом сказано на VII Вселенском Соборе.

Тем не менее предмет на иконе в известной мере теряет свою неодушевленность и становится как бы живым. Здесь достаточно показателен пример с иконными горками.<sup>2</sup> Псалмопевец видит их метафорически живыми: «И холмы препоясываются радостью» (Пс 64: 13). Видит *метафорически*, а не фактически. Такое видение свойственно и пророку Исае: «Всяка дебрь исполнится, и всяка гора и холм смирится: и будут стропотная в правая и острии в пути гладки». Этот стих процитировал позже евангелист Лука (Ис 40: 3–5; Лк 3: 5).

Во второй части «Философских исследований» Л. Витгенштейн рассуждает о том, что процесс видения с необходимостью включает в себя ментальную, интерпретаторскую деятельность, в которую входит и употребление художественных тропов, в том числе метафор. Метафора – это акция, и направлена она определенным образом на трансформацию понимания зрителя, с целью сориентировать его «в нужную сторону»<sup>3</sup>. Если данное обстоятельство справедливо по отношению к мирскому искусству, то применить его к иконописи сложнее.

В иконных горках заключена метафора, выражающая реакцию природы на явление Бога в мир. Напомним: каплеобразные выступы и растеки, так называемые «пяточки» (см. рис. 16), есть изобразительная передача слов царя и пророка

<sup>1</sup> «Мы призваны быть живыми иконами Спасителя Христа, и больше того, икона – предмет неодушевленный, а мы крещением стали членами, частицами Тела Христа», – писал митрополит Сурожский Антоний (Блум) в своей работе «Внутреннее молчание».

<sup>2</sup> О них мы будем говорить более подробно во втором томе: гл. 1, § 2.

<sup>3</sup> Подробней см.: *Никитаев В.* Метаморфная метафора, или Нерефлексивное рефлексивное управление // <http://www.circle.ru/reflexum/index.html>

Давида «Горы прыгали, как овны, и холмы, как агнцы» (Пс 113: 4).

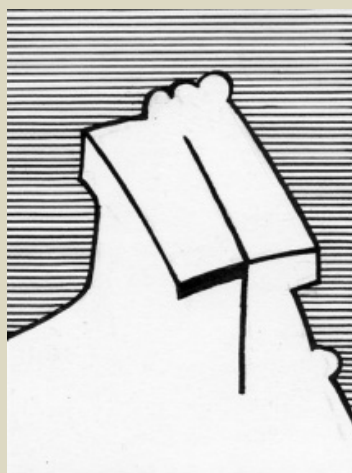


Рис. 16.  
Иконная горка.

Предыдущий стих этого псалма «Море видело и побежало, Иордан обратился назад» по отношению к иконе «Богоявление»<sup>1</sup> иконописец понимал аллегорически, а не метафорически, поэтому толковал его в лицах: Иордан изображен в виде старца, разворачивающегося назад, и море – в виде юноши, сидящего на фантастическом животном или рыбе и убегающего в сторону от Христа. Протоиерей Николай Погребняк пишет: «Эти аллегорические изображения не следует рассматривать как изображения языческих божеств Иора и Дана, хотя такое утверждение иногда можно встретить в литературе.»<sup>2</sup> <...> В Ветхом Завете и о море, и об Иордане нередко говорится так

<sup>1</sup> См. иконы XV в.: 1) новгородская таблетка; 2) из Кирилло-Белозерского монастыря (1497 г.); 3) из собрания П.Д. Корина.

<sup>2</sup> Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982. С. 323.

образно, что вполне понятно стремление иконописца к их персонификации: “Огустели пучины в сердце моря”, – воспевал Моисей с сынами Израилевыми после перехода через Чермное море (Исх 15: 8); “Боже отец наших <...> связавший море словом повеления Твоего”, – восклицал в своей молитве царь Манассия (2 Пар 36: 23б); “Где премудрость обретается?” – вопрошал праведный Иов. – “Море говорит: не у меня...”. А слова Псалмопевца (из упомянутого выше 113 псалма. – В.К.) вошли в состав праздничного богослужения (прокимен на утрени, глас 4) – именно это бывает изображено на иконах Богоявления». <sup>1</sup> Добавим: эти античные по своему происхождению <sup>2</sup> иносказательные фигуры потому и прижились на Руси, что они соответствовали мироощущению церковного человека: неодушевленное предстает здесь пусть аллегорически, но как живое и персонифицированное. Это вовсе не банальные языческие рудименты. Художник вслушивался в священный текст, ведь речь в нем идет о моменте явления Самого Бога в мир, когда, если надо, и «камни возопиют», словно живые (Лк 19: 40).

Здесь особо остановимся на образе камня в Священном Писании. Из нетесаных глыб Моисею велено было построить жертвенник, посредством которого Бог прикасался к земле и ее освящал. На неодушевленных камнях скрижалей Творец начертал для людей Свое живое Слово, отвергая Которое человек каменеет сердцем. Вообще камень понимался как знак силы, а священный камень – как образ Христа, Который у святых Отцов отождествляется с жертвенником. Причем сравнение Мессии с камнем очень устойчиво, начиная с пророка Давида: «Камень, который отвергли строители, соделался главою угла» (Пс 117: 22). В Словаре библейского богословия читаем: «Христос становится краеугольным Камнем, т.е. основанием здания или, что вероятнее, замком свода (Мф 21: 42; Деян 4: 11; 1 Петр 2: 4, 7). Он обеспечивает таким образом связность святого храма; в Нем создается и возрастает жилище Божие (Еф 2: 20). Согласно другой метафоре, Христос – непоколебимый Камень (Ис 28: 16; Рим 9: 33; 1 Кор 3: 11, 1 Петр 2: 6), на который можно опереться с верою, так что верующие, словно живые камни,

<sup>1</sup> Погребняк Николай, протоиерей. «Троицы явление во Иордане бысть...» // Московские епархиальные ведомости. 2003 г., №1–2.

<sup>2</sup> На триумфальной арке Тита, построенной по причине завоевания Иерусалима, представлена в ритуальной позе полуобнаженная фигура старика (на носилках), олицетворяющего Иордан. Влияние античности на Византию общеизвестно. А о влиянии Византии на Русь – тем более.

включаются в строение дома духовного (1 Петр 26: 5; Еф 2: 21)».<sup>1</sup> В то же время, Христос остается камнем преткновения для гордых, скалой соблазна и камнем, сокрушающим врагов христианства: «Всякий, кто упадет на этот камень, разобьется, а на кого он упадет, того обратит в прах» (Лк 20: 17). Скала, из которой Моисей извел источник, по мнению апостола Павла, также означает Христа (1 Кор 10: 4).<sup>2</sup> Знаменательно переименование Симона в Петра: апостол стал камнем, на котором была построена Церковь. В этом отношении представляет особый интерес высказывание святителя Николая Сербского: «Те люди, что строят свою жизнь на вере в Христа, как на камне, названы в Евангелии мудрыми, а те, что строят на песке, неразумными. Построенное мудрыми стоит веками, а построенное неразумными рушится под порывами ветра и пропадает. В древности были люди, отпавшие от Бога, задумавшие построить башню до небес. Они даже начали строить ее из кирпича, но Господь разрушил их здание, потому что оно не имело в основании камня, камня веры, а покоилось на зыбучем песке безверия. Иначе говоря, оно основывалось не на вере в Бога, но на вере в человека. Так расстроилось когда-то и всегда будет расстраиваться любое дело, начатое не во имя истинного Бога и не основанное на вере в Него. *Песок* в этом случае есть символ непостоянства и слабости».<sup>3</sup> Итак, неодушевленный камень может быть в Боге живым и одушевленным, а перед иконописцем стоит задача показать это изобразительными средствами.

Это видение в Боге всего живым не следует путать с тяготением к антропоморфизации реальности, о которой говорил Леви-Брюль и которая тем выше, чем ниже уровень развития сознания.<sup>4</sup> Так, ребенок, одушевляя животных, мыслит себя в центре мира, в котором все вещи и явления природы сделаны ради него – их можно сломать, изучить. У взрослого человека подобные детские представления вырождаются в крайнюю форму проявления эгоизма (эгоцентризм) – все окружающие живые структуры им управляемы, намеренно воспроизводимы,

<sup>1</sup> Словарь библейского богословия. Третье издание. Киев – М., 1998. С. 491.

<sup>2</sup> Примечательно, что семасиология соотносит слово «камень» со значением «вода, мокрый».

<sup>3</sup> Николай Сербский (Велимирович). Символы и сигналы // <http://pagez.ru/olb/239.php>.

<sup>4</sup> Антропоморфизм как первоначальная форма мировоззрения выражается в наделении животных человеческой психикой и переживаниями.



их можно подчинять, расчленять, осуществляя свои желания и мысли.<sup>1</sup> Чего никак не может делать иконописец, пребывающий в синергии с Богом.

Из неразличения предмета и метафоры, его обозначающей, из непонимания *что* живое, *что* почитаемое, а *что* обожествляемое рождаются сомнения и вопросы строящих на песке: как камень может быть живым, как иконы или мощи могут творить чудеса? Святитель Николай в той же вопросно-ответной форме пишет: «Как могут мертвые вещи творить чудеса, которые мы не можем творить? Но не живы ли вещи, когда Ты оживляешь их? И люди не мертвы ли, когда Ты оставляешь их, Господи Грозный? Ангелы Твои знают, а люди не знают, что все силы Твои — в Тебе и от Тебя, и что Ты являешь их миру через чистые каналы. Что ж, если камень чист, а человек нечист? Не явит ли себя сила Господня скорее через камень, чем через человека? Смехом радости смеется только праведник. Смех неправедника — злорадство. Смеется неправедник мощам святителей, и весь истрачивается от смеха пакостного. О, если бы знал он, что мертвые мощи святителей таят в себе больше жизни, чем его кровь и плоть!». <sup>2</sup>

Мы сознательно выстраиваем дихотомию «живое и неодушевленное», ибо икона не знает мертвого. По мысли О. Шпенглера, «для мертвого ничего больше “не существует”»<sup>3</sup>, а на иконе — все не только существует, но и взыскует Бога. По этой причине на ней не увидеть натюрморта, в том смысле, в каком он известен светской живописи: от франц. *nature morte* — буквально *мертвая природа*. Сам жанр в мирском искусстве подразумевает изображение неодушевленных предметов, в отличие от портретного или исторического жанра, причем непереносимое условие его стилистики — принцип античного природного мимесиса: натурально, как в жизни. Расцвет натюрморта на правах самостоятельного жанра происходит в Новое время, когда в творчестве итальянских и особенно нидерландских мастеров проявляет себя особое внимание к материальному миру, к его конкретно-чувственному изображению, в ущерб всему таинственному, священному. Война Реформации, в частности кальвинизма, против сакральных изображений закономерно привела к утверждению в искусстве светских тем, как это было в

<sup>1</sup> См.: Гинецинский В.И. Пропедевтический курс общей психологии. СПб., 1997. Часть 1. Предмет психологии. Психическая реальность: ее ингредиенты и свойства.

<sup>2</sup> Николай Сербский, святитель. Избранное. Минск, 2004. С. 113-114.

<sup>3</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск, 1993. С.88.

иконоборческую эпоху VIII века в Византии. Нидерландская культура позволила себе даже больше. В живописи возникают сцены пьянок, драк, флирта и т.п. Земное полностью заслонило небесное. Немалый вклад внесла и Нидерландская революция (первая фаза 1566–1609 гг., вторая фаза 1621–1648 гг.), насаждая буржуазные вкусы нового сословия. И если пейзаж как жанр появляется благодаря пантеизму, то натюрморт в этом смысле обязан протестантизму. Умозрение человека того времени перестает устремляться к трансцендентному, таинственному, молитвенному, оно ищет и находит себе опору в имманентном, бытовом, однозначно понятном. Атрибуты натюрморта рассчитаны на этого нового человека сменившейся эпохи; всячески подчеркивая его положение в обществе. Искусство не устремляется ввысь, а становится зеркалом, отражающим зрителю новый мир. «В этом, думается, состоит такое повышение роли и такое широкое использование зеркала в эпоху барокко, – отмечает Е. Григорьева. – <...> Зеркальность кубка для вина или стакана для пива также является указанием на де-сакрализацию предмета культа – в кубке вино для человека, и его отражающая поверхность предстает миру, а не Богу»<sup>1</sup>. Не случайно золотой век жанра натюрморта – это знаменательное XVII столетие, эпоха Декарта, Спинозы, Лейбница и начала неограниченного господства рационализма. В философских системах этих мыслителей есть одна общая черта: существуют лишь *пока* неразрешенные проблемы; для принципиально неразрешимых проблем, для метафизики в них практически нет места.

Иконописцы же никогда не составляли из предметов на столе «натюрморт», то есть подражательную и жесткую совокупность продуманно расставленных вещей.<sup>2</sup> Бытийная полнота изображаемого подчеркивается отсутствием одной единственной точки зрения на предмет, то есть выявляется его само-бытие и само-бытность, его независимость от субъективного восприятия. Но можно ли заметить недостаток бытия в мире иконы? Предметы здесь всегда обособлены, расположены по отдельности. Данный признак свойственен не только каноничной иконописи «золотого периода» Средневековья, но, что удивительно, и позднему живоподобию XVII века, зараженному западноевропейским вирусом

<sup>1</sup> Григорьева Елена. Образование смысла в натюрморте // <http://www.ruthenia.ru/document/481873.html>

<sup>2</sup> См. сюжеты: «Ветхозаветная Троица», «Тайная вечеря», «Брак в Кане Галилейской» и др.

«гуманизма». Каждый предмет обособлен, потому что каждый ценен и важен сам по себе, он свидетельствует о православном богословии бытия: «быть» – это значит *быть* в благодати или под благодатью, т.е. иметь *бытие*, или, как сказал бы преподобный Максим Грек, все видимое и невидимое получает возможность «**БЫТИ И ЖИТИ И ДВИГАТИСЯ**». Здесь было бы точнее говорить о вещи, а не о предмете (о разнице между ними проанализируем ниже). Подобную онтологию и «аксиологию» демонстрирует Деисис: каждый святой изображен на отдельной доске, но все вместе – в одном ряду иконостаса.

Прием особого выделения предмета по важности выразительно применил преподобный Андрей Рублев, оставив на середине стола лишь одну жертвенную Чашу в иконе «Святая Троица»: здесь предмет настолько вычленен, что становится вневременным символом (см. рис. 17).



Рис. 17.  
Андрей Рублев. «Пресвятая Троица».  
Фрагмент иконы.

Православное мировоззрение изографов не позволяло им отождествлять неодушевленное с мертвым. Икона благовествует о мире преображенном, а значит свободном от смерти. Сцены кончины («Распятие», «Положение во гроб», «Успение Божией Матери», клейма с изображением святых на смертном одре) существуют исключительно на том основании, что «смерти нет, а есть успенье» и грядущее воскресение.<sup>1</sup> В своих хрестоматийных образцах даже светская культура, «будучи своего рода памятью об утраченном рае, порождает мир очеловеченной природы и овеществленной человечности».<sup>2</sup> Всякая же любовь к мертвому, застывшему, распадающемуся (магическая причинность) противопоставляется биофилии как любви к живому, творческому, развивающемуся.<sup>3</sup>

Древний пример символического изображения живого Бога через посредство неодушевленных предметов можно видеть на иконе «Этимасия», в переводе с греч. «Престол Уготованный» (см. рис. 18). На первый взгляд, здесь также предстает некая совокупность данных предметов, но это лишь на *первый* взгляд; в ней нет даже намек на природный «мимесис», да и «предметы» там непростые. При внешнем композиционном единстве, они остаются обособленными, в некотором смысле «вещью-в-себе». Здесь обособленность того же рода, что и в «Троице» преподобного Андрея Рублева. И не только потому, что соединена в обоих случаях с темой Божественного Престола. Прежде всего она связана со сверхзадачей символики. Например, с неодушевленным солнцем метафорически сравнивается «Начальник Жизни» Христос в константинопольских подкупольных мозаиках монастыря Хора (Кахрие джами). Звездой, жилищем, стамной, покровом, стеной, лестницей, чашей, кивотом, зарей, молнией, лучом, купиной, свечой, крином, источником и многими другими неодушевленными явлениями и предметами метафорически называется Богородица в акафистах. Некоторые из этих сравнений послужили основанием для создания соответствующих икон. И если в словесности названные сравнения и метафоры правомерны, то в иконописи они попадают под запрет 82-го правила Трулльского Собора, на

<sup>1</sup> Ср. у Ратгауза: «Жизнь земная – отражение, / Полузвук и полусвет;/ Смерть есть к жизни приближение, / К жизни той, где смерти нет!» (Ратгауз Д. О жизни и смерти. Прага, 1910).

<sup>2</sup> Доброхотов А.Л. Культура и христианство // [http://www.bogoslov.ru/bogoslov/publication/dobrohotov\\_19112002.html](http://www.bogoslov.ru/bogoslov/publication/dobrohotov_19112002.html)

<sup>3</sup> См.: Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М., 1994.

что обращали внимание протоиерей Георгий Флоровский и Л.А. Успенский.<sup>1</sup> Дело здесь не в статусе почитания перечисленных образов, а в необходимости исторического реализма, правду которого призвана выражать икона.

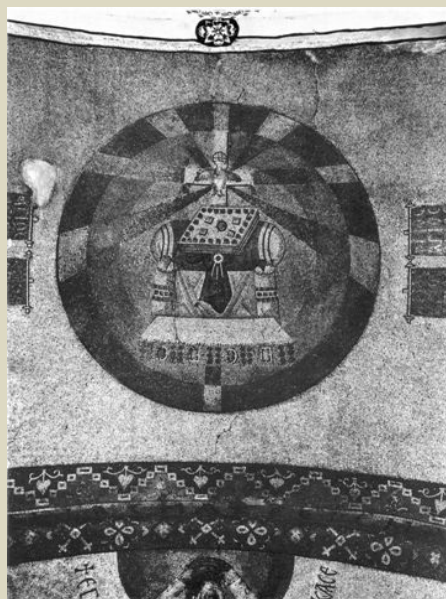


Рис. 18. «Этимасия».  
Церковь Успения. Никея.  
Мозаика в апсиде. Конец VII века.

Обратим внимание, что при сотворении мира, согласно Писанию, Бог неодушевленное *создавал*, а души живые *сотворял*, причем первое предшествовало второму, поскольку процесс развивался по восходящей. Неодушевленное и здесь не стоит принимать за мертвое. «Земля была уже напоена силою Духа Святого, носившегося над первозданным миром», – как пишет один из библеистов XX века.<sup>2</sup> Этот принцип *творчества* лежит и в основе иконописания: где Бог, там жизнь. Что с очевидностью отразилось на языке иконы. Не зря

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 262.

<sup>2</sup> Иванов Николай, протоиерей. И сказал Бог... Клин, 1999. С. 112.

неодушевленную икону по праздникам украшают живыми цветами.

Говоря о бытии и бытийности, мы должны учитывать одно немаловажное обстоятельство: как уже говорилось выше, античность и средние века не знали аксиологии в чистом виде. Для неоплатоников, все, существующее в универсуме, *есть* лишь потому, что оно совершенно. Безобразное, дисгармоничное, лишенное упорядоченности определялось уже знакомым нам термином «меон» – τὸ μὴ ὄν – «не-сущее». Эта мысль была воспринята каппадокийцами. По учению святых Отцов, зло – несубстанционально. Оно не имеет бытийного статуса. Зло есть отсутствие *благобытия*. Оно возникает как отклонение от Божественной воли. Поэтому святитель Григорий Богослов пишет: «Веруй, что зло не имеет ни сущности, ни царства, что оно не безначально, ни самобытно».<sup>1</sup> Поскольку зло укоренено в воле человека, противящейся добру, то это ставит для благодати заслон, а значит, и преграду для жизни. Без тока жизни же происходит приобщение к *небытию* – значит, к смерти. Схематично можно выстроить логическую цепь: Сущее = Абсолют = Жизнь. Изобразить мертвое в христианском смысле означало бы изобразить «тьму кромешную», т.е. то, что вне Бога.<sup>2</sup> Поэтому и можно сказать, что на иконе представлено одушевленное и неодушевленное, но нет – мертвого. Жизнь – не только одушевленность, она – причастие бытию. «Бытие, о котором для этого сущего идет дело в его бытии, оказывается каждый раз моим»,<sup>3</sup> – остроумно замечает М. Хайдеггер. И греки не были «"наивными" учениками приготовительного класса, которые по своей наивности перепутали ценность и бытие»,<sup>4</sup> – как пишет С.С. Аверинцев. Они просто не мыслили себе сущностного разрыва между бытием и ценностью, что легитимно позволяет нынешнее сознание, познавшее соблазны прогресса и позитивизма. Вневременное всеобщее понималось в качестве бытия высшего порядка, даже единственно истинного бытия. Для грека «вещь» и «предмет» не одно и то же, ибо внутри «вещи» он видит полноту бытия, которую называет совершенством.

<sup>1</sup> Григорий Богослов. Собрание творений. В 2т. Т.1. Минск, М., 2000. С. 695.

<sup>2</sup> На изображении сил зла мы остановимся подробнее в т. 2, ч. II, гл. 2, § 8.

<sup>3</sup> Хайдеггер Мартин. Бытие и время. М., 1993. С. 331.

<sup>4</sup> Аверинцев С.С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 383.

«Предмет» же ограничен и в себе завершен. Для христианина совершенство относится не столько к предмету, сколько вообще к бытию: предмет – плод человеческой деятельности; вещь, как и бытие в целом – творение Бога. Поэтому оно есть жизнь и дар.

И здесь возникает коллизия. Как упоминалось ранее, в Ветхом Завете было невозможно простому смертному видеть или даже слышать живого Бога и остаться в живых (Исх 20: 19; 33: 20. Суд 13: 22). То есть, вроде бы прикоснувшись к Самой Жизни, человек мог оказаться мертвым. За что такое несправедливое наказание? Ведь человек же стремился к общению с Богом! Предположим, что причина смерти обусловлена поврежденной человеческой природой вследствие грехопадения прародителей. Но пророки все-таки слышали глас Божий и не умирали. Запрет на видение Бога оставался в силе даже и для пророков. Ответ напрашивается сам собой: необходимое условие для снятия этого запрета – Боговоплощение. И дело не в том, что Сын Божий взял грех Адама на Себя. Вопрос здесь упирается не в «этику». Дело в том, что Бог «во-образился», т.е. стал видимым. А вот для чего стал видимым – уже следующий вопрос. Тут надо говорить об «икономии» (οἰκονομία) – домостроительстве спасения человека. Тем не менее в шестой заповеди блаженств выдвигается для людей новое условие боговидения, которое мы приводили уже раньше: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф 5: 8). По чистоте сердца такую возможность видеть «живую икону Бога Живого», дает лишь Сам Иисус Христос. А отверзает духовное зрение Святой Дух.

Тема «Живое и неодушевленное» заставляет нас вернуться к онтологическому принципу творчества «Где Бог, там жизнь». Святые Отцы одним из признаков богоподобия считали способность человека «воспроизводить и творить». Но мы об этом подробно говорили в параграфе о синергии.

## § 7. ЗНАЧЕНИЕ МАТЕРИАЛА В ИКОНОПИСИ

Вопрос о веществе стоял в Церкви изначально. В ирмосе Песни 7 (Канон молебный Ангелу Хранителю Иоанна Мавропода) говорится: «Вещество имея мать, и брение отца, и праотца персть...»<sup>1</sup>. То есть само Боговоплощение и домостроительство спасения человечества не мыслилось вне вещества. А это прерогатива догматики. Абсолютно верный взгляд на данную проблему изложил преподобный Иоанн Дамаскин: «Не поклоняюсь веществу, но поклоняюсь Творцу вещества, сделавшемуся веществом ради меня, соблаговолившему поселиться в веществе и через посредство вещества *содлавшему* мое спасение»<sup>2</sup>.

Немаловажным остается обсуждение материалов и для создания сакральных образов. Они были в древности и остаются ныне самыми разными. Если в одну историческую эпоху предпочитались одни материалы, то в другую – иные.

Такая смена в иконописи оказалась вне поля внимания исследователей, по крайней мере, нам неизвестны специальные работы на эту тему. В Деяниях VII Вселенского собора, в сочинениях святых Отцов, если и говорится о материалах, то упоминается только цветной воск и мозаика.<sup>3</sup> Технология живописи того времени знала восковую темперу и масляную энкастику, то есть наследие эллинистического искусства. И в христианстве означенная технология просуществовала больше тысячи лет.

Энкастику незаметно сменила восковая темпера, а последней пришли на смену краски, тертые на яйце. Причина перехода с материала на материал, на наш взгляд, прямой связи с философскими вопросами не имеет. Скорее он обусловлен практической стороной дела, потому и обойден вниманием философов и богословов. Восковые краски, при всей их светостойкости и влагоустойчивости, были не совсем удобны в употреблении, поскольку энкастика требовала постоянного

---

<sup>1</sup> Канонник. СПб., 1879 г. Репринт: Валаамский монастырь: М., 2000. С. 146.

<sup>2</sup> Иоанн Дамаскин, преподобный. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. СПб., 1893. Репринт: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. С. 12.

<sup>3</sup> Деяния Вселенских соборов. Собор Никейский Второй, Вселенский Седьмой. Казань, 1873. С. 138–144, 319, 326, 409, 491, 593, 614, 664



воздействия высокой температуры,<sup>1</sup> поэтому изограф не мог обойтись без помощника, владевшего секретом подогрева каутерия<sup>2</sup> и палитры. В восковой темпере же необходима термическая сплавка всех слоев, а она была сопряжена с определенными технологическими рисками. Подобные проблемы устранились с появлением яичной темперы, и другой немаловажный фактор – слой олифы давал прочную защиту живописи. Этого не могло быть у окрашенных восков из-за их повышенной пластичности, что приводило к быстрому загрязнению поверхности иконы, открыто подвергавшейся действию копоти и пыли.

Однако о резкой смене материалов говорить не приходится. В XII веке синайские иконники все еще пользуются восковыми красками. Тем не менее после преодоления иконоборчества традиции восковой живописи постепенно утрачиваются, и начинается переход к более простой и скорописной технике темперы.<sup>3</sup> По нашему убеждению, это связано с эволюцией алтарной преграды после провозглашения Торжества Православия, когда на ней к концу I – началу II тысячелетия появляется значительно большее количество икон, чем в доиконаборческую эпоху. Да и восстановление иконопочитания само по себе обусловило значительный рост спроса на иконы. Хотя смена материалов и не имеет прямых богословских причин, но *опосредованно* богословие образа все равно влияло на этот процесс.

По поводу яичной темперы Л.А. Успенский писал: «Традиционная иконописная техника, выработанная в течение тысячелетий, включает подбор материалов, который представляет наиболее полное участие видимого мира в создании иконы. Здесь участвуют, так сказать, “представители” и мира растительного (дерево), и мира животного (клей, яйцо), и мира минерального (мел, краски). Все это берется в своем

---

<sup>1</sup> Рабочая температура воска (60–80 градусов) поддерживалась на огне чернильных орешков.

<sup>2</sup> Каутерий – особый металлический инструмент, который использовался при окончательной отделке застывшего воска на поверхности картины или иконы.

<sup>3</sup> «Средневековые художники дорожили быстрым темпом работы, нередко переходя на скоропись. Действительно, темперные краски быстро сохнут, но, в отличие от восковых, время их “рабочего” состояния было более продолжительным и поддерживать его не представляло особых трудностей», – пишет А.И. Яковлева в своей работе «Метод средневековой живописи» // Сб.: Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 89.

естественном виде и лишь очищается и обрабатывается человеком, который своим трудом вводит эти вещества в богослужение».<sup>1</sup> Однако на XIII Рождественских чтениях в докладе краснодарского иконописца Киприана Шахбазяна прозвучало решительное возражение против подобной точки зрения, изложенной архимандритом Зином (Теодором) в своей книге,<sup>2</sup> который якобы делает различие между натуральными (природными) и ненатуральными (неприродными?) материалами: «Нам следует задаться вопросом, – заявлял докладчик, – существуют ли неприродные материалы? Православие говорит о двух природах: тварной и нетварной. Человек не может творить природу, а поэтому все тварные материалы – также природные. Если же речь идет об искусственных материалах, как якобы неприродных, то здесь уместнее слово “рукотворные”. И мы оказываемся в ситуации, когда весьма трудно установить меру участия человека в приготовлении краски, смальты и других материалов, так как абсолютно нерукотворных красок или смальты не бывает. Другое дело, что краски, например, из минералов, обладают повышенной светостойкостью, сохраняя свою кристаллическую форму, даже будучи растертыми, они создают недостижимый для, скажем, акрила эффект светящейся глубины цвета. Но это относится только к практической стороне дела, но никак не к канонической и, тем более, не к догматической. В определении VII Вселенского собора сказано, что иконы “будут ли они сделаны из красок или (мозаических) плиточек или из *какого-либо другого вещества*, только бы сделаны были приличным образом”, могут предлагаться для поклонения».<sup>3</sup> Однако обратим внимание уважаемого автора на то, что основной пафос Успенского и вторящего ему архимандрита Зинона обращен против лживой подмены одного материала другим: «В иконе вопрос вещества – не только вопрос прочности и доброкачественности, но в первую очередь вопрос подлинности».<sup>4</sup> Успенский, надо полагать, умышленно не подходит к решению данной проблемы со стороны природы, ибо

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 443. Прим. 78.

<sup>2</sup> Зинон, архимандрит. Беседы иконописца. СПб., 2003. С. 29–30.

<sup>3</sup> Шахбазян Киприан. Гносеологический аспект святоотеческого учения об иконе // Доклад на XIII Рождественских чтениях. Москва. Издательский отдел Московской Патриархии. Секция «Икона и иконичность». 27 января 2005 года. – Курсив докладчика. – В.К. Благодарю Киприана за предоставленную рукопись.

<sup>4</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 426.

тогда действительно не должно было бы быть ограничений для употребления в церковном искусстве любого вещества, что привело бы к произволу. Лидия Александровна и Леонид Александрович Успенские в своей содержательной статье «О материалах в церковном искусстве» обращают внимание на другие слова Собора, указывающие на единственно возможное решение вопроса: применяться может лишь «всякое соответствующее цели вещество».<sup>1</sup> Иначе легко впасть в долгое запретительное перечисление материалов и возможных областей их применения. Показателен в данном отношении пример создания в XIX веке Распятый из фосфора, сразу же получивших оценку Святейшего Правительствующего Синода: «Запрещается распространять распятие, издающее свет в темноте, так как это изображение, составляя техническую новость, не составляет вместе с тем предмета потребности для православных храмов».<sup>2</sup> А ведь фосфор – обычный элемент таблицы Д.И. Менделеева, тварный материал, как и многие другие, в промышленности подчас незаменимый. И, подходя со стороны природы, нет никаких оснований его запрещать при изготовлении Распятый. Но молиться на такой образ будет жутковато, ибо вещество здесь явно не соответствует своей цели, а поэтому не имеет «предмета потребности для православных храмов». Если VII Вселенский собор и дает широкое право применения «какого-либо другого вещества», то призывает и не терять благоразумия: «Только бы сделаны были приличным образом». Можно изготовить священные изображения из снега или льда, но нужно ли?<sup>3</sup> Трудно

---

<sup>1</sup> Успенская Л., Успенский Л. О материалах в церковном искусстве // Журнал Московской Патриархии. М., 1988. № 11. С. 20.

<sup>2</sup> Определение Синода от 5 сентября – 22 октября 1884 года. № 1830 // Алфавитный указатель действующих и руководственных канонических постановлений, указов, определений и распоряжений Святейшего Правительствующего Синода (1721–1901 гг. включительно) и гражданских законов, относящихся к духовному ведомству православного исповедания. СПб., 1902. § 684. С. 166.

<sup>3</sup> В самом конце 2005 года историко-культурный центр «Старый Сургут» проводил, например, Фестиваль ледовых скульптур на библейские темы. 16 сюжетных композиций из Священной Истории были выполнены из льда. Над созданием ледяных скульптур около месяца трудилась творческая группа «Поэрика» из Москвы. (<http://www.rusk.ru/newsdata.php?idar=207726>). Легко представить ситуацию после праздника, когда такие скульптуры начнут таять и приобретать самые непотребные формы. Это ли не поругание священных образов! Очень похоже, что подобные затеи превращаются в весьма распространенные теперь шоу, оскорбительные для православных. Но вместо открытых

согласиться с тем, что вопрос о материалах «относится только к практической стороне дела», коль он имеет опору в Соборном определении.

Не менее интересна ситуация с витражами. Московский Митрополит Макарий, прибегая к «Кормчей книге», назидал: «Писати святыя иконы и вообразати [то есть изображать] якоже на седмом Соборе святии и Богоноснии отцы повелеша, на всяком древе и камени, и на столпех, и на стенах, и на сосудех церковных, иже суть крепцы существом, сиречь вещью, а на стекле святых икон не писати и не вообразати, понеже сии сокрушительна есть вещь».<sup>1</sup>

Трудно представить, чтобы в XVI веке кто-то писал темперой аналойную икону на стекле. Его производство тогда было поставлено плохо.<sup>2</sup> На Руси фактически не прижилась мозаика: там, где она сохранилась, она выполнена греческими мастерами из привозной смальты, а из своей – существуют лишь единичные экземпляры.<sup>3</sup> Напомним, что смальта есть недоваренное стекло. Пробовал как-то возродить мозаику Борис Годунов, но эти попытки, по всей видимости, из-за политической

оскорблений, получающих справедливый отпор, пришла очередь, по всей видимости, завуалированных под «благочестие».

<sup>1</sup> Цит. по: *Максим Грек, преподобный. О святых иконах* // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология* / Сост. Н.К. Гаврюшин М., 1993. С. 48.

<sup>2</sup> Первые стекольные мастерские появились в Киеве к концу X века, с целью изготовления предметов для первых христианских храмов. Продукция мастеров включала не только эти предметы из стекла, но и ювелирные изделия из драгоценных металлов, украшенные стекловидными эмалями. Смальту и оконное стекло Русь продолжала ввозить из Византии. Но уже вскоре – буквально к самому концу X века – приезжие византийские мастера стали производить их из сырья, доставленного оттуда же. В Великом Новгороде стекольных дел артели с домонгольских времен специализировались на ювелирном производстве, что и подтверждается археологическими находками. Киевские мастерские, достигшие исключительно высокого технического уровня, погибли в XIII веке, под ударами татаро-монголов. Возрождение отечественного стеклоделия начнется только с XVII столетия. Отсюда массово не могло быть на Руси при Митрополите Макарии стеклянных окон, для того времени они характерны слюдяные (см.: *Рабинович М.Г. Очерки материальной культуры русского феодального города. М., 1988. С. 64).*

<sup>3</sup> Обычно смальта варилась прямо во дворе храма, то есть там, где шли мозаичные работы. Так было в киевских соборах Святой Софии и Успенском, церквах Архангела Михаила и Десятинной, что говорит о кустарном, но никак не фабричном производстве. Кустарным же способом много смальты не пригото́вишь.

борьбы так и не увенчались успехом. Мы знаем лишь о единичных экземплярах мозаик того времени из смальты.



Рис. 19. «Богоматерь».  
Гуцульщина. 2-ая половина XIX века.

По-настоящему методы ее отливки и шлифовки разработал уже М.В. Ломоносов. Писать икону на оконном стекле во времена Митрополита Макария – занятие немислимое.<sup>1</sup> Речь, безусловно, шла о витраже. Однако почему он «сокрушительна есть вещь»? В таком аргументе нет не только богословско-философского содержания, но он не убеждает и практически, ибо витражи знаменитых западноевропейских соборов сохранились со времен готики до сего дня.

Не совсем точны в этом отношении и Успенские: «Позже, когда на Западе стали делать цветные окна с изображениями, Православная Церковь этого не приняла (Византия знала витражи, но только в светском употреблении)».<sup>2</sup> Уже в раннехристианских базиликах V–VI веков окна заполнялись прозрачными тончайшими пластинами камня (алебастра и селенита), которые подбирались с таким расчетом, чтобы составить красивые орнаменты. Еще раньше, в IV столетии, византийские мастера работали над усовершенствованием способа изготовления цветных стекол, который был известен египтянам до Р.Х. Эти находкигодились при остеклении окон Софийского собора, построенного императором Юстинианом в 537 году. Классических витражей, скорее всего, там не создавали, но нечто похожее на витражи было. Пример Софийского собора находит продолжение в Палеологовский период. О памятнике XIV века, константинопольской церкви монастыря Хора В.Д. Лихачева сообщает следующее: «В некоторые из окон, и прежде всего в те, которые прорезают стену центральной апсиды, вставлены цветные стекла».<sup>3</sup> Фрагменты витражных стекол были найдены на раскопках во Владимире и Суздале.<sup>4</sup> Тем не менее подобные случаи трудно назвать типичными даже для Византии. Успенские совершенно правы: «Свет в храме должен оставаться

---

<sup>1</sup> На стекле писали много икон в XVIII столетии народные живописцы Словакии, Румынии, Польши. Чаще всего они предназначались для домашнего пользования, в храмах их практически не было. В XIX веке много создано образов на Гуцульщине (см. рисунок 19), но самый большой вред им нанесла разрушительность не времени, а коммунистической идеологии в середине XX века. Иконы сознательно уничтожались некоторыми работниками музеев (подробней см.: *Откович Василий*. Икона на стекле // Наше наследие. М., 1991. № III. С. 147–151).

<sup>2</sup> *Успенская Л., Успенский Л.* О материалах в церковном искусстве. С. 20.

<sup>3</sup> *Лихачева В.* Искусство Византии IV–XV веков. Л., 1986. С. 226.

<sup>4</sup> См.: *Лядова А.В.* Фрагменты витражных стекол из раскопок во Владимире и Суздале // Российская археология. М., 2005. № 1.

светом, и роль его – только освещать».<sup>1</sup> Добавим: онтологически свет в этом случае и *должен* быть белым как воспоминание о Фаворе. Свет – символическое указание на Христа. Показателен в этом отношении мозаичный «Деисис» в римской церкви св. Праседы (начало IX века), «где на месте Христа мы видим окно, откуда проникает солнечный свет; таким образом свет как таковой оказывается символическим изображением Христа».<sup>2</sup> На такое понимание света не работает то обстоятельство, что белый включает в себе все цвета спектра, как это часто приходится читать и слышать в отношении средневекового изобразительного искусства. 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. Именно в символике света, по нашему убеждению, а не в «сокрушительности» витража причина отсутствия цветных стекол в окнах православных храмов.

Но, может быть, фактор прочности сказывался в керамике? На заре христианства предпринимались попытки изготовления икон из обожженной глины. Так, при археологических раскопках 1985–1986 гг. в местности Виничко Кале, неподалеку от городка Виница (восточная Македония) были найдены сорок керамических икон, датируемые IV–VI веками, с изображениями разных святых.<sup>3</sup> Позже, в IX–X веках, пробовали изготавливать аналогичные иконы болгары.<sup>4</sup> В Государственном Историческом музее хранится небольшой керамический образ «Чудо святого Георгия о змие» (X–XI века), происходящий из Никомедии, то есть из того места, где, по преданию, и казнили великомученика. В том же музее находятся керамические иконы из византийских провинций: святой Елизаветы, святого Георгия, архангела Михаила на коне; созданы они были в период заката империи. Получили широкую известность Дмитровские поливные изразцы (керамиды) XV–XVI веков – рельеф «Чудо Святого Георгия о Змии» и два образа Распятия Иисуса Христа из Успенского собора, которые почитались как чудотворные. Тверские

<sup>1</sup> Успенская Л., Успенский Л. О материалах в церковном искусстве. С. 20.

<sup>2</sup> Успенский Б.А. Крест и круг. М., 2006. С. 240.

<sup>3</sup> Подробнее об этой находке см.: Балабанов К., Крстевски Ц. Керимачке иконе из Винице. Београд, 1991.

<sup>4</sup> См.: Тотев Т. Керамичната икона в средновековна България. София, 2001.



археологи откопали фрагменты уникальной керамики, выполненной по заказу царя Ивана Грозного: четко различимы Распятие, кисть руки, надпись «Богоматерь» и обрамление. В XVII веке славились работы знаменитого московского мастера Степана Полубеса, выходца из Белоруссии. Перечень керамических икон может быть продолжен. Тем не менее производство их до XVI века не стало для Православия широко распространенной традицией, хотя рельефных моленных образов из других, более прочных материалов можно видеть множество. При обсуждении правомочности керамической иконы следует, наверное, избегать крайностей. Богословского оправдания запрету на такие изображения найти невозможно. Преподобный Иоанн Дамаскин разъяснял: «Не веществу Евангелия, и не веществу креста поклоняемся, но тому, что чрез это изображается».<sup>1</sup> Позже представитель Восточных Патриархов, пресвитер Иоанн на VII Вселенском соборе зачитает слова преподобного Максима Исповедника: «Иконы имеют одинаковое значение с Евангелием и честным Крестом».<sup>2</sup> Мнение Исповедника Собор внесет в догмат об иконопочитании. Значит, дело не в веществе (и преподобный Иоанн Дамаскин призывал: «Не порицай вещества»),<sup>3</sup> а в неоправданной осторожности. По прошествии веков керамическая икона доказала износоустойчивость своего материала, если люди не покушались физически разрушить образ. Здесь нельзя говорить о несоответствии вещества и цели. Сам человек, наконец, был сотворен Богом «из персти и дыхания». Допустим, что керамическая икона «сокрушительна есть вещь», но и человек, живая икона, сосуд Духа Святого – весьма хрупкое создание. Не из гранита сотворен.

Вернемся к краскам. Новое время принесло с собой новые веяния. В православной иконописи стали применяться масляные краски. Ошибочно думать, что их производство и технология разработаны в начале XV века братьями ван Эйк, как сообщают некоторые словари.<sup>4</sup> У Ю.И. Гренберга читаем: «Высыхающее растительное масло употребляли в живописи еще в античности.

<sup>1</sup> *Дамаскин Иоанн, преподобный.* Точное изложение православной веры. СПб., 1894. Репринт: М., 2002. С. 237.

<sup>2</sup> Деяния Вселенских соборов. Собор Никейский Второй, Вселенский Седьмой. Казань, 1891. С. 128.

<sup>3</sup> *Иоанн Дамаскин, преподобный.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. СПб., 1893. Репринт: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. С. 12.

<sup>4</sup> См.: Советский энциклопедический словарь. М., 1982. С. 767.



Плиний неоднократно упоминает льняное масло: то как покровный лак, то как материал, служащий непосредственно для приготовления связующего». <sup>1</sup> Сведения о его применении содержит Луккский манускрипт (VIII век). Монах одного из монастырей Вестфалии, художник и ювелир, пресвитер Теофил, автор «Сочинения о разных искусствах» (конец XI – первая четверть XII веков), не советует своему ученику писать масляными красками, считая такое занятие «мешкотным и скучным», поскольку мастера того времени не знали быстро высыхающих сиккативных масел. <sup>2</sup>

Из «Типика» Нектария известно, что на Руси масляные краски терли уже в XVI столетии. <sup>3</sup> В Иконописных подлинниках XVII века имеются рецепты их приготовления. Но изографы-традиционалисты продолжали писать темперой, такого окончательного отказа от темперы (как в Византии от цветных восков) на Руси не произошло. И если раньше разные материалы мало влияли на однородный стиль живописи (в этом смысле византийские фрески, мозаики и иконы между собой резко не отличались), то на излете Средневековья сложилась совершенно другая ситуация. В чем ее необычность? На первый взгляд, она парадоксальна: пигменты были теми же самыми, что и в яичной темпере, а на льняном масле русские веками готовили пищу, но стоило стереть пигменты на масле, как технология изменилась коренным образом, словно превратилась в импортную. Масляная живопись не могла быть идентичной темпере. В силу податливости краски, благодаря открытию приемов, позволявших длительность высыхания возвести в преимущество техники, открывались новые возможности тональных и цветовых переходов. Выше мы говорили, что для иконописца важен срок просыхания слоев, а масло сохнет долго. Традиционный послойный метод работы становится проблематичным, поэтому к концу XVIII века самым удобным начинает считаться метод алла прима. Лессировки в масляной живописи давали дряблую, чуждую иконе фактуру, требующую совершенно иных приемов. Все это происходило на фоне меняющейся картины мира, для воспроизведения которой новый материал подходил лучше прежнего. Мирское, находившееся под сильным западноевропейским влиянием, всячески проникало в церковную

<sup>1</sup> Гренберг Ю.И. Технология станковой живописи. М., 1982. С. 207.

<sup>2</sup> Манускрипт Теофила. Записка о разных искусствах // Сообщения ВЦНИЛКР. М., 1963. Вып. 7. С. 66–194.

<sup>3</sup> Ровинский Д.А. Обозрение иконописания в России до конца XVII века. Изд-во Суворина, 1903. С. 82.

ограду. Русская икона не могла оставаться традиционной, в том числе и с технической стороны. Она претерпевала значительные изменения в своих основах.

Раскол в Русской Церкви (XVII век) вызвал размежевание даже в вопросе о материалах: старообрядцы категорически отвергли масло. Значит, одной технологией проблему изменений не объяснить. Заманчиво связать их с сенсуализмом и обвинить масло в излишней «чувственности», к чему склонялся отец Павел Флоренский. Однако для России позднего Средневековья явление сенсуализма будет явно ранним. Да и что такое «чувственность» в иконописи? Рельеф поверхности? Энкаустика тоже была рельефной, и даже больше, чем масло.<sup>1</sup> Краска сама по себе – бездушная масса и меньше всего может считаться чувственной, ведь таковой ее делает только художник. Здесь, на наш взгляд, – другой случай. В русском обществе происходило переосмысление сущности Церкви и ее миссии. Так или иначе, но истощение эсхатологической направленности в это время стимулировало процессы секуляризации. Церковное вытеснялось мирским, мистическое – рациональным, метафизическое – эмпирическим. Новое мировоззрение и приводило к выбору нового материала, которым было призвано стать масло. И все же в этих переменах больше причин философских, исторических, культурных, чем богословских. Некоторые представители Серебряного века попытались доказать обратное, но возводили теоретические построения не на учении святых Отцов, а исходя из собственных интуиций. Флоренский, например, увидел сродство консистенции масляной краски «с масляно-густым звуком органа».<sup>2</sup> Выглядит это красиво, но субъективно, как всякая синестезия. По крайней мере, относительно иконописных материалов на VII Вселенском соборе было сказано Феодосием Амморийским следующее: «А что касается изображений в церквях, так я полагаю прежде всего изображать икону Господа нашего Иисуса Христа и Святой Богородицы – из *всякого вещества*: золота, серебра, и *всякими красками* (курсив мой. –

<sup>1</sup> «Этот инструмент (каутерий. – В.К.) в руках античного художника нередко превращался в стек скульптора, а моделировка формы предполагала настоящую красочную лепку из цветного воска», – пишет А.И. Яковлева (Яковлева А.И. Метод средневековой живописи // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 84). И не важно, что здесь речь – об античной живописи. Сама техника энкаустики практически не давала другой возможности и в иконописи.

<sup>2</sup> Флоренский Павел, священник. Иконостас // Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 131.

В.К.)».<sup>1</sup> Повторимся, никто из отцов не мог благословить произвола. Ибо тот же Собор устанавливает принцип благоразумия, о котором уже упоминалось: всякое вещество должно соответствовать цели. И если сегодня некоторые иконописцы применяют в настенных росписях храмов масляную краску, стараясь придерживаться канона, то делают они это на законных основаниях. Другой разговор, что они вынуждены в какой-то степени имитировать яичную темперу или технику фрески.

И тогда мы выходим на весьма значимую тему о подделках, необычайно волновавшую Л.А. Успенского. Богослов был здесь довольно категоричен: «Грань между допустимым и недопустимым в веществе пролегает там, где материя теряет свою подлинность и характер, начиная выдавать себя за нечто иное, чем она есть, то есть также создавая иллюзию».<sup>2</sup> На первое место Успенские ставили вопрос о репродукциях: «Цветная фотография есть подделка под живопись, под подлинные краски <...> она есть обман».<sup>3</sup> И лишь в крайнем случае, когда нет никакой возможности иметь настоящую икону, Успенские считали допустимым применять в молитвенной практике репродукцию, это лучше, нежели обходиться вообще без образа. И здесь их нельзя упрекнуть в субъективности. Продажа печатных бумажных репродукций была запрещена еще Патриархом Иоакимом, а также Большим Московским Собором в 1667 году.<sup>4</sup> Эта проблема имела продолжение. Комитет попечительства о русской иконописи, созданный в 1901 году, сразу же ходатайствовал перед Синодом о запрещении «машинного производства икон и об объявлении монастырям и духовным властям, что, согласно православному обычаю, иконами храмовыми должны быть признаны только писанные рукою».<sup>5</sup> Слово «обычай» этимологически связано со словом «привычка». Но дело-то не в обычае и не в привычке. Дело – в богословии. Церковь учит: каждая икона – свята, а значит,

<sup>1</sup> Деяния Вселенских соборов. Собор Никейский Второй, Вселенский Седьмой. Казань, 1891. С. 44.

<sup>2</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 443. Прим. 78.

<sup>3</sup> Успенская Л., Успенский Л. О материалах в церковном искусстве. С. 21.

<sup>4</sup> Подр. см.: Кутковой В.С. О феномене бумажной иконы // Он же. РазноОБРАЗное. Великий Новгород, 2015. С. 141–147.

<sup>5</sup> Иконописный сборник. Изд. Высочайше утвержденного Комитета попечительства о русской иконописи. СПб. С. 30.

благодатна, потому что мистически связывает верующего с тем, кто на ней изображен. Но святыни обладают одним свойством: быть неповторимыми, то есть включать в себя то, что греки обозначали термином *χαρακτήρ*. Тираж святыням противопоказан, ибо они перестанут быть сакральными. Интуитивно, но остро это чувствовали в начале XX века и члены Комитета попечительства о русской иконописи, обращаясь в Святейший Синод с предложением о запретительных мерах печатных моленных изображений. Синод, не затягивая дело, отреагировал и принял определение от 6 февраля/3 мая 1902 года, согласно которому «в церквах, а равно и в лавках при церквах и монастырях с 1 января 1903 года не были продаваемы иконы, печатаемые на жести». Запрещение же машинного производства икон Святейший Синод признал мерою рановременной.<sup>1</sup> Как сегодня бы мы сказали, иностранный капитал (фабрики Жако и Бонакер) несмотря ни на что, продолжал наживаться печатанием икон на жести, главным образом из-за недостатка иконописцев в России. На заседании 10 марта 1903 года были предложены такие меры: 1) запретить пропуск из-за границы в Россию всякого рода православных икон и религиозных листков; 2) предоставить право печатного производства православных икон и священных изображений исключительно лаврам, монастырям и некоторым учреждениям Ведомства православного исповедания; 3) допускать в церквах употребление исключительно рукописных икон, с тем, чтобы имеющиеся ныне в церквах печатные изделия постепенно заменялись рукописными; 4) установить при мастерских печатных икон в монастырях и некоторых учреждениях Ведомства православного исповедания строгую, технически, художественно и догматически осведомленную цензуру при участии Комитета попечительства о русской иконописи. Эти предложения были одобрены Николаем II 22 марта 1903 года.<sup>2</sup>

При нынешней распространенности репродукций, уже мало кто обращает внимание на административные меры Церкви в прошлом и крик души Л. Успенского в XX веке. Более того, здесь легко даже возразить: слово «фотография» образовано от двух греческих слов: *φῶς* – *свет* и *γράφω* – *пишу*; ничего противозаконного здесь вроде бы нет. Но ведь и «люцифер» переводится как *светоносец*. Такой подход неизменно ставит нас

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи и его задачи. СПб, 1907.

перед другой проблемой: если «фотография» есть всего лишь «светопись», то в каком качестве нам следует принимать изображение иконы на экране телевизора или компьютера? С помощью лазерной техники во время модных шоу священные образы проецируются на облака, на дома, куда попало. Тоже «светопись»... И можно спокойно молиться на эти мелькающие изображения?! Успенские, отрицая репродукцию иконы в богослужебных целях, надо думать, предполагали куда ведет этот путь, потому не случайно считали вопрос о цветной фотографии первостепенным.

Патриарх Алексей I в 1947 году, обращаясь к пастве, просил не приносить в церковь искусственные цветы, видя в них «отсутствие правды».<sup>1</sup> Послевоенные технологии изготовления псевдофлоры не могут, конечно, сравниться с современными. Сейчас иногда и вблизи не отличишь искусственный цветок от натурального. Однако если ложь становится искусней, – от этого она не становится правдой. Кому-то может показаться сущей мелочью такой вопрос: каким цветком украсить икону на аналое, живым или бумажным? А если нет живых цветов? И все же будем помнить – коль человек неверен в малом, то кто ему доверит большее? В Ветхом Завете муляжи животных на жертвеннике не сжигали. И ныне священник произносит: «Твоя от Твоих Тебе приносяще...». «И здесь все определяется подлинностью Таинства Евхаристии».<sup>2</sup> В Церкви неизменно действует принцип: где Бог – там жизнь, ибо Он Сам – Жизнь. «Бог же не есть Бог мертвых, но живых, ибо у Него все живы» (Лк 20: 37).

Но насколько можно быть категоричным в данных вопросах? Сегодня, при изготовлении крестов и церковных украшений, используется латунь, обработанная давлением (ЛА85–0.5). Главы храмов мастера золотят нитрит-титаном, а в иконописи в качестве заменителя золота используют акриловую темперу типа «Олимпик». Сплавы меди с цинком, алюминием, никелем, марганцем, платиной и другими металлами применяются для имитации сусального золота и при напылении.

---

<sup>1</sup> *Алексий, патриарх Московский и всея Руси*. Слова, речи, послания, обращения, доклады, статьи (1941–1948). Т. 1. М., 1948. С. 104. Не приветствуются искусственные цветы Синодом и в наши дни, но исходя уже из экологических соображений: синтетические материалы, из которых сделана лжефлора, в природе долго не разлагаются и вредят ей.

<sup>2</sup> *Успенская Л., Успенский Л.* О материалах в церковном искусстве. С. 20.

В качестве субститута дорогостоящего металла популярна кремнистая латунь.

Если по статистическим данным в современной России каждый день открывают двери для прихожан три возрожденных или вновь построенных храма,<sup>1</sup> то понятно, что на их убранство при самых благоприятных обстоятельствах золота хватить не может. И тогда неизменно возникает проблема, сходная с проблемой репродукций: молиться в храме под куполом, вызолоченным прочным нитрит-титаном, или все-таки под старым и обшарпанным? Покраска в любой цвет и оцинковка – не выход. При явном проигрыше в износостойчивости, цинк выглядит подделкой под серебро, а краска остается мертвой и недолговечной синтетикой.<sup>2</sup>

В связи с техническим прогрессом, появления новых материалов в церковной ограде избежать трудно. Они вторгались и будут туда вторгаться. Церковной администрации же предстоит каждый раз, трезво рассудив, «в разум истины прийти» и оценить возможность или, напротив, абсолютную невозможность их пребывания в православных храмах. Напомним: не зря ведь VII Вселенский собор для всей полноты Церкви в «Определении...» перечисляет: «Будут ли они сделаны из красок или (мозаических) плиточек или из какого либо другого вещества»! Иначе зачем перечисление? И если кто-либо вынужденно прибегает к использованию заменителей, то такие меры должны считаться не компромиссными, а временными.

Здесь так и хочется привести слова М. Хайдеггера, хотя они были высказаны, разумеется, совсем по другому поводу: «В ходе

---

<sup>1</sup> <http://www.pravoslavie.ru/news/060202102223>

<sup>2</sup> Киприан Шахбазян в одном из писем нам возражает: «Нельзя выдать один цвет за другой! Если они не отличаются друг от друга, то это есть один и тот же цвет. В случае золота ложь присутствует в том случае, если один материал (поталь, например) выдается за другой. Но если воспроизводится сам цвет и блеск золота, служащий не имитацией материала, а целям иконы (или целям зодчества), то можно ли говорить о лжи? Нельзя подделать цвет. Можно вещество». Может быть, в этих словах и есть рациональное зерно, но, на наш взгляд, при обманной подмене одного цвета другим, все равно происходит устранение правды. Главное же – нет «золотого цвета». Более того, в цветовой иконописной системе золото является неким качественным скачком всех красок, когда оно становится уже не цветом, а светом. Это аксиома. Если не хватало денег, часто вместо золота использовали обычную желтую охру, но ее применение не было обманом, ведь охра лишь указывала на золото, а не подменяла его. При подмене цвета, неизменно происходит и подмена вещества. Одно без другого в данном случае не существует.

---

дальнейшего развертывания новоевропейской метафизики неистина становится для Гегеля ступенью и видом самой истины, и это значит: субъективность в своем устанавливании себя на себе самой имеет такое существо, что она поднимает неистину до безусловности абсолютного знания, через каковое поднимание неистинна впервые обнаруживает себя как нечто обуславливающее и конечное. Здесь всякое заблуждение и всякая ложь оказываются лишь односторонностью чего-то в себе и для себя истинного»<sup>1</sup>. Вот так и подмена материалов легко может превратиться в ложь, поднимающуюся до абсолютного знания и становящуюся «односторонностью чего-то в себе и для себя истинного».

Самая большая опасность подделок состоит в том, что они исподволь расслабляют веру, вносят элемент несерьезности, театральной бутафории в ту область, где сама Церковь исповедует только благоговение и страх Божий.

---

<sup>1</sup> Хайдеггер Мартин. Бытие и время. М., 1993. С. 146.

## § 8. ФЕНОМЕН ЭВРИТМИИ

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»<sup>1</sup> (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»<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>. Что подтверждали и ученики Платона, вводя понятие о симметрии в определение кротости: «Кротость – усмирение гневных порывов; симметрия частей души»<sup>4</sup>. Греческое понимание слова «симметрия» и глубже, и сложнее нашего. Эллины и вводят понятие сложной симметрии, синонимичное понятию «эвритмия». Да и сегодня, к слову, наука рассматривает золотое сечение (частный случай эвритмии) как «ассиметричную симметрию», называя его в широком смысле универсальным правилом, отражающим структуру и порядок нашего

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

<sup>2</sup> *Шапошников Б.В.* Эстетика числа и циркуля. М., 1926. С. 31.

<sup>3</sup> *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 2000. С. 475.

<sup>4</sup> Сочинения Платоновской школы. Определения // *Платон*. Собрание сочинений в 4 тт. Т. 4. М., 1994. С. 617.



мироустройства. Разве не отвечает это понятию всеединства В.С. Соловьева, трактовавшего его как единство истины, добра и красоты? На наш же взгляд, именно подзабытая эвритмия является данным «универсальным правилом, отражающим структуру и порядок нашего мироустройства».

Что естественно, потому неудивительно. По Витрувию, например, симметрия выявляет соразмерность количественных пропорций между частями и целым. Причем «с философской точки зрения проблемы симметрии и пропорции не сопряжены с такими трудностями, как проблемы ритма»<sup>1</sup>. 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 Ветрувий видит состоящей «из строя, по-гречески *τάξις*; расположения, что греки называют *διάθεσις*; эвритмии, соразмерности, благообразия и расчета, по-гречески *οικονομία*»<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>. Соразмерности дается такое определение: «Соразмерность есть стройная гармония отдельных членов самого сооружения и соответствие отдельных частей и всего целого одной определенной части, принятой за исходную»<sup>4</sup>. 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»<sup>5</sup>. 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

<sup>1</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического. В 4 тт. Т. 1. М., 1985. С. 234.

<sup>2</sup> Витрувий. Десять книг об архитектуре. Кн. 1. М., 1936. С. 21.

<sup>3</sup> Там же. С. 22.

<sup>4</sup> Витрувий. Десять книг об архитектуре. Кн. 1. С. 22.

<sup>5</sup> Там же. С. 22.

вызывала у смотрящих сомнений в его эвритмии»<sup>1</sup>. Во всех 10 книгах у Витрувия на нашу тему больше ничего не написано.

Теперь стоит обратить внимание на анализ эвритмии Витрувия у такого авторитетного ученого, как А.Ф. Лосев. Алексей Федорович вводит чисто латинские понятия и сопоставляет их с понятиями античного автора. Так выстраиваются определенные пары.

Первая пара:

Ординация	Симметрия
«Правильное соотношение [складность] (modica commoditas) членов сооружения в отдельности и в целом для достижения соразмерности [симметрии] (ad simmetriam)».	«Стройная гармония отдельных членов самого сооружения и соответствие отдельных частей и всего целого одной определенной части, принятой за исходную».

Выше можно было убедиться: то, что Лосев называет симметрией, у самого Витрувия есть соразмерность, а то, что знаменитый эстетик называет ординацией (лат. *ordinatio* – *распределение, упорядочение*), есть строй. Читаем трактат античного теоретика: «Строй есть правильное соотношение членов сооружения в отдельности и в целом для достижения соразмерности»<sup>2</sup>. Алексей Федорович говорит: «Ординация сначала определяется как некая целесообразная взаимная приспособленность частей произведения; а затем имеется в виду, очевидно, деятельность, работа, осуществляющая это приспособление. Цель такого приспособления – симметрия. Таким образом, ординация есть деятельность, *создающая симметрию*»<sup>3</sup>. На наш взгляд, объяснение самого Витрувия проще и наглядней. Но это дело вкуса.

Ученый предлагает вторую пару понятий:

Диспозиция	Эвритмия
«Подходящее <i>размещение</i> вещей и изящное <i>исполнение сооружений</i> путем их сочетаний в соответствии с его качеством».	«Красивая внешность ( <i>venustas</i> ) и подобающий вид ( <i>commodus aspectus</i> ) сочетаемых воедино членов».

<sup>1</sup> Там же. Кн. 6. С. 115.

<sup>2</sup> Там же. Кн. 1. С. 21.

<sup>3</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979. С. 601.

Очевидно, под термином «диспозиция» Лосв имеет в виду изначальное значение слова – от лат. *dispositio* *расположение*. Именно «расположение» употребляет и Витрувий. Для Лосева, «диспозиция вместе с “количеством” и симметрия вместе с пропорцией хотя и покрывают одно другое по содержанию, но первая пара относится к *деятельности* архитектора, вторая же изображает полученное в результате этой деятельности *состояние и свойство* произведения»<sup>1</sup>. Относительно последней приведенной пары понятий философ пишет, что она «от предыдущей заключается, по-видимому» в следующем: «Там шла речь о *взаимной приспособленности* отдельных членов, здесь же идет речь о *подходящем их расположении*. Там рассматриваются отдельные части произведения, и исследуется, как они подходят одна к другой. Здесь же рассматривается общий порядок, диспозиция всех частей произведения, независимо от самих частей, а только с привлечением общего качества этой диспозиции. Первая часть определения диспозиции (*arta collocatio*), как и в предыдущем случае, *относится к практике архитектора*, вторая же (*effectus cum qualitate*) – к *достигнутому результату*. По содержанию это второе определение совпадает с определением эвритмии как прекрасного и соразмерного вида частей, объединенных в целое. Витрувий, к сожалению, не поясняет как нужно понимать это “качество”, фигурирующее у него в определении диспозиции. Но понимать его надо, очевидно, в более интенсивном смысле. Это – то качество, которым обладает целое, рассматриваемое само по себе. Если ординация говорит о количественной соразмерности частей, входящих в симметрическое целое, то диспозиция фиксирует это самое целое, которое мы теперь назвали бы, пожалуй, попросту *фигурой*. Эвритмия, следовательно, есть результат фигурной диспозиции частей»<sup>2</sup>.

У Витрувия концептуально нет термина «перспектива», но Лосев по косвенным признакам находит ее у автора «Десяти книги об архитектуре», подразумевая рисунок или перспективный чертеж. Опираясь на Иоллеса и Ватцингера, философ считает, что Витрувий, объединивший *идею, ихнографию и скенографию* с диспозицией, допустил ошибку. «Как некоторые греческие тексты, так и другие места у самого

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же. С. 602.

Витрувия показывают, что не диспозиция, а, скорее, эвритмия есть тут перспективный прием, а именно, *перспективное усложнение симметрии*. Эвритмия находится в таком же соотношении с симметрией, как диспозиция с ординацией. <...> Витрувий признает не просто пропорциональность и симметрию, но еще и видоизменение этого факта, в зависимости от расположения в пространстве. Естественно поэтому считать, что эвритмия отличается от симметрии как раз этим перспективным принципом, подобно тому как диспозиция отличается от ординации тоже тем новым планированием первоначального проекта, которое зависит уже от реального местоположения данного объекта и которое впервые создает этот объект как живое целое»<sup>1</sup>.

Лосев в очередной раз прибегает к термину, которого нет (в философском смысле) у Витрувия. Теперь это *фигура*: «Фигура вещи рассматривается или как совокупность частей, от которой мы переходим к целому, или как целое, от которого мы переходим к частям. В первом случае она есть результат “ординации” и объективно выражается в “симметрии”; во втором же случае она есть результат “диспозиции” и объективно выражается в “эвритмии”. Таким образом, ординация и диспозиция есть акт деятельности архитектора, симметрия же и эвритмия есть результат, достигнутый этой деятельностью архитектора в объекте»<sup>2</sup>.

Как видим, Лосев довольно подробно останавливается на проблеме эвритмии у Витрувия; что и понятно: из всех античных авторов последний сам написал об эвритмии больше других. Тем не менее Алексей Федорович, говоря о пифагорейском космосе, отмечает ее и в скульптуре: «Если числовая симметрия не помешала Мирону выразить в “Дискоболе” напряжение тела в момент бросания диска, а Поликлету в его “Дорифоре” – хиазм ног и плеч, т.е., кроме симметрии, соблюсти также и “эвритмию”, то и пифагорейский космос содержит не только определенную живую схематику, но и реальный ритм расположения небесных светил (как он тогда представлялся)»<sup>3</sup>.

Об эвритмии Лосев говорит и касательно умения находить связи между музыкой и словами: «Сочетание слов невозможно понять без учета музыкальности речи. Именно музыкальность с

<sup>1</sup> Там же. С. 602–603.

<sup>2</sup> Там же. С. 604.

<sup>3</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 2000. С. 337–338.

ее мелодикой, эвритмией, сменой разнообразных моментов (*metabolē*) и согласованностью изображаемого с его образом лежат в основе науки соединения слов»<sup>1</sup>. В этом же контексте известный советский эстетик выявляет воздействие эвритмии на слушателей: «Исократ в ритмике ищет самый принцип прекрасного в словесных произведениях. “Поэты, – говорит он (*Orat.* IX 10 ел.), – все говорят при помощи метров и ритмов... а это имеет такое очарование, что если дело плохо обстоит со словесным выражением и энтимемами, то все-таки самой эвритмией и симметрией они водительствовают над душами слушателей»»<sup>2</sup>.

Лосев, обращаясь к специфике античных стихотворных размеров, цитирует Гефестионова схолиаста (A 163, 13 W): «Логаядический метр называется – аэдическим от дактиля (так как он эвритмичен) и логическим от трохея, потому что древние пользуются им, когда хотят, чтобы слово (*logos*) бежало (*trechein*)»<sup>3</sup>.

Вот практически все, что нам удалось найти об эвритмии в 25 объемистых томах, оставленных нам Алексеем Федоровичем.

Напомним его слова: «Эвритмия есть результат, достигнутый деятельностью архитектора». Это утверждение, по всей видимости, дало повод отдельным исследователям считать приемлемым требование обществом эвритмии от любого предмета, ибо предмет тоже можно считать результатом деятельности человека. Кому же нужен несовершенный предмет? Такие исследователи – сознательно или нет, не столь важно – не всегда видели в эвритмии объективную пропорциональность, хотя, конечно, у созерцающего возникало субъективно приятное впечатление. Отсюда следует: эвритмия в результате якобы призвана считаться с востребованностью прекрасного предмета, с определенными эстетическими предпочтениями социума. 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

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 2000. С. 517.

<sup>2</sup> Там же. С. 674–675.

<sup>3</sup> Там же. С. 693.

ладу с целым, всеединство – лоно эвритмии. Это лоно существует само-в-себе безучастным к каким-либо требованиям зрителей»<sup>1</sup>.

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 (ατῆ). Значит, могли влиять и на эвритмию в природе. Однако у классиков эта точка зрения претерпевает коренное видоизменение: они отвергли право богов на нарушение законов космоса, содержащего свои части и элементы в необходимом единстве. «Если боги совершают что-либо скверное, то они не суть боги», – говорил Эврипид.<sup>2</sup> Для греков космос (в частности, по Платону) – «чувственно воспринимаемый Бог», а потому сам по себе обладал своей мерой и как пространство не имел истории, для византийцев он – творение Слова, а потому имеет историю, и мера его от Творца.

Платон отмечал также «эвритмичность» времени. Для него время – подвижный образ вечности; оно бежит «по кругу согласно [законам] числа»<sup>3</sup>.

Вспомним мысль Лосева об эвритмии как об искусстве соединения музыки со словом, слова с другим словом. Оказывается, она есть еще и искусство соединения мыслей. 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 своею собственною целью»<sup>4</sup>. Немецкий ученый говорит еще об

<sup>1</sup> Там, где не указаны выходные данные и номера страниц, приводятся цитаты из личной переписки автора настоящей монографии с Васиной или из ее неопубликованных работ, находящихся в стадии рукописи.

<sup>2</sup> Подробнее см.: *Иоанн (Зизиулас), митрополит. Личность и бытие* / Перев. с англ. С. Чурсанова // Богословский сборник. М., 2002. Вып. X. С. 22–50.

<sup>3</sup> *Платон. Тимей* // *Он же. Собрание сочинений* в 4 тт. Т. 3. М., 1994. С. 440.

<sup>4</sup> *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*

архитектонической эвритмии временных периодов, основывая ее на форме языка.<sup>1</sup> То есть последняя эвритмия Гумбольта возникла не без влияния Платона. Иконой вечности называли время и на христианском Востоке, считая круг символом вечности, на чем мы подробнее остановимся ниже.

А вот что говорил 15-ю веками ранее Гумбольта святитель Василий Великий: «Если все поставлено на своем месте, то красота соразмерности, часто и с первого взгляда, усматривается даже невеждою. Истинно прекрасное есть соразмерность в душе, доблестно настроенной. Так, мужество есть середина, излишек его – дерзость, а недостаток его – робость. Следовательно, красота души есть соразмерность в добродетели, а безобразие – нарушение меры вследствие порока»<sup>2</sup>. Но коль эвритмия «состоит в красивой внешности и подобающем виде сочетаемых воедино членов», о чем нам выше разъяснял Витрувий, то, продолжая логику Василия Великого, можно сделать следующий вывод: красота внутренняя есть эвритмия добродетелей у конкретной личности. И она (красота) непременно проявляется в эйдосе этой личности. «Мудрость человека просветляет лицо его, и суровость лица его изменяется» (Екк 8: 1).

После всего сказанного возникает вопрос о деформациях. Как они могут входить в эвритмию, если само латинское слово *deformatio* означает «искажение»? На первый взгляд, это заметный элемент деконструкции, вносящий в искусство безобразие, даже хаос, вместо чина, порядка, строя. Но это только на первый взгляд. Ничего подобного не происходит. Более того, существуют так называемые *корректирующие деформации* (о них писал В.В. Бычков<sup>3</sup>), *оптические деформации* (их анализировал А.В. Бакушинский<sup>4</sup>); те и другие предназначены для приведения изображения к норме на кривых поверхностях или предназначенных для рассматривания в ракурсах.

Кстати, лат. *norma* тоже имеет отношение к нашей теме, ибо означает «правило», «мера». Предназначение нормы

культуры. М., 2007. С. 458–459; *Выгодский Л.С.* Мысль и слово // *Он же. Собрание сочинений*. Т. 2: Мышление и речь. М., 1982–84. С. 347.

<sup>1</sup> *Гумбольдт В.* О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития // *Гумбольдт Вильгельм фон. Избранные труды по языкознанию*. М., 2000. С. 316.

<sup>2</sup> *Василий Великий, святитель.* Творения. Т. 1. СПб., 1911. С. 343.

<sup>3</sup> *Бычков В.В.* Духовно-эстетические основы русской иконы. М., 1995.

<sup>4</sup> *Бакушинский А.В.* Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства // *Искусство*. М., 1923. № 1. Переиздание: *Бакушинский А.В.* Исследования и статьи. М., 1981.

заключается в минимизации случайностей, субъективных частностей, зависимости от психологических состояний. *Норма* тяготеет, скорее, к канону. Потому не станем на данном понятии останавливаться подробно.

Существуют, конечно, и другие пропорциональные нарушения, имеющие отношение к иконописи. Обратим внимание на так называемые *экспрессивные деформации* (Ю.А. Олсуфьев их называет еще *линейными* или *диатаксическими*,<sup>1</sup> последнее, на наш взгляд, верней). К ним изографы специально прибегают как к приему ради выразительности образа и в то же время ради углубления философии вещи.<sup>2</sup> Причем иконописцы не использовали названный прием для придания антипатичных характеристик отрицательным персонажам. Те же хулители и распинатели в сцене Распятия Христа, не в пример картинам Босха, выглядят обычными людьми. И, напротив, священные лики смело деформировались по той причине, что такая деформация диктовалась философско-символическим подходом: большие уши рисовались для наглядности слушания и слышания Бога святым, его огромные глаза указывали на духовное зрение, правильный рот свидетельствовал о верности непреходящих Евангельских глаголов, проповеданных святым и т.д. И все это отнюдь не противоречило эвритмии, а органично в нее входило. В результате деятельности изографа рождались иконописные формы, которые превосходили реальные формы вещей, и появлялся не существующий в природе объект – икона. Она крайне условно соответствует реальности и представляет собой ее вполне очевидную деформацию. Но ведь любое творчество начинается именно тогда и там, где и когда оно подвергает деформации свой предмет. Причем замечено, что произведение, несущее ее в себе, нравится зрителю как раз этими нарушениями, разрушающими натуралистическое подражание природе. И дело здесь не в эстетической грамотности зрителя. Памятники архаики по своему изобразительному языку тоже весьма условны. Философ пишет: «Действительность всегда кажется ему [зрителю] неудовлетворительной. И он счастлив, когда художник представляет ему объекты, совпадающие с его желаниями. Это и есть то, что именуется Красотой... Мир прекрасных образов – это мир, отличающийся от реального, и человек, созерцая его, чувствует себя вне земного мира, экстатически переносясь в иной

<sup>1</sup> Олсуфьев Ю.А., *граф*. О линейных деформациях в иконе «Троица» Андрея Рублева. // *Он же*. Икона в музейном фонде. М., 2006.

<sup>2</sup> О них подробно будем говорить в т. 2, ч. II, гл. 1, § 5.



мир. Наслаждение, внушаемое прекрасным, – чувство мистическое, как любое другое чувство, приводящее к общению с трансцендентным»<sup>1</sup>.

Здесь весьма посрамляются морализаторы, считающие, что «писатель-мистик отказывается воображать, изображать небывалое, передавать ложное»<sup>2</sup>. Этой наивной позитивистской фразой Н.В. Гоголь просто уничтожен, ибо не писал репортажей с места мистических событий, но придумывал такие события сам. Странно, если мистик откажется изображать небывалое. Можно ли тогда вообще вести речь о писателе-мистике? Это явный абсурд. А что делать художнику-мистику – тому же иконописцу? Чудо и есть небывалое, воображенное художником после того, как оно произошло и пережито в душе, а затем передано на «плоскости картины» условно («ложно» для морализатора-доктринера). Однако «ни одно великое произведение не является “догматическим”»<sup>3</sup>. Иначе это будет не произведение, а подобие инструкции, устава, пособия, руководства и т.п. Морализатором деформация чаще всего воспринимается с отрицательным знаком. В силу приверженности натурализму, морализатору и кажется она чем-то ложным, небывалым, даже языческим. Другое дело – «живоподобие», в котором все «правильно» и с которым все ясно. Однако в системе средневекового (канонического) иконописного языка деформации просто неизбежны. Любой прямоугольный предмет в «обратной перспективе» предстает «искаженным», а любой овал – обязательно сломанным. Это будет ложь или «подобающий вид сочетаемых воедино членов»? Разумеется, последнее, отвечающее эвритмии. И не ее беда в том, что деформация широко использовалась в модернистском искусстве XX столетия, когда она подчас действительно наполнялась демоническим содержанием. Будем помнить, что деформация – всего лишь выразительное средство, относящееся к форме, а не к содержанию, наполняющему форму. Наглядным примером чего и является икона. Знак равенства между безобразным и деформацией может поставить только человек с инфантильным вкусом, да и мышлением тоже.

Пора вернуться непосредственно к теме эвритмии. Что же писали о ней мудрецы «Железного века»?

Мы не нашли у Хайдеггера специальных рассуждений на

<sup>1</sup> *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 500–501.

<sup>2</sup> *Моторин А.В.* Художественность творчества в свете Православия // [http://www.bogoslov.ru/text/5405844.html#\\_edn9](http://www.bogoslov.ru/text/5405844.html#_edn9).

<sup>3</sup> *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 274.

сей счет, но эвритмия 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.

Антропософское толкование эвритмии пропагандировал и внедрял в своих школах Рудольф Штайнер. Он с такой настойчивостью 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, осуществляясь 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 смежности, – пишет он, – ассоциации по сходству приобретают силу *метаморфозы*, они актуализируют обозначаемое ими преобразование»<sup>1</sup>. Именно актуализация – не «преобразование», а преображение антиномии – носит доминирующий характер в принципе единства по сходству и по контрасту. Диафора и диэресис нам здесь тоже помогут.

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

---

<sup>1</sup> Маранда П. Метаморфные метафоры // От мифа к литературе. М., 1993. С. 84. Параллельно с канадцем об ассоциировании по смежности и по противоположности писал С.С. Аверинцев: «Иоанна Крестителя можно и должно назвать “горожанином” не вопреки тому, а именно потому, что его жизнь на “безлюдной скале” предельно не похожа на жизнь “горожанина” в людном городе. Это не ассоциирование по смежности – это ассоциирование по противоположности» (Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С 147).

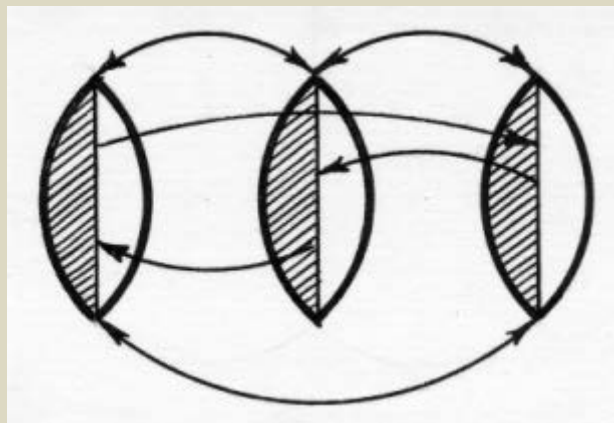


Рис. 20.

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 параграфе «Канон и его окрестности» мы говорили, 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»<sup>1</sup>. Но мера и красота в своей неразрывности есть не что иное, как эвритмия. Тем не менее слово «мера» упоминалось первым. «Было бы неправильным считать, что композиционное творчество зодчих ограничивалось только областью культовых сооружений.

<sup>1</sup> Красноречьев Л.Е., Тынтарева Л.Я. «...Как мера и красота скажут». Л., 1971. С. 3.

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.<sup>1</sup> 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 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».<sup>2</sup> Уже на данном примере можно заметить красоту математических соотношений, изощренность 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.<sup>3</sup> 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

---

<sup>1</sup> Вагнер Г.К. О пропорциях в московском зодчестве эпохи Андрея Рублева // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. М., 1963. С. 54.

<sup>2</sup> Полевой В.М. Искусство Греции. Средние века. М., 1973. С. 26. См. там на с. 27 план с композиционными построениями базилики в Ираклионе в Неме (V–VI в.).

<sup>3</sup> 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».

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 век). В аспекте эвритмии она особенно показательна. 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»<sup>1</sup>. По такой системе построена, например, церковь монастыря Кесариани около Афин (вторая половина XI века). 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,<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> Полевой В.М. Искусство Греции. Средние века. С. 159.

<sup>2</sup> 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».

В. Балдиным<sup>1</sup> и Г. Вагнером<sup>2</sup>, позволяет снова убедиться в основополагающей роли подкупольного квадрата. (См. рис. 21.)

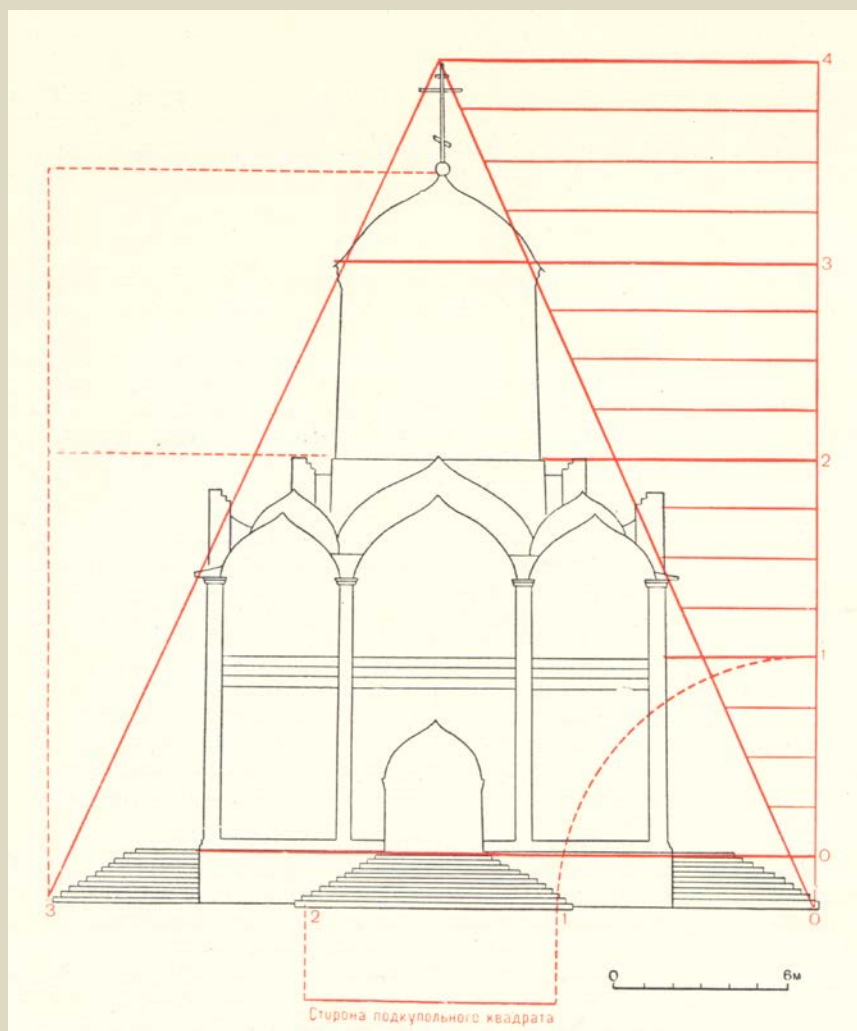


Рис. 21. Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры.  
1423 г. (по данным В. Балдина).

<sup>1</sup> Балдин В. Архитектура Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры // Архитектурное наследство. Сб. 6. М., 1956. С. 27–52.

<sup>2</sup> Вагнер Г.К. О пропорциях в московском зодчестве эпохи Андрея Рублева. С. 54–74.

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, числом, определяющим истинное свидетельство, 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: 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 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»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Сам ученый свой термин объяснял в дискурсе светской 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

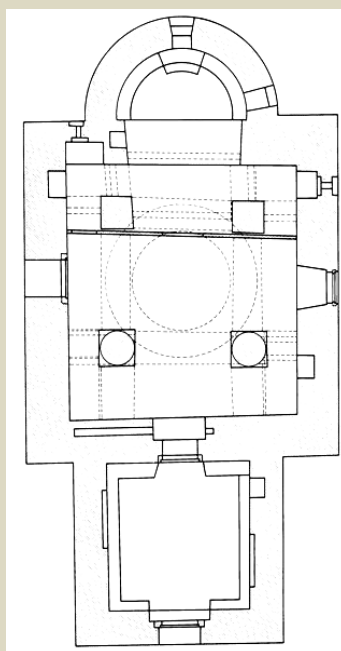


Рис. 22.

План церкви Успения на Волотовом поле, близ Новгорода.  
1352г

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 литургийное действие, один синергийный процесс. Вспомним знакомые нам слова Василия Великого: «Свет не приносит слепоты, а напротив того, возбуждает данную от природы силу зрения».





Рис. 23. Роспись северной стены храма Успения на Волотовом поле.

Но насколько бы «неточным» оказывался «код», — все равно дело не обходилось без пропорциональных соотношений. Древнерусские архитекторы были, несомненно, знакомы с композиционными законами греческих храмов,<sup>1</sup> 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 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, определяла 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 положений, а тем более канона; он объясняется отнюдь не ошибкой, а эвритмией и синергией. Самым убедительным аргументом против ошибки является удивительная прочность

---

<sup>1</sup> 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).*

храма, преодолевшая века.<sup>1</sup>

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, синергийный 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 живописцу, приостановил работу после частичной росписи алтаря.<sup>2</sup> Хочется верить, что причиной явилась увиденное владыкой несовпадение 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.<sup>3</sup> Как уже отмечалось, на отсутствии случайностей настаивал и академик Д.С. Лихачев. Метод древнерусских мастеров, о

<sup>1</sup> 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 пользуемся при анализе.

<sup>2</sup> Полное собрание русских летописей. СПб., 1889. С. 133.

<sup>3</sup> Случайности в Церкви невозможны, причем даже в деталях богослужения. Всякие импровизации в нем были запрещены Лаодикийским собором (около 343 года; правила 59, 60).

котором идет речь, конечно, предполагал не механистический подход, а органический. Эвритмия – не бухгалтерия сухого, скучного расчета, а поэтика пропорций и соотношений, поэзия чисел. Изображение на фреске и на иконе не теряло естественности и не превращалось в эмблему, хотя оставалось условным.<sup>1</sup> Иератическая сторона образа требовала и определенности 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 них последнего смысла (то есть “последнего числа”))»<sup>2</sup>. Поэтому не удивительно, что восточнохристианские художники прибегали не только к символике чисел, но и к удобству числового исчисления пропорций и непосредственно в приемах композиции. Б.А. Рыбаков писал: «Свидетельства средневековых математиков говорят о применении их современниками приближенных, практически удобных, но теоретически не обоснованных расчетов»<sup>3</sup>. Данный метод

<sup>1</sup> 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.*).

<sup>2</sup> *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.

<sup>3</sup> *Рыбаков Б.А.* Архитектурная математика древнерусских зодчих // *Советская археология.* М., 1957. № 1.

оказывался очень удобным для практической работы, но нельзя настаивать на его педантизме, подобно тому, как это делал Э. Мёссель<sup>1</sup>. Отрицать же удобство нельзя, что подтверждается исследованиями реставратора Н.В. Гусева.<sup>2</sup> 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 будет 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» – частного случая эвритмии, но о самой эвритмии не только мало кто слышал, но ее подчас и отторгают. Это все равно что отрицать «золотое сечение», признавая число  $\pi$ , с ним связанное. Однако следует помнить: в средние века «число было существенным элементом эстетической мысли и сакральным символом, мыслью Бога»<sup>3</sup>.

Монументалисты, работая бок о бок с зодчими, несомненно, пользовались их находками и даже становились конгениальными со-творцами.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Мёссель Э. Пропорции в античности и в Средние века. М., 1936. С. 159.

<sup>2</sup> Гусев Н.В. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI–XVII веков // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 126–139.

<sup>3</sup> Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 23.

<sup>4</sup> 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 приездом 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



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

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 полотенечным 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 обуславливал верхний край оконного проема на южной стене, если измерять от пола. («Число **три** обозначает нечто замкнутое, законченное в себе, иногда нечто целостное и обозримое, иногда безусловно обязательное (Ис 6: 3; Откр 4: 8)»<sup>2</sup>. Вот почему, наверное, по библейской символике, число «три» указывает на Божественное совершенство; священное, законченное и совершенное число; в христианской культуре – символизирует три Ипостаси Святой Троицы.) Радиусу барабана равен вертикальный размер той же алтарной композиции

---

языка: “знаменщиками”, “иконниками”, “изографами”» (Тиц А.А. Загадки древнерусского чертежа. М., 1978). Сотрудничество между иконописцами и зодчими было, следовательно, самое тесное.

<sup>1</sup> И.Э. Грабарь о волотовской церкви писал: «Схема росписи является как бы классической для 14-го века – Вседержитель в куполе, в барабане архангелы и пророки, в парусах 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).

<sup>2</sup> *Ианнуарий (Ивлиев), проф., архимандрит.* Числовая символика в Книге Откровения Иоанна // [http://azbyka.ru/ivliev/chislovaya\\_simvolika\\_v\\_knige\\_otkroveniia\\_ioanna-all.shtml](http://azbyka.ru/ivliev/chislovaya_simvolika_v_knige_otkroveniia_ioanna-all.shtml)

«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, диктовавших ритм, формат каждой композиции и действовавших по схеме, приведенной на рисунке 20.<sup>1</sup>

Тем не менее сказанного достаточно, чтобы убедиться в мастерстве древнерусского 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, ощущаются (пусть условно) действующими Божественные энергии, о которых пытался поведать волотовский художник-исихаст.<sup>2</sup>

Но любопытно то, что по означенной схеме можно проследить эвритмические и семантические межкомпозиционные связи.<sup>3</sup> 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

<sup>1</sup> Система античного канона, как видим, будучи в христианстве преобразенной, получила здесь свое логическое продолжение.

<sup>2</sup> Ради объективности отметим и типично палеологовские черты (дань духу времени) в высоком искусстве волотовского 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 полотенце со свитками, из композиции «Сошествие Святого Духа на апостолов».

<sup>3</sup> Согласно данной схеме, горизонтально взаимодействуют между собой иконы в том или ином чине иконостаса, если в нем соблюдены параканонические положения.

проповеди об Успении Богородицы известного священника Новгородской епархии архимандрита Агафангела (Догадина; годы жизни 1936–1999): «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».<sup>1</sup> 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, взяющего грех мира, грехи человеческие; во втором случае – в «Успении» – мы видим торжество встречи Христа и Богородицы, выраженное встречей вертикальных линий с горизонтальными: горизонталь настолько остро «откликаются» на божественную вертикаль, что утрачивают свою строгость и пробуют прогнуться, «обнять» вертикаль.<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> См.: Старорусский пастырь архимандрит Агафангел. М., 2005. С. 204.

<sup>2</sup> 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.



трансцендентному, выходу к Богу) 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. К месту напомнить и о «Православии» в греческой огласовке: ὀρθόδοξος – «правомыслие», от ὀρθός – *прямой (в вертикальном направлении), стоящий прямо, поднятый вверх*, δόξα – *мнение, представление, предположение*, но также и *слава, блеск, сияние, яркость*, что немаловажно в нашем контексте, ибо все перечисленное относится к понятию «неба», а, значит, «верха».

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 вологовских 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 к 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 горизонтальное 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 с темой 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 изображает 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 демонстрируют нам 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

«Пантократор» 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.<sup>1</sup> 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 совершенно очевидное (ученики Христа падают в страхе, закрывая руками глаза, см. Мк 9: 6), то в «Успении» – иконографически прикровенное (у апостолов нет никакой реакции на присутствие Сына Божия). В «Воскрешении Лазаря» Христос, находясь в посюстороннем 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, получила мощную поддержку «математикой» символов. Межсюжетные связи праздничного ряда приводили к пониманию всего 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 горизонтальные внутренние связи в иконостасе подтверждают тот факт, что при строительстве православной культуры бралось из мира все лучшее, преобразовалось, но никак не игнорировалось.

<sup>1</sup> 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). Это один из самых выдающихся памятников новгородской иконописи XV века.

Анализ эвритмии волотовских фресок будет недостаточным, если пройти мимо структурного построения композиции.



Рис. 24.

«Сретение».



Рис. 25.

«Воскрешение Лазаря»

Из праздничного чина. Церковь Успения на Волотовом поле.  
Последняя четверть XV века.



Рис. 26.  
«Преображение».



Рис. 27.  
«Сошествие во ад».



Рис. 28. «Успение».

Все иконы из праздничного чина. Церковь Успения на Волотовом поле.  
Последняя четверть XV века.

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, 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.<sup>1</sup> Здесь действительно доминирующий композиционный формоэлемент – мандорла. Первой изограф стал строить именно ее, ибо типичный для иконы прием построения первым нимба тут не просматривается: равнобедренный 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 ступни ног не видны. Волотовский 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

---

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

квадратов осмысливалась как незримая граница между мирами: все действия, происходящие в посюстороннем мире, находились в площади квадратов, мистические действия – выше, вне квадратов.<sup>1</sup> Что квадрат есть символ земли, мы хорошо знаем. В «Успении» верхняя линия квадратов обусловила 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 продиктована диагональным построением. Фигуры апостолов чем ближе оказывались к правому и левому краям композиции, тем больше теряли вертикальность положения, выдавая замысел живописца о диагональных支撑ках. Подобные приемы и эвритмичные соотношения понадобились с одной целью – усилить внимание молящегося, направить его к смертному одру, на котором сосредотачивалась сердцевина всего замысла.

Несмотря на размашистую манеру живописи, волотовский 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.<sup>2</sup>

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»

---

<sup>1</sup> 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 волотовского храма, а лишь один. Но символика его была идентичной.

<sup>2</sup> Алпатов писал: «Надо полагать, что в эстетических представлениях волотовского 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 Волотовом поле. М., 1977. С. 16). Но через два десятка страниц этот маститый искусствовед признает одну особенность волотовского 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 волотовского монументалиста. Ибо она сама – вдохновенная версификация математических соотношений.



(последняя четверть XV в.). Здесь мы найдем большое сходство с методом, характерным для мастерской Андрея Рублева. В чем конкретно он заключался? Вот как более полувека 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 “знаменования” 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 вверх и вниз строилось еще по квадрату, в результате чего получали прямоугольник, в который вкомпоновывалась фигура; для определения ширины нижней части фигуры, очевидно, вписывался еще один квадрат»<sup>1</sup>.

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 диктовалась подкупольным квадратом. Вот и у иконописцев связь с зодчеством 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 мастера с методами работы школы Рублева. И тогда напрашивается вывод, что данные приемы присущи всей древнерусской иконописи. Во всяком случае, новгородской – точно. В этом нас убеждает сама последовательность действий рисовальщика (см. рис. 30). 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 встроен 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

---

<sup>1</sup> Тиц А.А. Некоторые закономерности композиции икон Рублева и его школы // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. М., 1963. С. 38–39.



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 ковчега с квадратом. Причем величина данного отрезка задавала потом и верхнюю линию одра, если по вертикальной оси отрезок откладывать снизу от внутренней линии лузги.

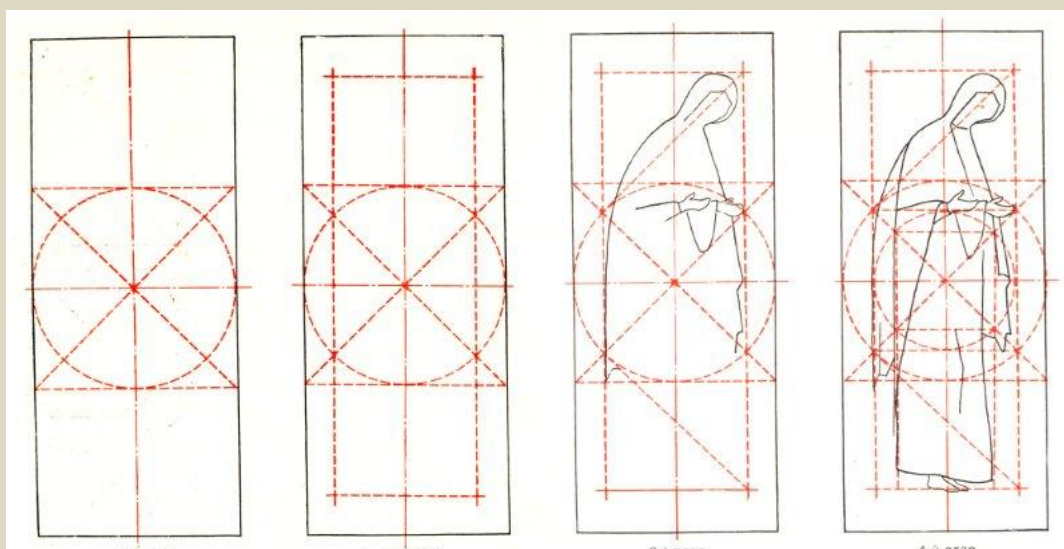


Рис. 29. Процесс работы над композицией иконы в мастерской Андрея Рублева (по А. Тицу).

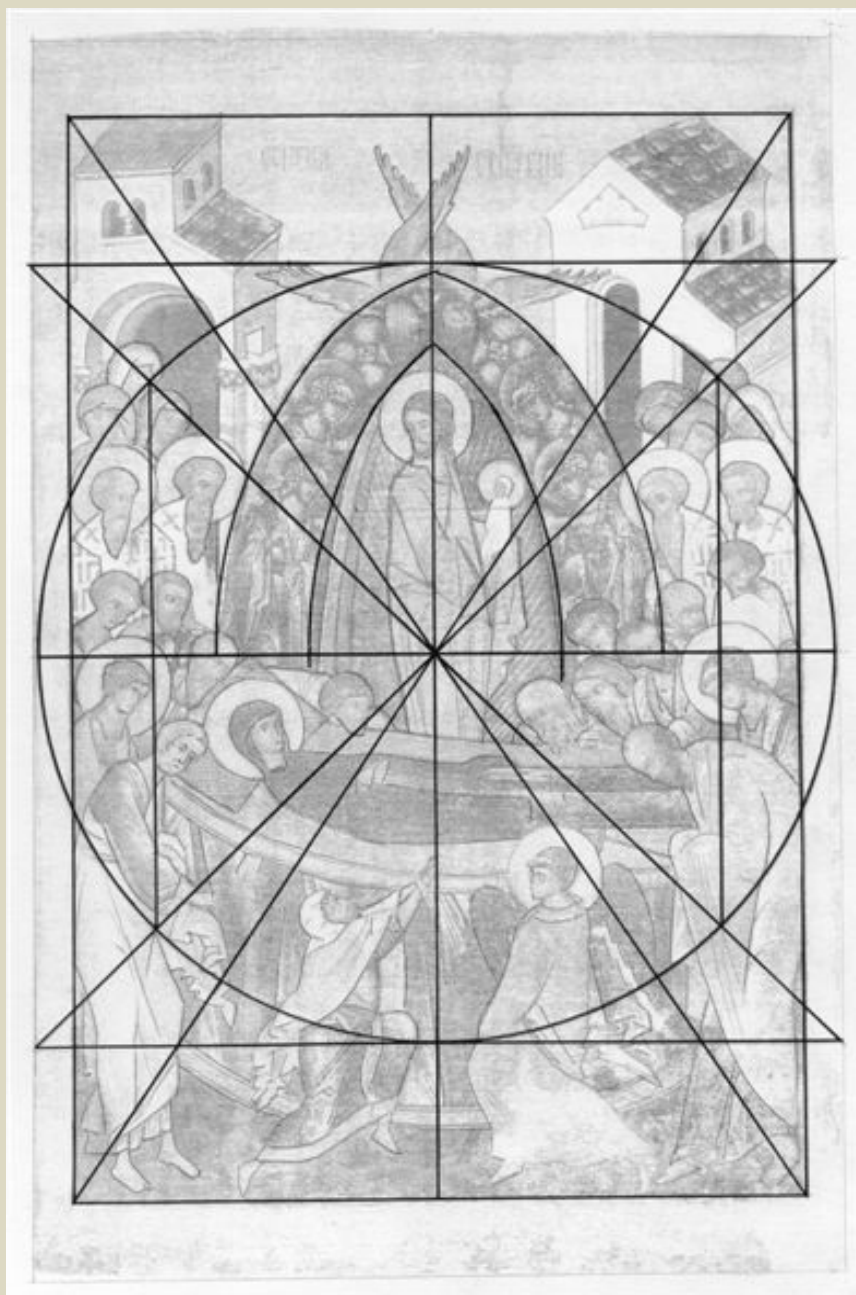


Рис. 30. Построение композиции иконы «Успение» из Волотовского храма.

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 перпендикулярами, 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 вологовского 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 соответственной моделью космоса. Но ведь космос первоначально и понимался как «порядок, гармония, красота», выступая противоположением хаосу. Ввиду 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 первостепенно 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 Деисис<sup>1</sup>. «„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)», – отмечал С.С. Аверинцев.<sup>2</sup> Вертикальная ось симметрии иконостаса, понятая как иерархическая вертикаль чинов, пересекалась

<sup>1</sup> 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.

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

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 верх – «пути восхождения человека».<sup>1</sup> Иерархическая вертикаль чинов имела подтверждение эвритмией. К сожалению, говорить о размерах ярусов в волотовском 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.<sup>2</sup> Тогда композиционные построения фресок и праздничных икон при помощи квадратов выглядят весьма органичными и последовательными.

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

---

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 226.

<sup>2</sup> См. том 2 этой нашей работы, часть 1, глава 1, §1. Цвет фриза виден на сохранившемся цветном снимке Л.А. Мацулевича, сфотографировавшего отмывку в цвете, выполненную реставратором Суловым в XIX веке; на ней представлена система фресок Успенского храма.

равные высоты», – пишет А.Г. Мельник.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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 Боге.

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

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

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

---

возрождается и преображается красота античного эллинизма, человечность становится богочеловечностью; “эвритмия” и “текучесть”, воспетые Платоном, проникнуты и озарены воскресением Христа, сиянием Пятидесятницы».<sup>1</sup>

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.

---

<sup>1</sup> Клеман Оливье. Отблески света. М., 2004.

## § 9. СООТНОШЕНИЕ ЯЗЫКА И СТИЛЯ В ЦЕРКОВНОМ ИСКУССТВЕ

Впервые в философском дискурсе о языке древнерусского искусства начал писать во втором десятилетии прошлого века Е.Н. Трубецкой.<sup>1</sup> Чуть позже говорил о семантике иконописного языка в знаменитом трактате «Иконостас» священник Павел Флоренский.<sup>2</sup> Добрую половину книги «Язык живописного произведения» посвятил этой проблеме Л.Ф. Жегин,<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> Об иконописном стиле размышляли в основном искусствоведы.<sup>5</sup> 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

<sup>1</sup> Трубецкой Е., кн. Три очерка о русской иконе. М., 1991.

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

<sup>3</sup> Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения: Условность древнерусского искусства. М., 1970.

<sup>4</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. В свете теории знаковых систем рассматривал вопрос Успенский Б.А.: 1) Структурная типология языков. М., 1965; 2) К исследованию языка древней живописи. Предисловие // Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения: Условность древнерусского искусства. С. 4–34; 3) Поэтика композиции. М., 1970; 4) О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. Вып. V. Учёные записки Тартуского университета. Вып. 28. Тарту, 1971. 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 богословие образа, писал Салтыков А.А. О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 398–413. Своеобразным контрастом исследованию Салтыкова является теологический труд, имеющий основную опору на искусствоведение: Языкова И.К. Богословие иконы. М., 1995.

<sup>5</sup> 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.

и как ее определить? К сожалению, об этом философы, богословы 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 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».<sup>1</sup> 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 богослужения, 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 систем<sup>2</sup>). М.В. Ломоносов восклицал: «Так-то не вдруг переменяются языки! Так-то не постоянно!».<sup>3</sup> 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

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 406.

<sup>2</sup> Мы согласны с утверждением, 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.

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



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.

Что именно принято понимать под терминами «стиль» и «язык»?

Диафору стилевых закономерностей при анализе непосредственно самого феномена определяет исследовательница из Минска Л.В. Левшун. Она считает, что данные закономерности традиционно обозначаются «формальным» и «функциональным» подходами. «В первом стиль рассматривается и исследуется как “*манера письма*” и/или “технология литературного изложения”. <...> Второй подход интерпретирует стиль как “форму форм, общую для многих отдельных форм”»<sup>1</sup>.

В эту «развилку» и попадают все теории о стиле.

Не забудем также Кого Аристотель называл «формой форм»... И вопрос опять становится неясным.

А.Ф. Лосев понимал стиль как «принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения»<sup>2</sup>. После такой формулировки хочется спросить: все ли мастера искусства обязательно конструируют свои произведения? Где же в таком случае синергия творчества, о которой речь шла в § 3 данной главы? Фраза «принцип конструирования» говорит, очевидно, больше о рационалистическом подходе к творчеству. Ведь не случайно же подобный «принцип конструирования» увенчался феноменом конструктивизма. И здесь будет не лишним напомнить слова В. Маяковского: «Впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства – конструктивизм, понимающий формальную работу художника только как инженерную, нужную для оформления всей нашей жизни. <...>

<sup>1</sup> Левшун Л.В. «Концепции стиля» в восточнославянской книжности XI–XVII в. // Древняя Русь. М., 2010. №2(40). С. 17.

<sup>2</sup> Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 226.

Здесь не возьмешь головной выдумкой. Для стройки новой культуры необходимо чистое место. <...> Нужна Октябрьская метла»<sup>1</sup>. Как известно, эта «Октябрьская метла» сильно прошла непосредственно по Лосеву, да и самого Маяковского смела в мир иной. Тем фактически и увенчалось «тотальное конструирование жизни», провозглашенное адептами конструктивизма.

Более четко высказывается В.В. Бычков. Для него стиль – «это, образно говоря, эстетический почерк эпохи; оптимальная для данной эпохи (направления, школы, личности) эстетическая модель отображения (система характерных принципов организации художественных средств и приемов выражения), внутренне одухотворенная жизненно важными для данной эпохи невербализуемыми принципами, идеалами, идеями, творческими импульсами из высших уровней реальности. Если нет этой одухотворенности, стиль исчезает»<sup>2</sup>.

М.М. Бахтин рассуждал о данной проблеме в самых общих чертах; для него художественный стиль – это совокупность приемов реализации эстетической формы; другими словами, формулировка Бахтина выступает в качестве ответа на вопрос «как?».

Герман Коген находил в стиле нечто таинственное, иррациональное, мифическое<sup>3</sup>. И здесь, скорей, можно ставить вопрос не «как?», а «какой?».

Наиболее распространенное определение стиля принадлежит французскому естествоиспытателю Ж. Бюффону: «Стиль – это человек». Было бы странно такой дефиниции вменять вопрос «что?» и даже «кто?», потому что не о конкретной же личности идет речь, а о том, что в человеке «как?». При всей обобщенности своего ответа, Бюффон все-таки близок к цели.

Не далек от него по смыслу М. Дудучава, для которого «художественный стиль – это художник»<sup>4</sup>. Далее грузинский теоретик уточняет: «Стиль – творческий портрет художника, его художественно-творческое отношение к действительности»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Маяковский В. Собрание сочинений. В 4 тт. Т. 4. М., 1957. С. 212.

<sup>2</sup> Бычков В.В. Эстетика. М., 2004. С. 284–285.

<sup>3</sup> Коген Г. Науки о духе и философия / Перев. с нем. В.Н. Белова // Кантовский сборник. Калининград, 2008. № 1 (27). С. 82–86.

<sup>4</sup> Дудучава М. К вопросу о сущности художественного стиля. Тбилиси, 1969. С. 65.

<sup>5</sup> Там же. С. 70.

К.О. Гартман высказывается иначе: художественный «круг форм, возникший из религиозных и нравственных воззрений, развившийся благодаря однородным художественным задачам и средствам, сложившийся в некоторое гармоничное целое, мы называем стилем»<sup>1</sup>.

В. Подорога считает стиль чисто культурологической реальностью, хотя переносит его на мышление человека: «Под стилем же я буду понимать *эстетическую форму мысли*. Стиль – это дополнительное измерение (эстетическое), которое придает мысли индивидуальную форму, что отличает ее от всякой другой, делает неповторимой и единственной. Собственно, стиль – это *воля-к-выражению*, или то, что Георгий Щедровицкий называл *волей к самореализации*, а Мераб Мамардашвили *актом свободы*. Итак, стиль – чувственно *во-площенная*, телесная, эстетически переживаемая форма мысли. Стиль предвосхищает мысль, дает ей состояться, побуждает развиваться в сторону все большей *индивидуализации*, причем до тех пор, пока материал жизни не будет полностью освоен»<sup>2</sup>.

Современный русский искусствовед В.Г. Власов определяет стиль как «художественный смысл формы», как ощущение «художником и зрителем всеобъемлющей целостности процесса художественного формообразования в историческом времени и пространстве. Стиль – художественное переживание времени». Он понимает стиль еще как «категорию художественного восприятия»<sup>3</sup>.

Более традиционно и близко к точке зрения Бахтина трактует понятие стиля Е.Э. Дробышева: «Стиль – совокупность главных художественных особенностей в творчестве писателей, композиторов, архитекторов, проявляющаяся в темах, идеях, изобразительно-выразительных средствах, приемах, исполнении. Стилиевое единство присуще сложившимся жанрам, видам и течениям искусства»<sup>4</sup>.

Иначе на сей счет думает А.А. Тарковский. Наступая на свое развитое чувство стиля, знаменитый режиссер боится стать его пленником, видя в стиле заданную тенденцию, которую в

<sup>1</sup> Гартман К.О. Стили. М., 1997. С. 6.

<sup>2</sup> Подорога Валерий. Проект и опыт (Г. Щедровицкий и М. Мамардашвили: Сравнительный анализ стилей мышления) // <http://www.polit.ru/research/idea/2004/07/06/podoroga.html>

<sup>3</sup> Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Т. 1. СПб., 1995. С. 540, 544.

<sup>4</sup> Дробышева Е.Э. Краткий словарь терминов и понятий курса культурологии. Владивосток, 2000. С. 29.

любом случае необходимо скрывать, и чем глубже, тем лучше. Он пишет: «Несмотря на то, что всякое искусство тенденциозно в конце концов, что сам стиль – не что иное, как тенденция, и все-таки одна и та же тенденция может поглотиться многослойной бездонностью выражающих ее художественных образов, а может быть выражена до плакатности наглядно, как это сделал Рафаэль в “Сикстинской Мадонне”. Даже Маркс говорил о том, что тенденцию в искусстве необходимо прятать, чтобы она не выпирала, как пружины из дивана»<sup>1</sup>.

О. Шпенглер в своей работе «Закат Европы», напротив, уделял особое внимание стилю. Стиль для немецкого философа – это «метафизическое чувство формы», которое определяется «атмосферой духовности» той или иной эпохи. Он не зависит ни от личностей, ни от материала или видов искусства, ни даже от направлений искусства. Как некая метафизическая стихия данного этапа культуры «стили следуют друг за другом, подобно волнам и ударам пульса. С личностью отдельных художников, их волей и сознанием, у них нет ничего общего. Напротив, именно стиль и творит самый *тип* художника. Стиль, как и культура, есть первофеномен в строжайшем гетевском смысле, все равно стиль искусств, религий, мыслей или стиль самой жизни. Как и “природа”, стиль есть вечно новое переживание бодрствующего человека, его alter ego и зеркальное отображение в окружающем мире. Оттого в общей исторической картине какой-либо культуры может наличествовать только один стиль – *стиль этой культуры*»<sup>2</sup>.

Глубоко по этому поводу размышляет Н.М. Тарабукин: «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»<sup>3</sup>.

Надо признать: понятие стиля весьма емкое и широкое, оттого возникает множество определений стиля.

Пришла пора нам высказать и свою формулировку. Мы предлагаем считать стилем такое единство образа мышления

<sup>1</sup> Тарковский А.А. Запечатленное время // <http://predanie.ru/lib/book/84922/>.

<sup>2</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М., 1993. С. 373.

<sup>3</sup> Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1999. С. 97.

(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. Творимая ими Иисусова молитва направляла мышление горе, а Дух Святой даровал способности видеть и находить средства отображения небесного. Это и можно расценивать как истинное христианское мировоззрение, отраженное в иконе. Мы уже убедились: некоторые исследователи (Тарабукин, Дудучава, Лосев) совершенно справедливо считали стиль органично связанным непосредственно с личностью художника и его мировоззрением. Именно в этом контексте мы и даем свое определение стиля. Отсюда верные слова Тарабукина «Мировоззрение в иконописи – как мировоззрение христианства – едино» логично продолжить и на понятие стиля. Значит, должно быть константно нечто единое в стиле православной иконописи при единстве мировоззрения.

Данная константа и зафиксирована в словосочетании «византийский стиль». Но о нем – ниже.

Существуют определенные закономерности, которые в дальнейшем необходимо учитывать при анализе нашего феномена.

Во-первых, теоретически в качестве категории стиль не был осмыслен средневековыми художниками. Осмысление его шло на уровне тех или иных технических приемов живописи, правда, неизменно связанных с богословскими смыслами. Но стиль становится стилем как именно феноменом эстетики, только начиная с эпохи Ренессанса, ибо тогда появляются критическо-оценочные категории. То есть своим теоретическим оформлением стиль обязан мировоззренческому самосознанию художника. В России подобная картина наблюдается с XVII столетия, несмотря на то, что у нас не было эпохи Возрождения. Вспомним трактаты И. Владимирова и С. Ушакова, в которых иконописцы неустанно полемизировали, настаивая на правоте нового стиля и нового языка иконописи. Симптоматично и то, что эти мастера создавали трактаты, в отличие от Андрея Рублева, Феофана Грека и Дионисия, не оставивших ничего подобного.

Во-вторых, сегодня мы должны иметь в виду: при несомненном существовании исторических стилей все-таки внутри каждого из них может присутствовать множество стилей. Сам стиль не обусловлен предметом изображения. Здесь важен

прежде всего аксиологический статус того, *что* или, скорее, *кто* изображается. Причем этот статус назначался не лично иконописцем, а он общепризнан и через благословение утвержден Церковью. Стилль также не зависит от жанра. Даже в Средневековье можно наблюдать в одном жанре несколько стилей, пусть и сходных. И, напротив, в разных жанрах – некие общие стилистические признаки. Некоторые исследователи пытаются привязать стиль к канону, но здесь есть свои особенности. Если вести речь об иконографическом каноне, то он фактически сформировался в Церкви к VI веку, полностью – к IX столетию. И больше не менялся. Но стилистические изменения, хоть и не радикальные, продолжали сказываться в дальнейшем. Стилль, отвечая на вопрос «как?», неизменно связан с вопросом «что?», которому соответствует канон. Поэтому канон следует рассматривать применительно не только к иконописи, а вообще ко всей литургии и даже ко всей церковной жизни. Он есть единое целое, вбирающее в себя богослужение, иконопись, песнопения и пр. Уже говорилось, формирование канона шло даже хронологически не по отдельности перечисленных составляющих, а именно как единого целого, поскольку он является оформлением *всего* бытия Церкви. И вот здесь нерасторжимость концептов «как?» и «что?» становится совершенно очевидной, ибо существует ради главного – «зачем?»: ради спасения души человеческой. В том смысл всех трех составляющих, образующих целое.

В этой триаде неотрывно друг от друга пребывают стилль и язык.

И коль язык можно отчасти рассматривать как средство межличностного общения и даже как средство общения наций и народов,<sup>1</sup> то стилль будет придавать неповторимость, характер, колорит этому языку.

---

<sup>1</sup> Сегодня мы различаем государственные и национальные, групповые и индивидуальные понятия; всем им соответствует различие языков, диалектов, идиолектов, наречий, но, как показывают исследования лингвистов и историков, язык человечества 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.

Просматривается определенное ядро, притягивающее к себе многие концептуальные формулы. Да, действительно, *существуют стили исторический, национальный, индивидуальный...* Однако и исторические обстоятельства, и национальный фактор, и индивидуальные особенности, отражаясь в искусстве, зиждутся на основе веры того, кто создает произведение.

По нашему убеждению, язык иконы есть канонический язык литургии. Образ является визуальным дополнением, если не символическим выражением, того, что происходит во время богослужения в храме. Те Церкви, которые служат византийские литургии святителей Василия Великого и Иоанна Златоуста, имеют и похожую по языку иконопись. Достаточно назвать Древнюю Русь, Грецию, Сербию, Болгарию, Румынию, Грузию...

Язык в известной мере даже является «орудием мысли». Но не отождествляется с ней; выражает реальность, создавая понятия. Г.Г. Шпет пишет, что язык «есть орган внутреннего бытия, и даже само это бытие, как оно постепенно достигает внутреннего познания и своего обнаружения»<sup>1</sup>. Хайдеггер воспринимал язык не средством, а средой обитания. Он писал: «Язык есть дом бытия, живя в котором человек экзистирует, поскольку, оберегая истину бытия, принадлежит ей»<sup>2</sup>.

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?

Если в иконописи язык и стиль взаимно обусловлены православным мировоззрением, то вывод следует только один: при искажении языка неминуемо наступают соответствующие последствия и для стиля, и наоборот, если в стиль привносится нечто чуждое православному мироощущению, то не избежать и искажений языка. Здесь неизбежно вылезают пружины из дивана, о которых говорил К. Маркс в предупредительном изложении А.А. Тарковского. 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. При таком понимании языка искусства становится понятно, что

<sup>1</sup> Шпет Густав. Искусство как вид знания. М., 2007. С. 329.

<sup>2</sup> Хайдеггер Мартин. Бытие и время. М., 1993. С. 203.

«живоподобие» относится и к стилю, и к языку, ибо «живоподобные» иконы явно не назовешь каноничными, а средства изображения первообраза вызывают в памяти католические аллюзии. 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 западных 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 богословия от святоотеческого предания, начинало соответствовать 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.<sup>1</sup>

Однако если икона не канонична, то можно ли ее считать иконой? 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 изограф, поэтому пример с аналогией будет не корректным. Однако давайте рассудим: христианин, преступая нормы этики, выбывает из членов Церкви или продолжает

---

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 363.



оставаться ее членом? Анафеме предавался человек, *принципиально* отступивший от православного вероучения и его отрицавший (тогда этот человек признавался еретиком, а не христианином),<sup>1</sup> но все остальные, отступившие от заповедей по слабости человеческой, продолжают оставаться христианами. Вот и в иконе, насколько бы она ни отступала от канона, но коль в ней остается связь образа с первообразом при посредстве имени, ее можно считать иконой. Правда, страдать при этом будет другая важная связь – связь с литургией, ибо последняя при отсутствии искажений неизменно остается каноничной.

Если же 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 Матери, 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 о различении творческих манер<sup>2</sup> в нем.

<sup>1</sup> Согласно Номоканону, «является еретиком и подлежит законам против еретиков тот, кто хотя бы и немногим отклоняется от православной веры» (XII, 2).

<sup>2</sup> 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

Но, как отмечают отдельные исследователи, вопрос мастерства для иконописи не первостепенный, хотя спорный, о чем мы говорили уже ранее. Как бы там ни было, для Отцов Собора, несомненно, характер языка иконы, ее дух оставался весьма важным. Специально об этом не сказано, но в данном случае важность относилась к той категории, когда она подразумевалась по умолчанию, ибо предмет обсуждения был другим.

Само понятие языка предполагает определенную коммуникативность, но задача *священного языка* – вразумительно сообщать о Божественном. Потому Отцы и заповедали на Соборе следовать диатаксису, поскольку в иконописи 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 обосновывает и рождение так называемых «больших стилей». Здесь особенно важен вопрос о вере. 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 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. По сей день вкусы подменяют каноны?

---

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. Здесь отнюдь не множество канонов, о которых выше упоминал Бельтинг.

Но продолжим о стиле. 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 чернотой, похоже на то, как похваляют отпадшие от Церкви суеверием раскольники <...>, а хотя я и прежде мастерам внушал, чтобы они старались сходственно с натурой и историями и к надлежащей красоте письмом принаравливаясь, однако ж они больше оговорками защищаются».<sup>1</sup> Некоторые иконописцы чутко внимали критике и работали «сходственно с натурой», 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 и языка иконы весьма актуальна. Нам однажды пришлось столкнуться с мнением, что стиль может быть прописан лишь по части светского искусствознания. У иконы как образа литургического якобы не может быть стиля, как нет стиля у самой литургии. Отсюда делается вывод: понятие стиля следует считать не только лишним, но и не применимым к иконописи; надо остановиться на подходе к иконе исключительно изнутри ее богослужебного предназначения, и тогда стиль сам отпадет за своей ненужностью; для анализа иконы нельзя использовать инструменты, созданные специально для светских художеств; понятие стиля, работающее в контексте мирского искусства, абсолютно не подходит для иконы.

Мы согласны с тем, что нельзя отождествлять стиль иконы и ее канон. И не отождествляли, в чем легко убедиться в выше изложенных текстах о каноне и стиле. Никогда мы не вели речь о канонизации единственного стиля, как нет такой канонизации и самой Церкви. Но подобные разговоры стали слышны в наше время. Насколько они правомерны? Противники этой точки зрения обращают внимание на внутреннюю сторону мира иконописца, мира, который призван преображаться, а сам

---

<sup>1</sup> Лебединский Я. Меры русского правительства относительно улучшения иконописи // Духовный вестник. Т. XII. Харьков, 1865. С. 59.

изограф прибегает к покаянию как основе изменения человека, что обусловлено христианской верой. С другой стороны (внешней) – обуславливается «иконописный образ с присутствующей в нем неопикуемой свободой Духа. Святой Дух творит свою собственную форму – тот самый характер изображения вместе с его узнаваемыми общими особенностями. Подобная свобода может родиться только из следования великому канону, т.е. церковному вероисповеданию. Она в себе содержит не мировоззрение (которое мы можем на законных основаниях обнаружить в любых формах светского творчества, которое может быть и христианским), но молитву как самое тесное, непосредственное выражение обращенности к Богу и близости с Ним, ибо Дух молится в нас. Именно в этом, в этой неисповедимой тайне внутренней обращенности древнего иконописца (его метанойи), его опыта внутренней жизни неразрывно связанного с богослужением – заключена сила эстетического и духовного воздействия образа. Без этого свидетельства в красках (свидетельства о мире Ином) никакое понятие стиля не поможет для того, чтобы понять ее сущность и предназначение. Есть язык, который может меняться, есть канон, который не может меняться, и есть христианская вера, Духоводительство и литургия, есть личный подвиг иконописца»<sup>1</sup>. Однако относительно изменчивости языка мы уже говорили. Она минимальная. Это само собой разумеется. Ведь язык есть миропонимание, «дом бытия», в коем человек обретает истину. Так ли часто происходила «перестройка» дома бытия, а, значит, пересматривалась и истина, часто ли менялось миропонимание вместе с языком в средние века? Тем средневековая культура и отличается от культур более поздних эпох, что она была стабильна, за счет множества в ней духовных и эстетических констант.

И если сегодня волюнтаристски вносятся изменения в сакральный язык, то подобное реформаторское рвение оборачивается заурядным модернизмом, ибо рвутся онтологические корни языка, а сам он начинает «корродировать», постепенно утрачивая возможность понимания и способность передачи духовного мира.

Не это ли произошло с иконописным и музыкальным языками в Синодальный период, что можно было уже заметить из выше приведенных примеров? И не случайно причиной раскола XVII столетия явился характер литургической реформы. Дело

---

<sup>1</sup> Из письма к нам одного нашего корреспондента.

было ведь не в новом переводе, а в том, что творцы реформы предложили, по сути, переход на новый литургический язык.<sup>1</sup> И это притом, что продолжали служить на церковнославянском.

Сегодня же, как сказал бы Апостол, «нет страха Божия перед глазами их» (Рим 3: 18). Из благодатной сокровищницы мудрости язык иногда превращается в страшное постмодернистское заблуждение. Что вызывает из подполья феномены китча и прочего бескультурья, если называть вещи своими именами. Не является здесь исключением и область иконописи. Достаточно заглянуть в храм во имя преподобного Амвросия Оптинского (поселок Сосновый Бор Ленинградской области, загородное хозяйство Успенского подворья). Сам игумен Ростислав (Якубовский), принимавший качество тамошних фресок, игриво называет их «жизнерадостным, слегка галлюциногенным сельским примитивом». Как говорится, комментарии излишни. Стил и язык сакрального образа, отношение к ним сведены до уровня шутовства. Вот так посмодернизм побеждает не только на дворе, но и на монастырских подворьях.

В чем, собственно, состоит необходимость изменения языка? Неужели Бог перестал понимать возносимые к Нему молитвы? Или Церковь – народ Божий – перестает понимать то, о чем возвещается свыше?! Маловероятно. Ведь язык есть охранительное и охраняемое каноническое ядро православного духа. Однако вопрос не ограничивается только коммуникативной ролью языка. Не забудем: язык – это еще память поколений. Язык есть и лик той культуры, которую он представляет. Стало быть, кому-то не нравится этот лик?! И что дальше?

Становится очевидным: изменчивость сакрального языка весьма опасна; в ней нет необходимости, как бы реформаторы нас в этом не убеждали.

То же самое нужно сказать и о языке иконописи, находящимся в полном соответствии с языком литургическим. Он был содействием Духа Святого соборно выработан Церковью, и не отдельным людям его изменять. А коль и проходили те или иные изменения, то они проходили внутри системы *одного* языка, причем под воздействием того же Духа, Который не мог радикально отменять найденное, но лишь уточнял язык для лучшего усвоения людьми (например, при изображении мандорлы: от простой одного тона – до сложной в три тона). Когда

---

<sup>1</sup> См.: Крылов Георгий, протоиерей. Изгнать барокко из богослужения // <http://www.bogoslov.ru/text/4797445.html>

же последовали изменения, вносимые людьми, то язык иконы попросту деградировал; что можно наблюдать, начиная со второй половины XVI века (та же мандорла стала замещаться изображением облачков). Венец человеческого вмешательства в данном случае приходится на иконопись Синодального периода. Для пышного благолепия храмов нужна была стильная роскошь украшений, а не язык богословия. Как следствие – иконопочитание подменялось искусствовочитанием. Устанавливался диктат вкусов. Место иконы фактически заняла религиозная живопись. Вот так бесславно закончилось людское вмешательство в язык иконописи.

Утверждающие изменчивость языка воспринимают его не иконически, а как обычное средство передачи информации, хотя четко и не формулируют этого. Говоря, например, о словесности, с развитием исихастского богословия на Руси установилось символическое представление о слове. «Под влиянием этих идей складывается представление о языке Священного Писания как о словесной иконе. В языке видят не условную систему знаков, а совокупность символов, обладающих реальной духовной силой»<sup>1</sup>. И тогда трудно с легкостью разделить язык и канон. Если забыть о стилистических отличиях, а говорить по-разному именно на одном языке, то рушится константность канона. Специалисты считают: «Церковнославянский и русский – не разные языки, а варианты одного языка»<sup>2</sup>; тем не менее перевод Библии с первого на второй привел к определенным потерям, которые до сих пор обсуждаются филологами. При этом не забудем: «в области словесной канон определяет литургичность того или иного текста»<sup>3</sup>. Не потому ли литургическое чтение Евангелия на русском языке сегодня вызывает у большинства верующих смущение и сопротивление? Значит, все-таки нарушается литургичность текста. По этой причине афонские исихасты (как греческие, так славянские) в XIV веке начали процесс отделения православных богослужебных языков от мирских. Еще раз подчеркнем то, что церковнославянский и русский (тем более древнерусский) – не разные языки.

Сегодня встречается путаница в понимании *способов отображения* (система приемов при написании иконы) и *изобразительных форм* (то, во что облачается содержание). Чего

<sup>1</sup> Трубицына Г.И. Размышление над церковнославянским языком (к проблеме понимания) // Сретенский сборник. Вып. 1. М., 2010. С. 426.

<sup>2</sup> Там же. С. 420.

<sup>3</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 66.

не следует путать. Это довольно разные понятия. Для того чтобы на языке иконы передать теофанию, Феофан Грек прибегает к игре энергичных бликов, называемых пробелами, к экспрессивному широкому письму и прочим выразительным динамичным средствам; для Феофана, представителя эпохи Палеологов, явление Бога в мир – событие ослепительное и переворачивающее все обычное. Для Андрея Рублева, представителя русского исихазма, теофания – явление, приводящее все в мире к гармонии, даже обычное; теофания, по Рублеву, не ослепляет, а характеризуется известным литургическим выражением «свете тихий». Можно ли говорить, что у Феофана и у преподобного Андрея одни и те же способы отображения теофании? Ведь ясно же, что нельзя. Поэтому собственные стили у них несколько отличаются, но остаются едиными внутри большого стиля, что и позволило им работать совместно над иконостасом в Благовещенском соборе Московского Кремля. *Единство* образа христианского мышления, единая вера, наконец, оставались ведь у обоих мастеров; а мастера были не всеядными же постмодернистами. Большой стиль как раз крайне «мешает» искусствоведам при атрибуции икон<sup>1</sup>. Да, от *способов отображения* молитву не отделить, иначе как изобразить теофанию – предельно мистическое событие? Но нивелирует ли молитва этот самый *способ*? Ни в коем случае! Каждый человек даже молится по-разному.

Нельзя, разумеется, отрицать молитвенного подвига средневекового художника. Нами уже подчеркивалось значение Иисусовой молитвы и действие Святого Духа в процессе написания иконы.

При всех возражениях, все-таки мы строго не настаиваем на обязательности термина «стиль» относительно иконописи. Его репутацию изрядно подпортила секулярная западноевропейская культура. Стилевое начало в Европе проникло в быт, и стиль сделался синонимом моды. А в искусстве стиль превратился в фетиш, в идола, которому на протяжении истории служили многие и многие художники ради того только, чтобы громко заявить о своей индивидуальности, то есть самости, в церковном

---

<sup>1</sup> В этой связи симптоматично признание А.М. Лидова: «Понятно, что стилистический анализ, которому учили в университете, очень эффективно работающий в приложении к искусству Ренессанса и Барокко, по большому счету бессилён по отношению к византийской иконе, византийской традиции» (*Лидов А.М. Икона и иконическое в сакральном пространстве // Икона в русской словесности и культуре: Сб. ст. / Сост. В.В. Лепахин. М., 2012. С. 107*).

понимании данного слова. Потому не составляет труда взять и другой термин, например «чин» или «строй». Сути дела они не поменяют. Можно отказаться от термина, но понятие, ему идентичное, никуда не исчезнет. Что-то ведь должно отвечать на вопрос «как?»!

На Руси синонимом «стиля» стало слово «пошиб». После унижения Церкви масонами, потом большевиками, а сегодня либералами для кого-то данный термин может звучать несколько уничижительно. Но мы его приводим лишь ради справки. Более благозвучен другой синоним – «почерк». И если отрицать понятие о стиле, то получается некая невообразимая иконопись, лишенная личностного начала, наподобие компьютерных значков, выполненных самим же компьютером и обозначающих те или иные программы. О «характере» подобных значков излишне говорить, в то время как они, между прочим, тоже называются «иконками». Но это уже профанация самого слова εἰκών.

Да, существуют некоторые сферы человеческой деятельности, где понятие «стиль» будет неуместным. Оно мало подходит к морали, идеологии, философии... Применительно к этим сферам кстати говорить о стилях философствования, морализирования, идеологизации, то есть о том, что при формулировании мыслей отвечает на вопрос «как?», но не в связи непосредственно с самими философией, моралью, идеологией...

Совсем по-другому дело обстоит в области искусства и культуры, ибо они относятся к творчеству. И все, называемое творчеством, будет непременно иметь стиль, почерк, чин или строй – кому что нравится – именно то, что относится к художественной деятельности человека и входит в концепт «как?». Что-то ведь должно отвечать на этот вопрос! В мире не бывает вещи, вообще не отвечающей на него. Иначе вещь становится трансцендентной.

Если же говорить о Боге как Творце, то, вне всяких сомнений, в Его деяниях искать «стиль» неразумно (в каком стиле сотворена, например, вселенная?), поскольку такие деяния человеческий разум не способен объять, и они остаются в мистическом мраке человеку непознаваемыми – тайной за семью печатями. О чем святые Отцы запрещают и думать.

Совсем другое дело – творчество людей, хотя и оно во многом таинственно, ибо зависимо от Создателя. Но вопрос ставится здесь отнюдь не о светскости или сакральности художественной деятельности. Вопрос заключен в ее человеческой составляющей, в природе творчества, которую человеку упразднить не под силу.



Попытки заместить понятие «стиль» понятием «язык, на наш взгляд, бесполезны. Они не заменимы одно другим, хотя бы по той причине, что отвечают на разные вопросы: стиль и его синонимы требуют себе вопроса «как?», а язык – «что?».

Приведем слова отца Николая Озолина: «Для того, чтобы “преображенная и нетленная плоть нетленного Бога” стала, по словам святителя Германа, “видимым Богоявлением”, на рукотворных иконах и нужно придерживаться того адекватного, выработанного Церковью *специфического языка боговдохновенного, иконописного Предания, то есть “канона”*, который во множестве местных и личных *стилей* наглядно показывает не по-несториански “просто человека”, или “просто плоть”, а в меру своих условных художественных возможностей благодатное самоподобие Христа, Богочеловека»<sup>1</sup>. Известный богослов-иконолог неразрывно связывает язык иконы с иконописным Преданием, которое в свою очередь он отождествляет с канонem. На наш взгляд, слово «канон» закавычено им не потому, что это нечто эфемерное, требующее к себе ироничного отношения, а потому, что оно – апеллатив. Сближение «языка» и «канона» возможно лишь по той причине, что они оба отвечают на вопрос «что?». Ибо они есть «Предание». Не потому ли многим писателям канон кажется чем-то неопределенным? Выше мы говорили об этом в соответствующем параграфе. Но канон не искусственное образование; литургически он естественен, как и язык. И, подобно всему естественному, не бросается в глаза. Иначе получается абсурд: канон – что-то неопределенное, стиля нет вообще, остается эфемерный «изобразительный язык», непонятно выраженный с неопределенностью, то есть канонem. В результате получается не язык, а косноязычие. И чем же, в конце концов, такой язык будет отличаться от языка мирской живописи?

Из выше приведенной цитаты видно: отец Николай вовсе не чурается и слова «стиль». Трудно согласиться с утверждением: «Стиль не может быть постоянным, стили в искусстве вынуждены следовать и меняться, он неизбежно несет на себе отпечаток времени. Икона как литургический образ прекрасно может обойтись без этого слова». Повторимся: да, конечно, можно обойтись без слова «стиль», но где найти такую икону, на которой не было бы отпечатка времени? Как же иконы

---

<sup>1</sup> Озолин Николай, протоирей. Об описуемости божественной ипостаси Спасителя // Икона и образ. Иконичность и словесность: Сб. статей / Сост. и ред. В.В. Лепяхин. М., 2007. С. 25. (Курсив мой. – В.К.)

атрибутируются, если не по эпохам и не по мастерам, которые в них творили?

Священник Павел Флоренский писал: «В одном из своих докладов Ю.А. Олсуфьев определяет **стиль** как результат накопления однородных художественных восприятий (я бы добавил: творческих, наших реакций) определенной эпохи, и “потому, – говорит он, в согласии стиля и содержания лежит залог истинной художественности, подлинности искусства данного времени”»<sup>1</sup>. Здесь невозможно переоценить вопрос «как?». Разумеется, икона возвещает грядущий «восьмой день», а не «сегодняшнее время». Но людям никуда не уйти от «накопления однородных художественных восприятий», от того, что называется Традицией. Отказываясь от понятия «стиль», мы отказываемся от человеческой составляющей творчества – «творческих реакций», не говоря уже о передаче от поколения к поколению «накопления однородных художественных восприятий», из чего складывается то или иное предание. Ведь и протоиерей Николай Озолин как раз отмечает «множество местных и личных стилей», без которых не бывает икон.

Другое дело, что такие стили органично включены в литургию и не выпадают из нее. Чему есть объяснение. Соотношение «образ – Первообраз» перекликается с другим соотношением – «образ – литургия», ибо одно с другим взаимосвязано. Литургия есть «общее дело» служения Первообразу, а последний и являет образ. Отсюда возникает вопрос «как?», поскольку образ должен быть воспроизведен красками, отсюда же и возникает связь стиля иконы с тем, как служит литургия священником. До недавней поры мы полагали, что сама литургия стиля не имеет,<sup>2</sup> но имеет стиль то, как служит ее священник, ибо служение литургии – дело творческое. Для него необходимо умение петь, молитвенно читать, убедительно произносить проповедь и т.д. Разумеется, не

---

<sup>1</sup> Флоренский Павел, священник. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 205.

<sup>2</sup> Известный литургист протоиерей Георгий Крылов считает, что литургия может иметь стиль (сегодня им стало барокко): «Стиль богослужения диктует характер богослужебного чтения и пения»; священник говорит даже о богослужебной стилистике (то есть о системе стилей языка, нормах последнего и способах его употребления): «Стилистика богослужения – это мирозерцание его совершителей, их “механизм бытия”, поэтому он пронизывает все части и элементы богослужения» (Крылов Георгий, протоиерей. Изгнать барокко из богослужения // <http://www.bogoslov.ru/text/4797445.html>).

следует рассматривать иерея как артиста; извратить можно все. Суть, отвечающая на вопрос «как?», относится и к характеру служения литургии, и к стилю иконы. Преподобный Максим Грек не случайно причислил иконописца к причетникам. Было бы весьма странно, если это «как?» разошлось бы в написании иконы со служением литургии в своем существе дела. Существо дела-то одно!

Говоря «византийский стиль», в Церкви и принято под ним считать характер служения литургии Василия Великого или Иоанна Златоуста, равно и исторический средневековый стиль иконописи, с нею связанный. Не на его ли основе определялись исходные положения национально проявленного стиля, тесно связанного, как и язык, с богослужебным обрядом поместных Церквей, служащих греческую литургию? В данном случае этот исторический стиль выступает неким литургическим образчиком, как широко признанной нормой иконописи<sup>1</sup>, потому что он неразрывен с языком иконы, а язык – с канонем. Хотя стиль и канон вовсе не тождественны друг другу, но они связаны друг с другом историческим и литургическим контекстами. Язык и стиль не существуют каждый по отдельности, а живут во взаимодействии, непременно соотносясь друг с другом. Если есть «что» и о нем надо рассказать, то неизбежно возникает вопрос «как?». Иного выбора нет. Отрывать язык от стиля или стиль от языка, тем более упразднить один из них, означало бы резать по живому.

В ходе размышлений о концепте «как?» следует обратить внимание еще на один феномен. В искусствоведении прочно укрепились понятия о существовании так называемых школ иконописи: замечены новгородская, московская, псковская, тверская, ярославская, северная и т.д. Это, в принципе, то, что отец Николай Озолин определил как «множество местных стилей». Сам термин «школа» (от греч. *σχολή* – *досу́г*) означает буквально «учебное заведение для приобретения знаний»; но, понятно, искусствоведы применяют его весьма и весьма расширительно, причем по географическому признаку. Однако сколько бы расширительно не толковать данное слово, но «привкус» *регулярного обучения, системы передачи опыта* от него остается устойчивый, тем более учитывая то обстоятельство,

---

<sup>1</sup> Культурам всех эпох и народов была свойственна определенная норма. «Норма складывается из трех понятий – должно, запрещено и разрешено» (*Руднев Вадим. Словарь культуры XX века. М., 1997. С. 192*). И только постмодернизм провозгласил плюрализм норм, что на культуру действует фантастически разрушительно.

что на Руси подавляющее большинство профессиональных дружин иконников обучало для своих нужд подрастающую молодежь. И вопрос «как?» становится закономерным. С технической стороны, можно сказать, территориальный фактор не внес принципиальных отличий. Современные исследования по технологии иконописи радикальных отличий московских икон от новгородских не находят. Чем и продиктовано неоднократное сотрудничество москвичей и новгородцев при создании больших ансамблей (в Кирилло-Белозерском монастыре, позднее в Московском Кремле). Однако всякая школа предполагает не только технические, но и некие мировоззренческие отличия, хотя бы минимальные. Они тоже отвечают на вопрос «как?». Но есть ли разница в устройении мышления между москвичами и новгородцами? Церковь, вера и взгляд на нее у тех и других один, чем объективно и обусловлено было (при всех противоречиях, как правило, субъективных) объединение русских земель в одно государство, называемое Русью, а потом Россией. Напомним еще раз: «Мировоззрение в иконописи – как мировоззрение христианства – едино». Приведем мнение Ф. Буслаева, о том, что иконописные школы «могли отличаться только худшим или лучшим воспроизведением преданья, писать иконы крупнее или мельче, более или менее тщательно их отделявать, более или менее соблюдать пропорцию фигур, более или менее употреблять ту или иную краску <...>; то есть отличие между ними состояло не столько в положительных качествах, которые определяли бы в равной степени достоинство разных направлений иконописи, сколько в качествах отрицательных, состоявших в больших или меньших недостатках каждой из так называемых школ нашей иконописи»<sup>1</sup>. Насколько эти слова справедливы? Кто допускал больше недостатков: москвичи или новгородцы, тверичане или псковичи, ярославцы или северяне? Что-то здесь сходится явно плохо.

Тогда откуда берутся школы?

Не существовало подобной дифференциации иконописи на «школы» в пору Средневековья. И не стоит искусствоведческий дискурс внедрять в философский, а тем более в теологический. Сам географический принцип означенного различия указывает не на «школы», а на *традиции* внутри одной основной Традиции. География не может иметь «множества местных стилей» (природа края – творчество Бога – понятие, находящееся вне

---

<sup>1</sup> Буслаев Ф. Общие понятия о русской иконописи// Он же. О литературе: исследования и статьи, М., 1990. С. 367.

«стиля», природа приобретает стиль лишь в отражении ее художником), а вот проявления традиции (ни в коем случае не манер!) действительно могут быть стилистически разными – и в силу исторических обстоятельств, и в силу местных особенностей.

Как показывает жизнь, анализировать проблему языка и стиля сегодня просто 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). О том, что можно ли считать неканоничную икону иконой, мы рассуждали выше. Но принципиально упомянутая точка зрения опирается даже не на «плюрализм» стилей, а упирается в старый вопрос, заданный преподобным Иоанном Дамаскиным: «Что есть икона?». В Новое время икона обходится без контекста литургии и становится самодостаточным артефактом. 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, на чем возможно и невозможно паразитировать. 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 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».<sup>1</sup> Святитель в данном случае пользовался термином античной философии *στοιχεῖα*, от *στοῖχος* – *ряд*, собственно – *член ряда* (лат. *elementa*).

---

<sup>1</sup> *Василий Великий, святитель. К Кесарийским монахам // Он же. Творения. В 3 тт. Т. 3. СПб., 1911. С. 16.*

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 между 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»<sup>1</sup>. 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.<sup>2</sup>

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 полушарие 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

<sup>1</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 331.

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

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 первозданно 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 как бы 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.<sup>1</sup> Да, нельзя адекватно передать красками иноприродный трансцендентный мир, но можно стремиться к совершенству языка, рассказывающему о таком мире, о метаморфозисе человечества.

И вопрос об изображении человека становится главным. Согласимся с мнением, считающим, 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 неспособен».<sup>2</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Васина М.В. О натурализме современного «умозрения в красках» или неоиконоборчество XXI века // <http://www.orthodoxicon.spb.ru/>.

психологизмом».<sup>1</sup> 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 Матерь Христова, Владычица наша Богородица и Приснодева Мария по левую сторону Его, по правую же Иоанн Креститель и Предтеча того же Спасителя»,<sup>2</sup> 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. Тем не менее было же сказано: «Господь живописно представляется в том виде, как Он соделался совершенным человеком»<sup>3</sup>. Данный вопрос мы уже обговаривали и нет смысла к нему возвращаться снова. Но есть смысл напомнить о взаимоотношении святых Отцов и изографов: художественная сторона иконописи была оставлена иконописцам, Отцы Собора такие проблемы принципиально 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 богослужебных целей. У современного художника сегодня довольно скудный выбор: он пишет или «под икону», или в псевдореалистическом стиле, который тяготеет к натурализму. Вот здесь действительно торчат пружины из дивана, упомянутые А.А. Тарковским.

Практика показывает, что оба пути тупиковые. Создавать мирскую картину «под икону» (можно встретить ее и *в виде* иконы, см. рис. 31) – значит паразитировать на культовом искусстве и его профанировать. Ведь справедливо сравнить: сколь эстетично не выглядели бы богослужебные облачения, – никому не придет в голову гулять в них по улицам. Поскольку облачения естественны только в контексте храма, ибо они применимы лишь для богослужебных целей.

<sup>1</sup> Бусева-Давыдова И.Л. К проблеме канона в православной иконописи. Доклад на XIII Рождественских чтениях. Москва, январь 2005 года // [http://www.prokimen.ru/article\\_909.html](http://www.prokimen.ru/article_909.html).

<sup>2</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 137.

<sup>3</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 229.





Рис. 31.  
Л. Иванова. Знамение.  
2006 г.

Но когда современные российские модельеры шьют для парижских «дефиле» светские костюмы в виде произвольной стилизации церковных одеяний, то это кажется не уместным, если не сказать кощунственным. Не менее странным является применение языка и стиля сакральной иконы для светских целей. Можно, 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.<sup>1</sup> И здесь возникает вопрос: не является ли это началом процесса секуляризации? Самое удивительное то, что такие парсуны в XVI столетии пишутся даже на Афоне.<sup>2</sup>

Обмирщением сознания можно объяснить и возрождение в Новейшее время натуралистического стиля в светском искусстве, который по меткому, уже приводимому определению Н.М. Тарабукина, в своих основах атеистичен.<sup>3</sup> Атеизм же есть антирелигиозная (по сути, все-таки религиозная, но языческая) составляющая идеологии марксизма: пламенная *вера* в то, что Бога нет.<sup>4</sup> Впрочем, об атеизме в постсоветской России сказано 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 и по сей день хорошо знакомо: любое искусство, предполагающее работу души и ума, дабы его понять, непременно объявлялось и объявляется «непонятным для народа». Причем данная тенденция, как ни печально, уже в XXI-м, а не в XVIII-м или XIX-м веках весьма заметно проявляет себя в церковной ограде. Разве это не признак кризиса? 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 % неканоничных «живоподобных» (т.е. натуралистических) икон. Можно, конечно, объяснить это тем, что натурализм всегда отличался своей предпочтительностью перед другими стилями.<sup>5</sup> Но православное мировоззрение

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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: <http://www.culture.gr/2/21/218/218ab/e218ab37.html>.

<sup>3</sup> Тарабукин. Н.М. Смысл иконы. М., 1999. С. 56.

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

<sup>5</sup> Сегодня в связи с новыми веяниями постмодернизма мы наблюдаем старую картину. В своей теории искусства американский философ

фактически еще на заре христианства отвергло природный античный мимесис, заменив его ипостасным.<sup>1</sup> Климент Александрийский на заре христианства описывает примеры такого античного мимесиса: «Дикие голуби из-за сходства изображения прилетели к нарисованным голубкам, и при виде хорошо нарисованных кобыл заржали кони»<sup>2</sup>. Сегодня подобные примеры мы называем иллюзиями (а, значит, обманом) виртуального мира. Натурализм – это позитивистское отражение мира *здесь-теперь*; натуралистическое искусство не отрывается от обыденности, оно не способно поведать о возвышенном. Что подтверждает и протоиерей Михаил Труханов: «Искусство, определяемое как реальность отображения настоящей жизни (реальность холодная и бездушная, хотя и полная тленного, страстного и греховного), как воспроизведение настоящей жизни повторением в застывших (словесных, красочных, пластических и музыкальных) формах, есть удел фотографии, техники и ремесла, оперирующих с вещественными началами мира, но никак не творчество»<sup>3</sup>. Вся трудность для живописцев в том и состоит, что каждый из них должен творчески обрести единственно возможную для себя эстетику, которая в своих категориях об имманентном, подразумевала бы трансцендентное и, напротив, в категориях о трансцендентном, не списывала бы со счетов имманентное. Добиться этого много трудней, чем, духовно не напрягаясь, копировать действительность *здесь-теперь*, как это и делают довольно большое количество художников. 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 предоставлением места действию Духа Святого внутри художника, то можно ли быть сегодня натуралистом светскому художнику, при наличии у него православного мировоззрения? Ведь вместо художественного

---

Ф. Джеймисон убедительно показал, что постмодернизм является социальным «дублером» нового натурализма.

<sup>1</sup> Для секулярного сознания проблема: как можно подражать неподражаемому? И если у Церкви есть такой ответ, то «мудрость мира сего» избирает для себя понятное: натурализм.

<sup>2</sup> Климент Александрийский. Увещание к язычникам. Кто из богатых спасется / Перев. с древнегреч. А.Ю Братухина. СПб., 2006. С. 93.

<sup>3</sup> Труханов Михаил, священник. Православный взгляд на творчество. М., 1997. С. 22.

образа 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 многообразие различных впечатлений от лица, которые фотографической пластинкой улавливаются лишь случайно и разрозненно».<sup>1</sup> 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 фотографии? 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, напоминать о тех (святых), кто его кристально очистил в себе, включать человека в богослужение, с тем, чтобы достичь этой кристальности; 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, напоминать о тайнах умозрительного мира, но не открывать их. Икона откровенно рассказывает о вечном, картина верифицирует экзистенциальное, хотя вечное в ней присутствует прикровенно. Картина пишется на языке социума, икона говорит на сакральном. Но у иконописца и у художника, если они считают себя христианами, – должна быть одна аксиология. Вершиной ее осознается Слово и Премудрость Божия – Иисус Христос. Только на данной основе иконопись,

---

<sup>1</sup> Флоренский Павел, священник. Избранные труды по искусству. С. 220.

---

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.

## § 10. СООТНОШЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРОПОВ В ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНОПИСИ

До сих пор соотношение символа, метафоры и аллегории рассматривалось преимущественно лингвистами. Достаточно здесь назвать хотя бы известные работы Н.Д. Арутюновой, много писавшей на данную тему<sup>1</sup>. Размышляли над этим философы отец Павел Флоренский<sup>2</sup> и А.Ф. Лосев<sup>3</sup>. Внесла заметный вклад своими исследованиями Тартуская школа во главе с Ю.М. Лотманом. Иконоведы В.В. Лепахин<sup>4</sup> и М.В. Васина<sup>5</sup> выявляли связи символа с сакральным образом, но проблема соотношения этих тропов в иконописи оставалась в стороне. У других ученых предметом исследования чаще могли быть отдельные аспекты символа, реже метафоры, еще реже аллегории, однако сопоставление их между собой почему-то не находило должного освещения, в то время как это, бесспорно, необходимо. В слове «со-от-ношение» употребляются два противоположных по смыслу префикса, выражающих двуединый процесс притяжения – «со-» и отталкивания – «от-», что весьма

---

<sup>1</sup> 1) Арутюнова Н.Д. Лингвистические проблемы референции, Новое в зарубежной лингвистике (Логика и лингвистика). М., 1982. 2) Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (Синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. М., 1979. 3) Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. 4) Арутюнова Н.Д. Метафора // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. 5) Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1998.

<sup>2</sup> Отец Павел, формируясь как философ и богослов в «Серебряном веке», писал о символе в очень многих своих работах, начиная с первой – «Столп и утверждение истины» (М., 1914. Переиздание: М., 2002).

<sup>3</sup> 1) Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л., 1982. С. 31–65. 2) Лосев А.Ф. Символ и реалистическое искусство. М., 1995. 3) Лосев А.Ф. Логика символа // Философия. Мифология. Культура. М., 1991. 4) Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. В данной работе Лосев приводит и комментирует исчерпывающий список литературы по истории вопроса, поэтому мы подробно не останавливаемся на этой стороне проблемы. 5) Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. И др.

<sup>4</sup> 1) Лепахин Валерий. Икона и иконичность. СПб., 2002. С. 120–132; 2) Лепахин Валерий. Цветонаименования в русских частотных словарях и в произведениях Лермонтова и Есенина // Свет и цвет в славянских языках. Melbourne, 2004. С. 49–84 и др.

<sup>5</sup> Васина М.В. К вопросу о понятии символа в диалектике А.Ф. Лосева в свете святоотеческого богословия образа // История и теория культуры в вузовском образовании: Межвуз. сб. науч. тр. № 4. Новосибирск, 2008.

характерно для тех явлений (и выражающих их понятий), о которых пойдет речь в нашей главе. Изучение и сопоставление различных символов, метафор и аллегорий позволяет сделать некоторые выводы о становлении и развитии мышления, языка, культуры и даже межличностного общения.

Для изобразительного искусства знаки, образы, символы и метафоры есть насущный язык его жизни. Именно на них основан процесс внешней передачи информации, чувств, эмоций от художника к зрителю.

Начнем с самого простого. «Знак» – слово общеславянское, образовано от глагола “знати”, имевшего смысл “отличить, выделить”»<sup>1</sup>. Существительное «знакъ» послужило основой для образования глагола «значити» – вначале «ставить знак», «метить», затем переосмысленного в «означать», «иметь содержание», «быть важным» и т.п.<sup>2</sup>

Первым в христианской теологии, как бы мы сегодня сказали – семиотически, высказался о знаке блаженный Августин Аврелий (354–430 гг.). Его формулировка гласила: «Знак есть вещь, которая помимо формы, напечатлеваемой в чувствах, дает из себя узнать нечто другое». И добавлял: «Всякий знак есть <...> некоторая вещь; а то, что не является никакой вещью, – вообще ничто»<sup>3</sup>. Августин первым произвел и классификацию знаков, подразделив их на *естественные* и *данные*.

Смысл знака упирался в его значение.

Сближенностью знака и значения всегда обусловлено доверие зрителя произведениям искусства. «БЫЛО ВРЕМЯ, КОГДА ЗНАКА НЕ БЫЛО. Когда знак и значение не разделялись, образу автоматически приписывались все свойства и особенности первообраза, изображение целиком отождествлялось с изображаемым»<sup>4</sup>, – отмечает А. Афанасьев. Не трудно догадаться, что отождествление образа с первообразом есть языческое понимание знака и значения, то есть – суть идолопоклонство.

Сегодня же между знаком и значением конкретного предмета пролегает четкая диафора (различение). Знак лишь

<sup>1</sup> См.: Крылов Г.А. Этимологический словарь русского языка. СПб., 2005. С. 151.

<sup>2</sup> Цыганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка. 2-е изд. Киев, 1989. С. 145.

<sup>3</sup> Августин, епископ Иппонийский. Христианская наука, или Основания св. герменевтики и церковного красноречия. Киев, 1835.

<sup>4</sup> Афанасьев Александр. Язык икон // Похищение Европы. Язык икон. Лекарство от всех скорбей. Отрицательное ясновидение. М., 2005.

указывает на внешние признаки предмета, несхожего с ним. Отношения между знаком и значением выстраиваются по принципу договора: люди заранее улаживают о смыслах знаков. Поэтому то и другое свободно придумывается; главное – участникам договора между собой обо всем договориться. Тем не менее существует одна особенность: «Создавая знаки, сознание все больше освобождается от непосредственного субстрата ощущения и чувственного восприятия, однако именно этим оно убедительно доказывает изначально скрытую в нем способность связывать и соединять»<sup>1</sup>, – заключает Эрнс Кассирер. К знакам относятся цифры, буквы, химические формулы, дорожные и любые другие указатели. Они настолько вокруг распространены, что мы, часто не замечая, относим их вообще к среде.

На данную тему размышляет протоирей Николай Чернышев: «Даже изначально, в катакомбах, язык христианских изображений не становится сродни языку египетских знаков – иероглифов. Он превосходит знаковость и через аллегоричность (образ доброго пастыря, якоря, рыбы, и т.п.) стремится к символичности. <...> Икона использует знаки, например, звезды – знак приснодевства Богородицы, но художественное решение образа может строиться и без них»<sup>2</sup>.

Отец Николай прав: знак близок по своему содержанию символу, но беднее последнего. Знак иногда даже называют абстрактным символом.

Процесс передачи информации, чувств, эмоций от художника к зрителю, о котором говорилось выше, имеет не только обычное земное, но и мистическое измерение.

Мы уже рассуждали в нашей книге о соотношении абсолютной Реальности и реальности умопостигаемой. Задача художника – прозреть первую через последнюю. Но даже прозреть будет мало. Предстоит еще как-то передать увиденное. А как это сделать? И вот здесь особенно важен язык такой передачи. Роль канона – гарантировать достоверность ее. Но прежде бесконечный духовный мир и ограниченный земной мир должны условиться о средствах передачи информации. И такое средство есть. Называется оно языком символов.

Что же такое символ?

<sup>1</sup> Кассирер Эрнс. Философия символических форм. Т. 1. Язык. М.; СПб., 2001. С. 43.

<sup>2</sup> Чернышев Николай, протоирей. Иконное мастерство и каноничность // <http://www.pravmir.ru/ikonnoe-masterstvo-i-kanonichnost/>



Этот вопрос задавали себе еще первые христиане. Не только задавали, но и пробовали отвечать: «Как бы из-за завесы показывая величественную истину христианского Логоса, – пояснял Климент Александрийский, – символизм пособляет тем самым памяти, способствует краткости и сжатости языка, напрягает и изоощряет ум в открытии этой истины»<sup>1</sup>. То есть Климент связывает понимание символа с языком и с психологическим воздействием на человека.

И если на заре христианства символы прочитывались самими христианами без проблем, то сегодня можно наблюдать разноголосицу. Потому что значение одних и тех же символов стало разным. Да и понятие о них отныне рассматривается крайне «плюралистично». Так, А. Егазаров пишет: «Определить символ нельзя. Его, как город, можно окружить армией слов и дефиниций, можно сделать хронологические подкопы под его стены, подтянуть осадные орудия анализа, послать депутацию синонимических лазутчиков, переодетых мирными гражданами, и караван купцов с богатыми дарами аналогий, – чтобы вином и подкупами выявить брешь в непреступной твердыне... И, когда в полном соответствии с искусством взятия символических крепостей осажденный город будет подвергнут решительному штурму, вдруг окажется, что он целиком – вместе с жителями, гарнизоном и даже предателями переехал в тыл осаждающим»<sup>2</sup>. Однако при таком подходе не совсем понятно, зачем составлять энциклопедию символов.

Иначе к символу относится протоирей Кирилл Копейкин. Он пишет: «Греческое слово “символ” – σύμβολον – происходит от глагола συμ-βάλλω – “со-единять”, “с-вязывать”, “с-равнивать”, “с-личать”, а также “с-шибать” и “с-талкивать”, в своем первоначальном значении означало принадлежащую мне часть любого разломанного пополам предмета, вторая половина которого находится у кого-то другого. Вы-явленная часть символа, является не просто подобием сокрытой, но ее дополнением до целого; половинки символа тяготеют друг к другу, желая “со-единения”, “при-мирения” – συμ-βιβάζω. Таким образом, символ – это вы-явление со-крытого»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Климент Александрийский. Строматы. Ярославль, 1892. С. 566.

<sup>2</sup> Егазаров А. Предисловие // Иллюстрированная энциклопедия символов. М., 2007. С. 5.

<sup>3</sup> Копейкин Кирилл, протоиерей. Богословская концепция света и Туринская плащаница // [http://www.pravoslavie.ru/sretmon/turin/conceptsvet.htm#\\_ftn1](http://www.pravoslavie.ru/sretmon/turin/conceptsvet.htm#_ftn1).

Но συμ-βάλλω имеет еще несколько значений: 1) *сбрасывать в одно место; сливать*; 2) *ссужать, давать*; 3) *сравнивать*; 4) *сосчитывать (в уме), соображать, обдумывать, заключать*<sup>1</sup>. И симптоматично то, что все дополнительные значения «слитые в одно место» «ссужают» ум новыми «соображениями, обдумываниями», «дают» пищу уму делать «заклучения» посредством «сравнений». Таким образом, абсолютно все значения «работают» на слово и на понятие «символ».

Более того, «со-единение» изначально подразумевается и в латинском *religare* («связывать»; этот термин мы разбирали в первой главе нашей книги). А религии нет без языка символов, на котором человек обращается к горнему миру. Да и парадигма дольного мира обусловлена символом. «Символ – это ключ, позволяющий проникнуть в область большую, чем он сам, и применяющий его человек. Как сказал Колридж, символ всегда участвует в реальности, которой сообщает постижимость и, заявляя о целом, сам покоится в том Единстве, представителем которого является. Символ не просто служит эквивалентом чего-либо, он вскрывает в постигаемом предмете нечто существенное, содержит в себе обширное и расширяющееся поле возможностей и позволяет воспринять фундаментальную связь различных форм или проявлений. Строго говоря, символ отличается от эмблемы и аллегории тем, что в нем выражается или кристаллизуется некий аспект непосредственного переживания жизни и истины, указывая путь, ведущий за рамки самого символа»<sup>2</sup>, – утверждает Купер.

Космос средневековым человеком воспринимался как иерархическая совокупность определенных символов. По слову преподобного Максима Исповедника, «весь мысленный мир таинственно и в символических образах представляется изображенным в мире чувственном для тех, кто имеют очи видеть, и весь мир чувственный, если любознательным умом разбирать его в самых началах, логосах, заключается в мире мысленном; этот в том своими началами, а тот в этом своими символическими образами»<sup>3</sup>. Высказывались о символизме святители Афанасий Александрийский и Кирилл Иерусалимский, великие каппадокийцы, преподобные Симеон Новый Богослов и

<sup>1</sup> Вейсман. А.Д. Греческо-русский словарь. СПб., 1899. Репринт: М., 1991. Ст. 1175.

<sup>2</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995. С. 6.

<sup>3</sup> Максим Исповедник, преподобный. Творения. Кн. 1. Аскетические и богословские трактаты. М., 1993. С. 159–160.

Никодим Святогорец. Система шести родов образа преподобного Иоанна Дамаскина вбирала в себя вдохновенную теорию символа. Глубокое учение о символе создал псевдо-Дионисий Ареопагит, оно оказало влияние как на практику церковного искусства, так и на его осмысление. Два вида символов – иноприродные и единоприродные – различал святитель Григорий Палама. Мировоззрение многих других святых Отцов непременно включало в себя богословие онтологического символа. Из богословов новейшего времени ярко выделяется епископ Охридский Николай (Велимирович), создавший «настоящую энциклопедию христианского символизма», как охарактеризовал В.В. Лепяхин один из его главных трудов «Символы». Основательное святоотеческое положение зафиксировано в формуле: «Видимый мир есть символ мира невидимого», что убедительно и подтвердил выше преподобный Максим Исповедник.

«Символ предполагает веру, что в мире идет тайная переключка смыслов»<sup>1</sup>, – отмечает В.В. Бибихин. Ранее, говоря об умозрительной реальности, мы ее сравнивали с экраном, на обратную сторону которого попадают отблески Абсолютной Реальности, и этой обратной стороной были «иерархии промежуточного бытия» – ангелы. Так вот, если «в античном платоническом символизме телесный образ есть *уменьшение бытия*»<sup>2</sup>, то для святителя Григория Паламы человек представляет собой некую плоскость, на которую символами проецируется весь план мироздания. Тоже экран! И оттого роль символа как «вы-явление со-крытого» становится в христианстве фундаментальной<sup>3</sup>. Даже Андре Жид, бесконечно далекий от ортодоксии христианства, называет «символом все, что дано в

<sup>1</sup> Бибихин В.В. Язык философии. М., 2002. С. 118.

<sup>2</sup> Васина М.В. К вопросу о понятии символа в диалектике А.Ф. Лосева в свете святоотеческого богословия образа // История и теория культуры в вузовском образовании: Межвуз. сб. науч. тр. № 4. Новосибирск, 2008.

<sup>3</sup> При этом следует помнить, что «понятие “символ” неприменимо к Первообразу. Сын Божий – невидимая икона Бога невидимого – в Боговоплощении становится видимым Образом, но назвать Его символом нельзя. Второе Лицо Пресвятой Троицы – именно Образ, а не символ».<sup>3</sup> (Лепяхин Валерий. Икона и иконичность. СПб., 2002. С. 131). Применяя же ко Христу метафору «Солнце Правды», мозаичисты монастыря Хора явно не испытывали подобных опасений.

явлении»<sup>1</sup>. Тем не менее «в Царствии Божием отпадут символы, останутся только реальности»<sup>2</sup>, – отмечает епископ Иларион.

В метафоре (греч. *μεταφορά* – «перенос») свойства одного предмета переносятся на другой на основании признака, общего для сопоставляемых членов: префикс «мета-» следует понимать не только в пространственно-временном значении «после», «над», «за», «через», но и в смысле «сообща», «совместно», с учетом смыслового оттенка «обращения» на самое себя. Однако обратим внимание: метафора антиномически, через художественный троп, есть «со-крытие» явного («троп» от греч. *τρόπος* – *переворачивание*). Попробуем объяснить это на конкретном примере. В гл. 2, § 5 мы немного уже размышляли о живописании иконных горок. Это обычная метафора, выражающая реакцию природы на явление Бога в мир. Напомним, что каплеобразные выступы и растеки, так называемые «пяточки», есть изобразительный эквивалент слов царя и пророка Давида «Горы прыгали, как овны, и холмы, как агнцы» (Пс 113: 4)<sup>3</sup>. Но на этих же иконах мы видим вверху по центру мандорлу, от которой протянут луч, несущий в себе голубя – символ Святого Духа. В силу скрывающего действия метафоры и выявляющего – символа, на иконе голубь замечен сразу, а «пяточки» по отношению к нему явно второстепенны, они – фон.

Символ включает в себя земную данность «есть», но, как показал преподобный Максим, своей другой частью символ находится в горнем, взаимодействуя оттуда с человеком, призывая его взойти на небесную высоту. Он загадочен. Метафора, напротив, как оброненный с неба осколок, пребывает в дольном, поддразнивая человека солнечным зайчиком разбитого зеркала, в котором видишь не то что «есть», а то, что «кажется». Без этого просто не будет художественного тропа. «Вынь из сравнения “как” – получится метафора. Но обычная метафора имеет обрубленные смысловые связи: назвав знакомого “орлом”, мы не станем искать у него перья и не предложим ему поклевать дичь. И, поговорив о валентности глаголов, мы не станем вычислять их атомный вес. Но символ, принадлежа тому же миру, который ему подобен, имеет живые связи с жизнью», –

<sup>1</sup> Цит. по: Степанов Ю.А. В трехмерном пространстве языка. М., 1985. С. 71.

<sup>2</sup> Иларион (Алфеев), епископ Венский и Австрийский. Божественная литургия // Ионафан (Елецких), архиепископ. Толковый путеводитель по Божественной литургии. Приложение. Нижний Новгород, 2010. С. 181.

<sup>3</sup> Хотя в Библии горы скачут, как и молодые буйволы.

замечает Георгий Хазагеров<sup>1</sup>. И это верно. Если «горы прыгали, как овны», то никто из иконников не подумает писать шерсть на горках. Но голубь, став для христиан символом явления Святого Духа, даже в секуляризованное сознание вошел, особенно стараниями П. Пикассо, символом мира. Художественные тропы, сколько бы они ни испытывались теорией, привлекают нас тем, что неотделимы от жизненного опыта.

Христианский символ соединяет мир дольний с миром совершенным и идеальным – горним. Как показал отец Кирилл Копейкин, «половинки символа тяготеют друг к другу, желая “соединения”», то есть стремясь к *целому*. Задача символа – до известной степени обнаружение сущности, откровение горнего дольнему, установление между ними связи сверху вниз, на что и обращал наше внимание преподобный Максим Исповедник. Метафора обособляет, иначе она не будет оригинальна, банальность для нее – смерть; задача метафоры – конструировать новую поэтическую систему восприятия, поэтизировать реальность, переносить из дольного в горнее; это установление связи снизу вверх. Если символ призывает взойти на небо, указывая путь туда, то метафора туда умозрительно возносит.

Отсюда формируемый метафорой смысл имеет, как правило, не столько логический, сколько экспрессивный, эмоциональный, эстетический характер. «Горы прыгали, как овны» – и мы видим на иконе метафорически изысканное изобразительное решение, а не прямолинейный литературный перенос смысла псалма, поскольку при всей глубинной связи иконописного образа со словом, осознание *разницы* между выразительными литературными средствами и живописными до конца XV века было вполне отчетливым. Символ находится вне настроения. Голубь, несмотря на свое ниспадающее движение по евангельскому сюжету, застывает, как правило, почти в эмблематической позе, а благодаря «пяточкам» горки бурлят. Псевдо-Лонгин замечает: «Метафоры уместны лишь там, где чувства, разливаясь бурным потоком, подхватывают их и увлекают за собой»<sup>2</sup>.

Символ пребывает фактически вне вкуса, ибо «затасканный» символ – вина затаскивающих, бездумно или

---

<sup>1</sup> Хазагеров Георгий. Жрецы, рыцари и слуги. Приключения метафоры, метонимии и символа в научном и общественном дискурсе // [http://www.znanie-sila.ru/online/issue\\_1508.html](http://www.znanie-sila.ru/online/issue_1508.html).

<sup>2</sup> Псевдо-Лонгин. О возвышенном / Перев. Н.А. Чистяковой. М.; Л., 1966. С. 56.

магически повторяющих его, словно мантры<sup>1</sup>. Тираж для символа и метафоры невозможен, феномен тиража антисакрален. Священное уникально. Метафора требует особой утонченности и изыска. Отсюда она чувственна, а символ – умозрителен. Следовательно, избежать воздействия метафоры невозможно: вспомним захватывающие дух купола монастыря Хора в Константинополе, где концепты солнца гениально выражены с помощью ребер жесткости, покрытых золотой смальтой, то есть при помощи самой инженерной конструкции, а получают развитие в предках Христа. Символ можно проигнорировать: например, круг барабана воспринимается выражением вечности в последнюю очередь, его видишь как объективную данность, как небо над головой, которым кто-то любит, а кто-то не обращает на него внимания, но оно всегда *есть*.

Суть метафоры заключается в некоем принципе, позволяющем все составные части действительности связать в единую картину мира. Причем отображение реальности (будь она естественной или сверхъестественной) на самой иконной доске осуществляется при помощи механизма переноса и сравнения. Метафора настраивает сознание, способствует его готовности к восприятию. Она углубляет чувственное освоение мира и призвана сформировать такой образ, который обнаружил бы через себя духовную сущность. Она так же принимает участие в передаче уже имеющегося эстетического опыта и в создании нового, ибо метафора должна преодолеть себя, чтобы приобрести иные качества воздействия.

---

<sup>1</sup> Речь идет не о бытовом языке, где «затертые» символы переходят в устойчивые метафоры, причем их настолько много, что мы почти перестаем воспринимать слово как художественный троп: нос корабля, ножка стула, горлышко бутылки и т.п. И даже здесь вкусы практически не заявляют о себе. О проникновении символизма в повседневную жизнь ярко писал американский социолог и социальный антрополог Уильям Ллойд Уорнер (1898–1970). В своей работе «Живые и мертвые» он показывает, как символизм насквозь пронизывает всю жизнь современного человека, начиная с общения его с миром сакрального в религии и заканчивая такими исключительно мирскими его формами, как политическая кампания по выборам городского мэра и торжественные мероприятия по случаю общенародных праздников. Отдельная глава посвящена религиозному символизму, проявляющемуся в различных сферах общественной жизни: символам пола, статуса и власти. Уорнер исследовал природу и типы символических систем, проанализировал механизмы означения и символизации. Социолог Э. Гоффман назвал эту книгу «лучшим описанием повседневных ритуалов в современных сообществах».

Когнитивный лингвист из Калифорнийского университета в Беркли Джордж Лакофф (George Lakoff) предположил, что наше абстрактное мышление изначально метафорично. Иными словами, мы не только используем метафоры в речи, мы ими думаем. Метафоры живут в языке, в мыслях, в нашем восприятии людей и мира – и даже в стаканчике кофе, греющем наши руки. Быть может, именно поэтому человечество как вид воспринимает искусство с такой остротой. Человеческий мозг думает с помощью метафор, и потому, встречая в стихотворении какую-нибудь неожиданную строку, мы можем открыть для себя новый способ мышления.<sup>1</sup>

Но метафору необходимо отличать от *метонимии* (греч. μετονομαζω – *переименовывать*). Последняя, как известно, есть обозначение явления по одному из его признаков, замена названия одного предмета другим, находящимся с первым в отношении «ассоциации по смежности». Примером метонимии в иконописи можно считать изображение Креста в композиции «Голгофа» (без Распятия), а также «Происхождение честных древ животворящего Креста Господня», где орудие казни выступает «вместо» подвига Христа. В качестве следующего примера можно привести велум, при помощи которого принято обозначать действие внутри здания. Велум и вступает в отношения с интерьером в статусе «ассоциации по смежности». На иконе представлено действие, происходящее *перед* палатами, но с помощью метонимии мы подразумеваем его *внутри*. Метафора создает то, что в прямом смысле называют художественным тропом, лирической поэзией. Метонимия формирует логическую направленность композиции, ее удел – проза. «Метафоры не подлежат верификации, и подобные требования к ним неразумны; истинность метафоры только в ее плодотворности. А вот метонимию обязательно надо верифицировать»<sup>2</sup>. И велум понимается синонимом пребывания «дома», то есть «под крышей», а Крест – графический синоним искупления первородного греха человеческого. По сравнению с метафорой, метонимия встречается в иконописи заметно реже, ибо метафорические связи легче схватываются умом, чем метонимические: метафора всегда может быть заменена

<sup>1</sup> См.: Без указания автора. Метафоры открывают тайный ход в сознание // 4td.FM. 19.04.2018.

<sup>2</sup> Хазагеров Георгий. Жрецы, рыцари и слуги // [http://www.znaniye-sila.ru/online/issue\\_1508.html](http://www.znaniye-sila.ru/online/issue_1508.html).

сравнением, и это делает ее более понятной, а метонимию заменить нечем.

Что касается символа, то он может иметь, а может не иметь литературное и искусствометрическое выражение (существуют символы математические, химические, политические, экономические и т.д.). Метафоры же – явление литературного или изобразительного языка. Экономических и математических метафор просто-напросто нет, потому что их нет вне художественного языка.

В гл. 2, § 7 мы затрагивали вопрос о метаморфных метафорах, которые ввел в научный оборот канадский исследователь Пьер Маранда. Он мыслил их как ассоциации по сходству, приобретавшие силу метаморфозы и актуализировавшие обозначаемое ими преобразование<sup>1</sup>. Именно актуализация, не «преобразование», а преображение антиномии носит доминирующий характер в принципе единства по сходству и по контрасту, принципа, который, как уже говорилось, можно назвать эвритмией в иконописи. Символ меньше всего имеет отношение к эвритмии и к метаморфозе. Для этого у него нет «текучести» метафоры, он относительно нее статичен. Но зато символ обладает неограниченной глубиной. Ее предел – *νοητὴν σιγῇν* – умное молчание. Согласно учению Климента Александрийского, «с попытки созерцания символов начинается следующий этап, ведущий к последнему пределу человеческого познания, гнозису, положительная задача которого достижима только апофатически»<sup>2</sup>. Метафора лежит на поверхности, отчего она «ярче» символа. То, что она есть феномен «поверхности», понятно из ее сути, то есть наложения двух представлений **на** предмет. Символ же – вложение многих представлений **в** предмет; представления стремятся покрыть оставшееся пространство, причем сам символ не может означать случайного.

Это хорошо заметно на примере учения Дионисия Ареопагита. Символический язык несходных образов строится исключительно по закону контраста. Несходные образы в «недостойной» форме несут знание, не имеющее ничего общего с этими предметами. Поражая зрителя несоответствием изображения (как в тератологии, например), они целую эпоху направляли ум человека к постижению мира небесного. Сам

<sup>1</sup> См.: Маранда П. *Метаморфные метафоры* // От мифа к литературе. М., 1993. С. 84.

<sup>2</sup> Афонасин Е.В. *Философия Климента Александрийского*. Новосибирск, 1997. С. 47.



принцип апофатического и катафатического языка антиномически рождает символ. И поскольку символ в известной мере связан с познанием, то на протяжении своей истории человечество никогда не оставляло попыток найти универсальную теорию символа. Об этом свидетельствует написание многих энциклопедических словарей символов<sup>1</sup>. Но мы должны присоединиться к мнению С.В. Никоненко: «Не существует возможности создания какой бы то ни было универсалистской теории метафоры, теории иносказательного смысла вообще. В лучшем случае, у нас появится техника интерпретации метафоры в рамках *конкретного* языка»<sup>2</sup>. Словарь метафор бессмыслен. Из-за неосуществимости создания объективной теории и возникало крайнее игнорирование роли метафоры в познании, особенно неопозитивистами. Можно

<sup>1</sup> Приведем для справки некоторые из них (по алфавитному списку авторов и составителей): 1) *Адамчик Мирослав*. Словарь символов. М., 2010; 2) *Алчеев Игорь*. Знаки и символы. М., 2009; 3) *Андреева В., Куклев В., Ровнер А.* Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы. М., 2004; 4) *Бидерман Ганс*. Энциклопедия символов. М., 1996; 5) *Вовк О.В.* Энциклопедия знаков и символов. М., 2006; 6) *Годинг Мадонна*. Знаки и символы. Полный путеводитель по миру символов / Перев. Н. Пшеницына. М., 2011; 7) *Гусев И. Е.* Все знаки и символы. Большая толковая энциклопедия символов. М., 2001; 8) *Дханжал Берил*. Знаки и символы / Перев. Вероника Венюкова. М., 2010; 9) *Егазаров А.* Иллюстрированная энциклопедия символов. М., 2007; 10) *Жорж Жан*. Знаки и символы. Энциклопедия / Перев. с фр. И. Алчеева. М., 2003; 11) *Каширина Т.* Символы. Знаки. М., 2010; 12) *Каширина Т., Евсеева Т.* Символы. Знаки. М., 2007; 13) *Кеннер Т.А.* Символы и их скрытые значения / Перев. Т. Козлова. М., 2010; 14) *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М., 1994; 15) *Купер Дж.* Энциклопедия символов. М., 1995; 16) *Королев К.М.* Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 2005; 17) *Кох Рудольф*. Книга символов. Эмблемата. М., 1995; 18) Новейшая энциклопедия символов и знаков. М., 2008; 19) *Похлебкин В.В.* Словарь международной символики и эмблематики. М., 1995; 20) *Рошаль В.М.* Энциклопедия символов. М.; СПб., 2008; 21) *Сладкова О.В.* Полная энциклопедия знаков и символов. М., 2010; 22) *Тресиддер Д.* Словарь символов. М., 1999; 23) *Фоли Джон*. Энциклопедия знаков и символов. М., 1997; 24) *Холл Джеймс*. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Перев. с англ. А. Майкапар. М., 1996; 25) Язык символов. Антология. М., 2011; 26) *Bayley H.* The Lost Language of Symbolism. Lnd., 1912; 27) *Chevalier J.* Dictionnaire des symboles. Paris, 1968; 28) *Ferguson G.* Signs & Symbols in Christian Art. Oxford, 1954; 29) *Koch R.* Christian Symbols. Berlin, 1935; 30) *Norden F.R.* Symbols & Their Meanings. N.Y., 1985; 31) *Post W. E.* Saints, Signs, & Symbols. N.Y., 1974; 32) *Urech E.* Lexikon der Christlicher Symbole. Konstanz, 1974.

<sup>2</sup> *Никоненко С.В.* Аналитическая трактовка метафоры. Рабочие тетради по компаративистике // Гуманитарные науки, философия и компаративистика. СПб., 2003. С. 110.

привести в качестве примера известную концепцию «языка, истины и логики» английского философа и логика Альфреда Айера, где он ставит под запрет язык этики и богословия не только в силу невозможности верификации суждений в области этих наук, но и в силу неустрашимой их метафоричности. Однако и символ создается не анализом понятий, свойственных науке, а непосредственно интуицией, по подсказке, высвеченной на упомянутом экране умозрительной реальности. «Художественный или пророческий ум всматривается в то или иное явление и находит в нем что-то сродное из другого мира, находит его символ. Этот символ входит в язык художника или богослова-пророка. Этими символами наполнена Псалтирь, вещания пророков, гимнография Церкви, как Восточной, так и Западной, вся церковная иконография»<sup>1</sup>. Великие богословы занимались, в частности, тем, что переводили догматы на язык символов, придавая им особый смысл. Поэтому богословие часто граничит с поэзией, а величайшие богословы являлись и гениальными поэтами.

Выше мы говорили, что одним из свойств метафоры как художественного тропа, было «со-крытие» явного, но в средние века символ мог и сближаться с метафорой, преобразаясь в новую форму – метафору-символ. Содержание здесь обуславливалось теми или иными богословскими построениями. Это обнаруживает себя в понимании иконописцами мандорлы, состоящей, как уже говорилось, из трех концентрических кругов тонально разложенного синего цвета. Здесь-то и проявляется метафора-символ, которая представлена «двусторонним движением»: если оно центростремительно, то функционирует метафора нарастания небесного с качественным скачком содержания, если – центробежное, то действует символ исхождения божественных энергий. Смысл иконографического символизма – *вы-явление* Царства Небесного. Смысл метафоры – *служить* крыльями означенному *вы-явлению*. Икона – (в некотором смысле) мистический символ, глаза Православия, а метафора – их блеск.

Впрочем, у метафоры есть свои подводные камни. Если метафора развернута, то она переходит в аллерию (греч. ἄλλος – *иной* и ἁγορεύω – *говорю*), причем для иконописи это оборачивается поверхностной литературностью, утратой сакральности, непониманием разницы между словесным и

---

<sup>1</sup> Киприан (Керн), архим. Антропология св. Григория Паламы. М., 1996. С. 336.

живописным образом. Хрестоматийный пример «тяжеловесного» иносказания мы находим на четырехчастной иконе из Благовещенского собора Московского Кремля (1547–1551 гг.). Победа Креста здесь показана через странную и многословную аллегория: на Кресте восседает молодой Христос, в воинских доспехах, корзно и шлеме, держа в руках меч (см. рис. 1). Уже на данном примере можно заметить статичность аллегоризма, его устойчивый характер. В отличие от многозначного смысла символа, аллегорический смысл стабильно однозначен и отделен от образа: связь между значением и образом устанавливается по аналогии или смежности. Претенциозная однозначность аллегорического смысла создает удобные условия для нравоучительности. Оттого в этом качестве иногда и использовали аллегория первые христиане и святые Отцы<sup>1</sup>. Идея всегда больше самой аллегория. Следовательно, последняя не может вылиться в «обращение» на самое себя, а всегда будет «работать на идею».

М. Хайдеггер размышляет: «Художественное творение есть изготовленная вещь, но оно говорит еще нечто иное по сравнению с тем, что есть сама по себе вещь, – ἄλλο ἁγιογραφεί. Художественное творение всеоткрыто возвещает об ином, оно есть откровение иного: творение есть аллегория. С вещью, сделанной и изготовленной, в художественном творении совмещено и сведено воедино еще нечто иное. А сводить воедино – по-гречески συμβάλλειν. Творение есть символ. Аллегория и символ задают нам рамку для представлений, в которой с давних времен вращается всякая характеристика художественного творения»<sup>2</sup>. То есть философ сводит вместе аллегория и символ, без коих не мыслит произведения.

Несколько иначе смотрел Гете. Он четко высказался об их проблеме в общетеоретическом плане: «Аллегория превращает явление в понятие, понятие в образ, но так, что понятие все еще содержится в образе в определенной и полной форме и с помощью этого образа может быть выражено. <...> Символика превращает явление в идею, идею – в образ, причем идея

---

<sup>1</sup> Тем не менее, общеизвестно противостояние между Антиохией и Александрией именно по поводу аллегоризма в толковании библейских текстов. Напомним, что антиохийские Отцы, не отрицая духовного смысла Священного Писания, выступали против аллегорического понимания Библии, когда оно шло в ущерб ее историческому смыслу, но александрийцы, по традиции, идущей от Филона, увлекались как раз аллегорической стороной Писания.

<sup>2</sup> Хайдеггер Мартин. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М., 2008. С. 87.

остаётся бесконечно действенной и недостижимой и, даже будучи выраженной на всех языках, остаётся невыразимой»<sup>1</sup>. Венгерский философ Д. Лукач обращает внимание на слова Гете, написанные им Шеллингу в 1803 году с просьбой в отношении одного молодого художника: «"Если Вы поможете ему понять различие между аллегорическим и символическим принципом, то Вы – его благодетель, ибо столь многое вращается вокруг этой оси"». Лишь у Гете проблема аллегории становится проблемой искусства в целом (тем самым и проблемой литературы); лишь у него впервые (если не считать скудные и забытые исключения в истории теории) в центре внимания стоит принципиальная противоположность аллегории и символа»<sup>2</sup>. Как видим, у немецкого классика заметно отличается взгляд на аллессию и символ от взгляда его позднего соотечественника М. Хайдеггера.

Именно потому, что «символика превращает явление в идею, идею – в образ», аллегорическая форма часто берется на вооружение государственной, особенно имперско-монархической или тоталитарной идеологией. Портретная статуя императора Августа в позе Зевса (I век по Р.Х.) и скульптурная группа рабочего и колхозницы работы Веры Мухиной (1937 год) – явления одного порядка. Идеиное понятие постигается с помощью подобных образов; в частности, Фемида означает правосудие, лиса – хитрость и т.д. Уже здесь можно заметить, что социально-идеологическая аллегория неуклонно стремится к эмблематичности. Эмблема и есть аллегория, отлитая в бронзе канона. Почему первая намного тяжеловесней последней.

Остановимся кратко на феномене эмблемы. Из греч. *ἐμβλημα* – *вставка*<sup>3</sup> – берет начало лат. *emblēma* – *накладной орнамент, рельефные украшения; мозаичная работа, инкрустация*<sup>4</sup>, а из латинского языка этот термин распространяется во многие европейские языки. В Россию он проникает в начале XVIII столетия. И сегодня лингвисты не берутся точно ответить из какого именно языка было импортировано данное слово<sup>5</sup>. Отсюда становится понятно, что

<sup>1</sup> *Goethe J.W. Maximen und Reflexionen // Goethe J.W. Sämtliche Werke. Bd. 35. S. 325 f.*

<sup>2</sup> *Лукач Д. Своеобразие эстетического. В 4-х тт. Т. 4. М., 1987. С. 373.*

<sup>3</sup> *Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. СПб., 1899. Репринт: М., 1991. Ст. 418.*

<sup>4</sup> *Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. Второе издание. М., 1976. С. 366.*

<sup>5</sup> Подробней см.: *Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. В 2 т. Т. 2. М., 1999. С. 447.*

на Руси в раннее и зрелое Средневековье эмблемами не увлекались, даже если бы и захотелось. Но одно дело термин, а совсем другое – понятие<sup>1</sup>. В той же Византии, как известно, двуглавый орел был государственным гербом, ставший в конце XV века и гербом нашей Родины. А чем герб – не эмблема страны? Входят в моду родовые гербы. Водяные знаки в виде эмблем ставили средневековые производители бумаги. Эмблематично отдельное изображение Святого Духа в виде летящего голубя, помещавшееся над Царскими вратами. В иконостасах же XVIII века применение эмблем и вовсе не редкость. Особенно часто их помещали в картушах.

Однако в чем особенность разбираемого феномена? «Эмблема или атрибут обычно изображает нечто конкретное, но может, в свою очередь, воплощать некоторое символическое качество. Так атрибуты и эмблемы божеств могут одновременно служить символами космоса, его законов и проявлений»<sup>2</sup>, – поясняет Дж. Купер. То есть эмблема не порывает связей не только с аллегорией, но и с символом. Что легко обнаруживается в проникшем в пределы храмов масонском изображении треугольника с глазом: это знак, символ, аллегория или эмблема?

Впрочем, мы не закончили разговор об аллегории. Она стоит того, чтобы говорить о ней более подробно.

На примере Благовещенской четырехчастной иконы видно: увлечение аллегорией «без берегов» способно увести человека от соборного сознания, которое зиждется на символах. Аллегорическое мышление рационалистично по сути. Аллегория как жанр переживает пышный расцвет в эпоху Возрождения, благодаря номинализму образца XIV века, своим учением об интенциональном бытии, узаконившему независимость и самодостаточность художественного образа. Тогда и открылась широкая перспектива создавать образы аллегорического характера. Универсалии номинализма имели основу в самих себе и ни от чего не зависели, то есть в буквальном смысле слова не

---

<sup>1</sup> Разность их понимания и несовпадение хорошо обнаруживается на примере слова «любовь». У греков существовало несколько значений этого термина. Самые известные из них – три: эрос (чувственная любовь), филия (любителство, как например, в слове философия – любовь к мудрости) и агапе (высшая, духовная любовь). Но в русском языке ведь употребляется лишь одно слово «любовь». Это же не значит, что мы признаем только чувственную любовь, и совсем не признаем любовь к мудрости или духовную любовь. А ведь терминов, обозначающих два последних понятия, в русском языке нет.

<sup>2</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. С. 6.

зависели ни от бытия, ни от небытия. Аллегория получала в таком случае для себя вполне законное существование. Философский номинализм и художественный аллегоризм в своем сущностном ядре есть одно и то же. Они не похожи друг на друга лишь потому, что один принадлежит к области мышления, а другой – к художественному творчеству. К несовпадению высоких религиозных смыслов с их приземленным изображением публика оставалась безучастной. Аллегория получалась без «загаданной внутри-себя-ясности» (С.С. Аверинцев). На русской почве потребовались дополнительные меры. Не случайно названная московская икона (в XVI веке не только она одна), чтобы быть понятной, испещрялась множеством сопроводительных надписей. Так называемая смешанная аллегория сама разъясняет заложенный в ней смысл. Примитивное, упрощенное понимание символа приводило к псевдосимволу – аллегории. Этим объясняется, например, и написание в том же XVI веке иконы Ангела Хранителя: не прямого *личного* образа, засвидетельствованного явлением из небесного мира в мир земной, а только абстрактными представлениями о нем. Впрочем, о данном феномене уже говорилось в гл. 1, § 2.

Нам меньше всего хочется качественно противопоставлять аллерию символу. Такого противопоставления в сознании средневекового человека не существовало. Аллегория выросла на почве мифологии и была особенно популярна в народном творчестве. Стоики ее отцом полагали Гомера, христианские богословы генезис данного тропа выводили из Библии. К аллегорическим образам прибегали иногда, помимо александрийцев, и другие святые Отцы. Самый большой интерес к аллегории появился в средневековом искусстве с конца XIII века, когда ее рациональное начало стало совмещаться с символом. В период романтизма (XVIII–XIX века) она, разойдясь перед тем на некоторое время с последним, вновь тенденционирует к символу, в результате чего возникает «аллегория бесконечного» – представление об иносказательном, образовавшееся на основе концепции «сознательной мистики», характерной для представителей немецкого романтизма Ф. Шлегеля и Ф. Баадера.

Словарь библейского богословия говорит, что «притчу надо понимать как некую игру символов, т.е. образов, взятых из земных реальностей»<sup>1</sup>, но Сам Спаситель в притчах прибегал к аллегорическим образам (таковы, например, хозяин виноградника

<sup>1</sup> Словарь библейского богословия. Киев; Москва, 1998. С. 910.

и милосердный Самарянин. – Мф 21: 33; Лк 10: 33, 35). Какой бы характер не носила аллегория, но по закону жанра главный персонаж в ней всегда олицетворял Бога Отца, либо Его Сына. Такая схематическая ясность аллегории является очень удобным средством для миссионерского назидания.

Немного скажем о притче. В чем ее сходство, а в чем различие с аллегорией? Жанр притчи как таковой фактически не удался в изобразительном искусстве (некоторые попытки изобразить притчу, по сути, есть аллегория), аллегория же в иконописи с тем или иным успехом утвердилась. Причина этому заключена в их специфике: притча (греч. *παραβολή* – *сравнение, притча, приближение, отступление от прямого пути, кривая линия*) призвана НЕ ИЗОБРАЖАТЬ, а СООБЩАТЬ, в то время как аллегория больше изображает, чем сообщает. Поэтому, когда притчу все-таки пытались изобразить, то она, требуя развернутого рассказа, не помещалась в одной композиции (см., например, притчи на стенах храма Христа Пантократора в сербском монастыре Дечаны, XIV век). Не случайно в древнерусском языке, согласно И.И. Срезневскому, наряду с обычным значением «иносказание, уподобление», слово «**притѣча**» употреблялось и как *доказательство, указание, посмеище, предмет пересудов, причитание, плачь, случай, случайность, неудача, беда*<sup>1</sup>, то есть информативная функция изначально была весьма важной. В притче, как правило, нет выразительности характеров (в Дечанах живописцы по этой причине изобразили лица евангельской истории), главное в ней – назидание<sup>2</sup>. Это «главное» и роднит притчу с аллегорией.

<sup>1</sup> Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка. Т. II. Часть 2. Репринт: М., 1989. С. 1482–1483.

<sup>2</sup> А.П. Голубцов, анализируя греческие иконописные подлинники, отмечал: «Притчи изображаются не со стороны своего содержания, а со стороны внутреннего смысла и заключающейся в них морали. Так, в притче о сеятеле живописец не изображает перед зрителем ни поля, ни земледельца, ни посева, а рисует проповедующего Христа и четыре группы его слушателей в положениях, соответствующих объяснению приточного рассказа. Одни разговаривают между собою и, нашептываемые дьяволом, совершенно не слушают Христа; другие, хотя и слушают, но ввиду идолов, к которым принуждают их идти воины с обнаженными мечами, оставляют Христа; третьи сидят за роскошными столами в обществе веселых женщин и забывают то, что слышали; наконец, четвертые, избранный кружок слушателей, на которых падает слово Христово, как зерно на добрую почву, представлены в виде бичующих себя монахов, служащих священников и народа, молящегося в церкви». Голубцов справедливо подчеркивает возникающую нелепость при необдуманном применении в живописи

Абсолютная Реальность перманентно являет собой человеку некий загадочный иероглиф трансцендентного на экран умозрительной реальности, а художественное творчество с помощью образа пробует его доподлинно разгадать. Без этого искусство превращается в утилитарную вещь. Икона пытается сказать окаменевшим сердцам о самом таинственном – о непостижимом образе Бога. При этом «символ как таковой есть именно равновесие выговаривания и умолчания»<sup>1</sup>. Чтобы услышать и хоть что-то понять, необходимы усилия с обеих сторон: того, кто изображает, и того, кто смотрит. Если икона будет учить исключительно нравам, то она останется «пуританским» учебным пособием и не сможет оторвать человека от дольного, очистить его духовные очи, чтобы обратить их к горнему.

Б.Л. Пастернак считал метафору скорописью духа, мышлением на больших скоростях. Аллегория же, на наш взгляд, – прямо противоположна, ибо явно тяжеловесна и бескрыла. Трудно, если не сказать невозможно, найти в древнерусском изобразительном искусстве такие шедевры, которые основаны на аллегориях<sup>2</sup>.

Действие символа на уровне земного малопродуктивно, ибо он предназначен не для горизонтали, а для вертикали (соединять верх и низ). Функция метафоры искусствометрична – большие расстояния делать малыми, сближать далекое, но и удалять близкое. Как удачно подметил знаменитый нидерландский историк культуры Иоганн Хейзинга, «Средневековые никогда не забывало, что вещи были бы бессмысленны, если бы их значение ограничивалось только их функцией и феноменальностью, но что, наоборот, по самому существу своему каждая вещь тяготеет к потустороннему»<sup>3</sup>.

---

литературных приемов: «В изображении притчи о зерне горчичном автор прибегает к чрезвычайно неудачному приему иллюстрации, изображая из рта Спасителя выросшее дерево, на ветвях которого сидят вместо птиц апостолы, на которых обращены взоры народа» (*Голубцов А.П.* Из чтений по церковной археологии и литургике. СПб., 2006. С. 306–307).

<sup>1</sup> *Аверинцев С.С.* Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // *Древнерусское искусство. Зарубежные связи.* М., 1975. С. 381.

<sup>2</sup> Мы имеем в виду те иконы, на которых представлены аллегорические образы как главные. Фигуры Иордана и моря в сюжете «Крещение Господне» тоже аллегоричны, но они второстепенны и не играют ключевой роли. Они помогают выявлению замысла композиции, а не заменяют его собой.

<sup>3</sup> *Хейзинга И.* Осень Средневековья. М., 1988. С. 247–248.



По словам архимандрита Киприана (Керна), православная «иконография со своеобразнейшим языком своих образов, оттенков, линий поистине представляет собою особое “мировоззрение в красках”, дерзая на своих “дсках” богословствовать и создавать целые догматические прозрения, всегда, конечно, символические»<sup>1</sup>.

Противоположное явление мы видим в художественном направлении, именовавшем себя символизмом, притязавшем в конце XIX – начале XX веков на новую концепцию бытия и занимавшемся произвольным символотворчеством. Увенчалось оно, как известно, всего лишь декадансом. Массовое «производство» символов не могло быть успешным. Символы возникали не по произволу талантливой личности и не случайно<sup>2</sup>. Их происхождение уходит вглубь веков, а, по вышеприведенному мнению святых Отцов, в Царство Небесное. Отсюда для средневековой и вообще для любой древней культуры специфичны символы константные, причем настолько постоянные, что некоторые из них не менялись столетиями, даже тысячелетиями: нимб более 2000 лет является атрибутом богов и более 16 веков – символом христианской святости.

Но с метафорой ситуация несколько иная: метафора вызвана к жизни человеческой волей, поэтому исторический и психологический факторы играют в ней значительную роль: древние (особенно литературные) метафорические образования воспринимаются в настоящее время с трудом. Продолжающаяся между исследователями дискуссия о семантике иконных горок является подтверждением сказанного. Есть своя закономерность в том, что как раз с Серебряного века – эпохи рационального

---

<sup>1</sup> Киприан (Керн), архим. Антропология св. Григория Паламы. М., 1996. С. 337.

<sup>2</sup> Ср. у Андрея Белого: «Символ есть образ, взятый из природы и преобразованный творчеством; символ есть образ, соединяющий в себе переживание художника и черты, взятые из природы» (*Белый Андрей. Символизм как миропонимание*. М., 1994. С. 22). Ср. с высказыванием Дж. Купера: «Символ нельзя искусственно создать или изобрести, имея в виду некое сугубо личное толкование ради красного словца. Он выходит за рамки индивидуального в универсальное и имманентен жизни духа. Символ представляет собой внешнее или низшее выражение высшей истины, которую олицетворяет, и служит средством сообщения чего-то о реальностях, которые при другом способе общения или оказались бы затемнены из-за недостаточности нашего языка, или слишком сложны для адекватного выражения» (*Купер Дж. Энциклопедия символов*. С. 5–6). Но применительно ли все сказанное Андреем Белым и Купером к иконе? Вопрос...

«сочинения» символов и их насильственного внедрения, а, значит, искривления их вертикали – начинается девальвация художественного слова, особенно заметная в России, где именно к слову всегда относились благоговейно, ибо молились Богу Слова. По уже приводимому замечанию отца Георгия Флоровского, в XVI веке «решительное преобладание символизма означало распад иконного письма»<sup>1</sup>. Православное отношение к образу сохранялось, а язык иконы утрачивал свою чистоту.

Тем не менее надо помнить, что «символика лежит в основе человеческого ума, и игнорировать ее – значит страдать серьезным недостатком. Ее значение для мышления фундаментально, и совершенный символ должен удовлетворять все стороны человека: и дух, и интеллект, и чувства»<sup>2</sup>.

Трудно представить себе Деяния одного из Вселенских или Поместных соборов, запрещающих метафорику. Но в связи с отступлением от святоотеческого понимания символа и в качестве лекарства от застарелого увлечения античным и ветхозаветным символизмом Трулльский Собор (692 год) принял 82-е правило, отменявшее «древние образы и тени» и утверждавшее прямой образ Христа. Символ не исчезал – он занимал свое надлежащее место, упраздняя аллегория.

82-е правило и ныне является той совершеннейшей нормой, по которой призвано жить искусство Церкви.

«В Средневековье тропы имели гораздо более существенное значение, нежели только грамматическое, – отмечает С. Неретина. – Они были теснейшим образом связаны со способом мышления, который все средневековые философы и богословы, русские в том числе (Стефан Яворский), называли “тропическим разумом” (*sensus tropicus*). Средневековые мыслители полагали, что любое суждение, сколь бы точным оно ни было, перед лицом Бога всегда есть троп, иносказание»<sup>3</sup>.

И тропы, самые сложные, многоемкие своим содержанием для земного мира, имеют определенное, конкретное значение в небесном мире, откуда они и адресуются людям.

---

<sup>1</sup> Флоровский Георгий, *прот.* Пути русского богословия. Париж, 1937. Репринт: Вильнюс, 1991. С. 27.

<sup>2</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. С. 7.

<sup>3</sup> Неретина С.С. Благовест истины. Опыт словаря средневековой культуры // <http://www.philosophy.ru/iphras/library/wealtrue/neret2.htm#schol>

---

## § 11. МОЛЕННАЯ И ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ ФУНКЦИИ ИКОНЫ

Если вновь прибегнуть к концептуальным вопросам «что?», «как?» и «зачем?», стоящим перед каждым исследователем, начинающим анализировать тот или иной предмет, явление, проблему, то нашей теме будет соответствовать последний – «зачем?»<sup>1</sup>. Он подразумевает прежде всего объяснение того, как взаимодействует икона с теми, для кого она предназначена, для чего она нужна, и в каком качестве икона воспринимается верующими. Это крайне важно для Церкви.

Исторически сложилось так, что фактор восприятия сакрального образа у разных народов оказался далеко не одинаковым. «Христианское благочестие грекоязычных стран было укоренено в традиции, согласно которой религиозное изображение занимало обязательное место в богослужении, в то время как сирийское или армянское христианство, не воспринимая изображение враждебно, не имело тенденции делать образ объектом поклонения, а воспринимало его с чисто дидактической стороны, как простую иллюстрацию Писания»<sup>2</sup>, – отмечает протопресвитер Иоанн Мейендорф.

Не потому ли вирус монофизитства прижился именно в сирийской и армянской церквях?

Западная Европа, известная активным возрождением античного культурного наследия, а до того прислушивающаяся к мнению святых Отцов православного Востока, в вопросе понимания сакрального образа, как ни странно, последовала в фарватере сирийского и армянского христианства. Общеизвестна фраза, сказанная папой Григорием Великим: «Икона – Библия для неграмотных». Византия против подобной формулы принципиально не возражала, особенно в раннехристианский

---

<sup>1</sup> Ч.У. Моррис назвал данный уровень прагматическим (от греч. *πράγμα*, род. п. *πράγματος* – дело, действие), но по отношению к церковной культуре сегодня слово «прагматический» кое-кому режет ухо, ибо термин «прагматика» мало того, что скомпрометирован политиками и сильно ими «затаскан», но к тому же имеет семиотическую родословную, а семиотика, мягко говоря, пользуется минимальной популярностью в среде религиозных морализаторов.

<sup>2</sup> *Мейендорф Иоанн, прот. Иисус Христос в восточном православном богословии* / Перев. с англ. свящ. Олега Давыденкова, при участ. Л.А. Успенской. М., 2000. С. 193.

период, когда в храмы хлынул поток неграмотных простолюдинов, однако она не могла ограничиться только дидактикой. Факт обучения неопита при посредстве иконы не отрицается до сих пор, но можно ли сказать, что только этим и ограничивается предназначение православной иконы? С такой ролью успешно справится и религиозная живопись. А для грамотных членов Церкви икона не нужна?! К тому же, массовое воцерковление не может длиться веками. Лишь католики продолжают придерживаться означенной сентенции, правда, добавив к ней декоративно-эстетическую функцию церковного образа.

«По мере приближения к Новым временам богословское просвещение выступает на первый план. Предметом изображения становится не ипостатическое присутствие, а богословское назидание. Икона уже не представляет персонажи, а иллюстрирует черты»<sup>1</sup>, – описывает француз А. Безансон отношение к иконе в России. Неслучайно дидактика неотделима от жанра басни. Даже конструктивное построение последней обязательно в качестве заключительной части должно иметь так называемую «мораль». Однако образ Божий вошел в человеческий мир не иносказаниями и нравоучениями, Он являет свою суть уже при сотворении Адама, который создавался как икона Бога. Дело творения неотделимо от Слова Божия, но, напротив, – едино с ним. Вот та нравственная ценность, о которой надлежит помнить человеку, руководствоваться ею и не утратить просто так в суете сует. Но это не морализаторство, навязываемое в качестве некой ходульной идеальности. Роль иконы не может сводиться к прямолинейной иллюстрации старых истин и тезисов. Иначе иконопись превратится в морализаторские «комиксы» или в назойливую «сентенцию в красках». Одна исследовательница проницательно отмечает: «Назидание и призыв к набожности, будучи основными параметрами образа, вычеркнули из церковной памяти христологические распри по поводу икон в Византии. Так произошло перерождение богословия образа вначале в риторику, а потом и в эстетику» (М. Васина). Святые Отцы говорили, конечно, о педагогическо-воспоминательной функции иконы, но говорили и нечто другое. Сам догмат иконопочитания свидетельствует о связи молящегося человека с тем, к кому он обращается. Потому образу и воздается честь, что она восходит к

---

<sup>1</sup> Безансон Ален. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. М., 1999. С. 150.

первообразу. Разве догмат утверждает нечто о нравоучениях с помощью иконы? Преподобный Феодор Студит писал: «Так же как и всякий человек, *даже самый совершенный*, нуждается в книге Евангелия, *так же обстоит дело и с образом*, который ему соответствует»<sup>1</sup> (курсив мой. – В.К.). Где же здесь речь о неграмотных?

Но сегодня появились адепты противоположной точки зрения. Так, у профессора Московской Духовной академии Н.К. Гаврюшина читаем: «В отношении содержания иконописи он (епископ Анатолий Мартыновский. – В.К.) менее придирчив. Признавая, что главная цель иконописания – вероучительная». И далее Профессор полностью солидаризируется с мнением епископа Анатолия, подвергая своих оппонентов бескомпромиссной критике. Он считает, что если главная роль иконы не назидание, тогда «придется сказать то же самое и о литургическом чтении Священного Писания... И тогда мы логически перейдем к “нуминозному” или “имагинативному Абсолюту”»<sup>2</sup>.

В православной Церкви вряд ли найдется человек, с порога отрицающий вероучительную функцию иконы. Вопрос состоит лишь в том, для чего икона предназначена в первую очередь. Ведь совершенно иной взгляд, нежели у Гаврюшина и у епископа Анатолия, мы встречаем у известных иерархов и священников Русской Православной Церкви.

Например, митрополит Стефан Яворский четвертым положением в главе «Догмат о святых иконах» своего трактата «Камень веры» записал: «Иконы, или образы, нужны для того, чтобы явить, познать далекие, неприсущие, отстоящие и тайные вещи, и помнить о них»<sup>3</sup>. Слово «тайные» на греческом языке звучит «мистические». «Познать далекие, неприсущие, отстоящие и тайные вещи» означает ни что иное как Богопознание.

Другой профессор Московской Духовной академии протоиерей Александр Шаргунов отмечает: «Целуя наши святыни, мы должны прежде всего припадать к тайнам нашей веры, которые открывает нам образ Пречистой. Пока не будет

---

<sup>1</sup> Цит. по: Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 169. У самого Успенского сноски на: P.G. 99, 1537D.

<sup>2</sup> Гаврюшин Н.К. Вехи русской иконологии // Русское богословие. Очерки и портреты. Нижний Новгород, 2011. С. 71.

<sup>3</sup> Стефан Яворский, митрополит Рязанский и Муромский. Камень веры. СПб., 2010. С. 34.

этого, самые чудотворные иконы будут только “мемориальными досками”»<sup>1</sup>.

Почему мы не должны верить митрополиту Стефану и протоиерею Александру Шаргунову, а обязаны верить епископу Анатолию (Мартыновскому) и его современному последователю Гаврюшину? Не совсем ясно: чем у последних позиция отличается от армянских и сирийских монофизитов? Для православных было бы вопиюще ненормально использовать икону в качестве дидактического пособия и забыть, что перед ней человеку еще необходимо и молиться, а, значит, общаться с первообразом, при посредстве чего познавать Христа, Его Матерь и святых, в зависимости от того, чья икона находится перед молящимся.

Если моленный образ является в первую очередь дидактическим пособием, то пользуясь логикой Гаврюшина и продолжая его мысль, «придется сказать то же самое и о литургическом чтении Священного Писания... И тогда мы логически перейдем к» подозрению приверженцев подобных воззрений в банальных симпатиях к толстовству.

Но вряд ли автор обстоятельного труда «Русское богословие» согласится быть толстовцем. Однако путь-то он своими утверждениями прокладывает именно к оправданию толстовского учения, анафематствованного Святейшим Синодом.

Данный феномен имеет свою историю.

В философском аспекте дидактизм активно начинает проявляться в конце XIX – начале XX столетий с влиянием на русскую мысль вольфианства и кантианства<sup>2</sup>, чем и объяснима позиция епископа Анатолия (Мартыновского). Сегодня стала довольно известна так называемая постмодернистская «новая дидактика». Смысл ее состоит в том, что в обиход литературы умышленно вводится преизбыток текста, и возникает нечто вроде впечатления от пересказа стихотворения прозой. Подобная «мода» исследователями связывается с определенной манерой преподавателей западных университетов читать свои лекции. Постмодернисты осмыслили эту данность как прием и ввели в литературную жизнь.

---

<sup>1</sup> Шаргунов Александр, протоиерей. Наши иконы – не «мемориальные доски» // [http://ruskline.ru/news\\_rl/2014/08/08/nashi\\_ikony\\_ne\\_memorialnye\\_doski/](http://ruskline.ru/news_rl/2014/08/08/nashi_ikony_ne_memorialnye_doski/)

<sup>2</sup> Здесь достаточно назвать труды Хр. Вольфа «Логика, или Разумные мысли о силах человеческого разума и их исправном употреблении в познании правды» (СПб., 1765) и И. Канта «Антропологическая дидактика» (Сочинения. Т. 6. М., 1966).

Но стоит ли означенные феномены, чуждые православному самосознанию, вводить в теологию сакрального образа, а тем более в иконописание? Ведь в данном случае настоящая православная дидактика – вовсе не мелочная нотация, не натаскивание неопита в вопросах веры при помощи религиозной «наглядной агитации», а тонкое богословское раскрытие христианских истин через поиск и нахождение эквивалентных им изобразительных форм.

Однако с наступлением в Русской Церкви кризисных явлений такая высокая дидактика превращалась просто в религиозную нравоучительность. Приведем один исторический факт: увлекаясь именно повышенной назидательностью, иконопись как «богословие в красках» благополучно себя похоронила. Поучительность в иконографии возникла под напором западных влияний в XVI веке (вспомним хотя бы весьма показательный для нашего случая памятник – четырехчастную икону из Благовещенского собора Московского Кремля, против которой резко выступил дьяк Иван Висковатый; см. рис. 32; вот где иконографы «онаглядили» самые сложные богословские смыслы, о которых святые Отцы советовали молчать).

И такой способ назидания все больше нарастал «к Новым временам», о чем говорил Безансон.

Но что в итоге?

Исчезла цельность впечатления от образа. Глубокий символизм древних изображений отныне растворяется во множестве бытовых и дидактических деталей, коим несть числа. Теряется эквивалентность изобразительных форм богословскому содержанию. Наглядным примером служит икона «Акафист Сретению Господню» из Костромы (см. рис. 33)<sup>1</sup>. Каноничная сцена Сретения здесь дополнена сторонними мотивами, представляющими собой определенный набор нравоучений. Так, внизу иконы отображены адские муки еретиков и других грешников. В левом нижнем углу изображен старец Симеон за писанием пророчества, а в правом – Ангел, свидетельствующий об исполнении этого пророчества. Вверху слева Ангел предсказывает предстоящие Богородице страдания. Композицию венчает (для православных – иконографически еретический) образ Саваофа (кстати, возникший в иконописи тоже по дидактическим причинам). Саваоф восседает на Престоле и посылает Святого Духа в виде голубя на Богомладенца, принятого Симеоном, а Богомладенец как бы «перенаправляет» Духа на мучеников ада.

<sup>1</sup> Первая треть XIX в. Костромской музей. Кат. № 277.





Рис. 32.  
Четырехчастная икона. Фрагмент.  
Благовещенский собор. Москва.  
1547 г.



Обо всем иконописец рассказал с такими подробностями, лучше которых трудно что-то представить, если их использовать в назидательных целях. Вот уж воистину икона превратилась в книгу для неграмотных, фактически в прямом смысле! Лучше ее и быть не может. Но где же та высота философии и богословия, коими отличалась русская иконопись в свой «золотой период»? Ничего другого мы не видим, кроме заурядного «литературного суррогата», как охарактеризовал означенный тип образов протоиерей Георгий Флоровский.



Рис. 33. «Акафист Сретению Господню».  
Кострома. Первая треть XIX века.

Повторим: никто не отрицает вероучительной роли живописного образа. Более того, следует обратить внимание на многочисленность в Церкви воспоминательных икон, не претендующих на моленную функцию. В качестве примера можно взять изображения 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 некоторые другие. Причем необходимо четко различать данный тип икон с моленными образами. В противном случае возникают такие курьезы, об одном из которых устно рассказывал епископ Балтийский Серафим. Он явился свидетелем случая, когда одна из прихожанок, подойдя к иконе «Чудо святого Георгия о змие», приложилась губами к изображению дракона. Будем объективны. На ком здесь лежит больше вины: на этой прихожанке или на том, кто положил данную икону на аналой? Ведь существуют ростовые и поясные изображения прославленного великомученика, обращенные непосредственно к молящемуся человеку, и они без змия.

В заключение, скажем: само слово «иконопочитание» логично отвечает на вопрос «зачем?», соответствующий нашей теме, ибо иконопочитание естественно подразумевает понятие «память»: почитать личность и ее изображение можно лишь того, кого помнишь. А память передается церковным преданием через научение неопфита, то есть через передачу определенного знания. И тогда икона представляет собой не просто специфический дидактический учебник, но является хранилищем исторической памяти, духовного знания, церковного и художественного опыта. Не случайно же каноничный иконостас имеет целый чин (праздничный) образов по сути дидактического характера и в то же время чины моленного назначения (Деисис, местный, пророческий и протеческий ряды). Догмат иконопочитания свидетельствует о молитвенной связи человека при посредстве образа с первообразом. Следовательно, догмат знаменует и веру православных христиан в такую связь. Без этого трудно представить действие Святого Духа через икону. Что, в свою очередь, отводит ей богослужебную роль.

Отсюда может быть сделан лишь один вывод: у Церкви есть свой устоявшийся взгляд на соотношение моленной и воспитательной функций иконы. Вносить нечто новое или переставлять акценты в нем по своему разумению, на наш взгляд,

---

будет делом напрасным и даже вредным, как для науки, так тем более для самой Церкви.

## Глава 3

### Деконструкция сакрального образа

#### § 1. БОРЬБА ПРОТИВ ИКОНЫ

Если опускать богословскую проблематику иконоборчества, уже разобранную довольно подробно в трудах соответствующих специалистов, то, по сути дела, на повестке дня в VIII столетии были две основные философские идеи, возникшие уже после правления императора Льва Исавра: отождествление Евхаристических Даров с иконой и вопрос изображения природы в Ипостаси Христа. На них мы и остановим внимание. Это объяснит самое существенное.

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 «Περίσεις» император Константин V, прозванный православными Копронимом.<sup>1</sup> Иерийский собор 754 года, проведенный под патронажем этого императора, так и сформулировал свой довод: «Он [Христос] установил, чтобы в образе [Его] приносилось избранное вещество, то есть существо хлеба, не представляющее собою образа человека, чтобы не ввелось идолопоклонства»<sup>2</sup>. Аналогия иконоборцев есть отсутствие диафоры между *образом* и *видом*, между *единосущным* и *ипостасным* образами. VII Вселенский собор ответил диэресисом: «Ни Господь, ни апостолы, ни отцы никогда не называли бескровной жертвы, приносимой иереем, образом, но называли ее самим Телом и самую Кровью»<sup>3</sup>. Отцы Собора понимали, что такой ответ будет

<sup>1</sup> Цит. по: Православная энциклопедия. Т. 9. М., 2005. С. 655.

<sup>2</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891. С. 232.

<sup>3</sup> 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.

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»<sup>1</sup>. 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 никогда не молился на сам прообраз. По всей видимости, иконоборцы, выстраивая словообразование ἀντίτυπα, 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.

### ***Диафора как инструмент разрешения споров об иконе***

В случаях противостояния язык различий 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 *различие*, 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»<sup>2</sup>. Диафора некое высшее начало, в котором различия не противоречат друг другу, а существуют в определенном содружестве, в определенном положительном соотношении. От нее невозможно

<sup>1</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 233.

<sup>2</sup> Нестерук Алексей. Логос и космос. С. 307.

«избавиться», однако о ней можно забыть. Что и случилось с иконоборцами. 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»<sup>1</sup>. Надо ли приведенные слова понимать, что вселенной не чужд образ, как и человеку? Диафора действительно выявляет сходство между макрокосмосом и микрокосмосом. 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.<sup>2</sup> 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 в качестве диэресиса. 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 удостоверить? Тогда потеряется смысл ее предназначения. В парадигме Православия, 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 одного философского средства, имя которому – диалектика, но последняя устойчиво превращает диафору в диэресис; 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 сакрального образа, принципиально отказались пользоваться ключом анафематствованного ими Иоанна Дамаскина: «Дух Святой – образ Сына». А по твердому

<sup>1</sup> Там же. С. 315.

<sup>2</sup> Бердяев Н.А. Проблемы человека // Путь. Париж, 1936. № 50. С. 12–

убеждению иконопочитателей, без ключа, который – в Духе, образ Сына не открывается...

### ***Гносеология и споры об иконопочитании***

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.<sup>1</sup> Теолог М.В. Васина, например, рассматривая православный аспект проблемы 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».<sup>2</sup> 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 онтологических 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»<sup>3</sup>.

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

<sup>2</sup> Васина М.В. К вопросу о гносеологических основах иконопочитания: Доклад на Международной научной конференции «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.

<sup>3</sup> 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, протоиерей. Восточные отцы. Добавление. Париж, 1933. С. 29–30). Что хоть и

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»<sup>1</sup>. 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 Ин 4: 12). <...> Видимая икона только по имени имеет общение с первообразом, а не по сущности»<sup>2</sup>.

И вот здесь стоит обратить внимание на различие между видимым образом Христа, видимой Его иконы и образом того или иного видения, нередко встречающегося в аскетической практике. Может ли видение, то есть не реальность, а ее пусть даже мистическая кажимость, быть обоснованием возможности изображать Спасителя? Нет, сами Отцы Собора утверждают следующее: «Мы неприкосновенно сохраняем все церковные предания, утвержденные письменно или неписьменно. Одно из них заповедует делать живописные иконные изображения; так как это согласно с историей евангельской проповеди, служит подтверждением того, что Бог Слово истинно, а не призрочно вочеловечился»<sup>3</sup>. Потому догматическое богословие допускает только одно обоснование иконы – это именно Боговоплощение.

### ***Современные споры***

Но сегодня объявились «иконоборцы наоборот», не различающие данного положения. Один из них пишет: «По сути, вся иконопись строится на видениях, ибо для создания иконы как

---

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.

<sup>1</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 226.

<sup>2</sup> Там же. С. 227.

<sup>3</sup> Там же. С.284.



священного образа, отобразительно уподобляющегося своему прообразу, необходимо лицезреть очами ума этот прообраз в его таинственном духовном бытии, а не просто в какой-то внешней явленности»<sup>1</sup>. Подобными умозаключениями фактически отвергается то, что выше говорили Отцы Собора. Явленность Христа в мир становится внешней, второстепенной для написания иконы Бога Слова, а лицезрение «очами ума» Бога Отца получает от «теоретиков» санкцию на создание Его ложного образа. «Нетрудно заметить, что отказ от изображений одного из трех равночестных Лиц Святой Троицы по причине признания за Ним исключительно неизобразимой божественности приводит к разрушению христианской веры во Святую Троицу. Запрет на изображение возможных явлений Бога Отца – это скрытое иконоборчество, за которым таится возврат к иудаизму»<sup>2</sup>. Вот так: не больше и не меньше... Во-первых, напрашивается вопрос: какие именно явления Бога Отца должны быть изображаемы, если Первая Ипостась, согласно тексту Библии, являла Себя исключительно в голосе, а не в антропоморфном образе? «Бога не видел никто никогда; Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил» (Ин 1: 18). Потому все антропоморфные ветхозаветные видения Бога абсолютным большинством святых Отцов истолкованы как явления Второй Ипостаси до Ее воплощения. Во-вторых, если запрет на изображения Бога Отца есть «скрытое иконоборчество, за которым таится возврат к иудаизму», то выходит, что вселенская Церковь более 1000 лет скрытно иконоборствовала и «возвращалась к иудаизму», ибо первые иконы Бога Отца появляются во втором тысячелетии после Рождества Христова. Разумеется, Церковь закономерно не «вернулась» к иудаизму, поскольку шла путями Писания и Предания, руководствуясь при создании икон канонами, а не лицезрением «очами ума» некоторых заблудившихся исследователей.<sup>3</sup> В-третьих, православная вера в том и состоит, что христианин именно *верит в трансцендентность* Бога Отца, открывающего Себя только в

<sup>1</sup> Моторин А.В. Образ Живоначальной Троицы и живописание видений древнерусском искусстве // Андрей Рублев и мир русской культуры: к 650-летию со дня рождения. Материалы Международной научной конференции Калининград – Клайпеда – Вильнюс. 17–22 октября 2010 года. Калининград, 2011. С. 141.

<sup>2</sup> Там же. С. 123.

<sup>3</sup> В § 4 данной главы мы остановимся более подробно на обсуждаемом здесь вопросе, сейчас же нет смысла отвлекаться от темы иконоборчества.

Сыне и животворящего через Духа Святого, *верит* в Бога не познаваемого по Своей природе, а потому по природе не изображимого, что выше и подтверждает мнение Отцов VII Вселенского собора. Приведем слова преподобного Феодора Студита специально для неугомонных: «Если кто станет утверждать, что описуемо и Божество вследствие того, что описуема плоть Слова, и в то же время не будет в одной ипостаси различать того и другого по природному свойству, тогда как на самом деле одно не уничтожает другого в нераздельном единстве, тот – Еретик»<sup>1</sup>. Слова суровые, но отрезвляющие.

Святые Отцы никак не путали диафору между ипостасью и природой, четко устанавливали диересис между природой Христа и природой его изображения. Напротив, Отцы весьма четко все перечисленное различали. Смешивали их как раз иконокласты. Но это были ошибки не просто академической науки, а самой жизни. Догматика – это не столько наука, сколько руководство ко спасению.

### ***Святоотеческий взгляд на иконопочитание***

Следующее обвинение противников икон свидетельствует о реакции на все-таки услышанный голос Дамаскина, ибо изографы 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. А потому он догматический. 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»<sup>2</sup>. Истинно святоотеческий взгляд был зачитан на эти возражения диаконом Епифанием: «Слово облеклось плотью, несозданный сделался созданным, неосязаемый сделался осязаемым. При этом они (иконаборцы. – *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

<sup>1</sup> *Феодор Студит, преподобный*. Три опровержения иконоборцев // Символ. Париж, 1987. Декабрь. № 18. С. 267.

<sup>2</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 229.

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»<sup>1</sup>. 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.<sup>2</sup> 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»<sup>3</sup>. Это не совсем так. Во-первых, в догмате иконопочитания Отцы Собора записали: «поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображенного на ней»<sup>4</sup>. То есть связь иконы и ипостаси налицо. Но пока не было прямого ответа на вопрос «Что именно изображается на иконе?». Точный ответ даст преподобный Феодор Студит: «При всяком изображении изображается не природа предмета, но самый предмет в своих частных чертах (ипостась)»<sup>5</sup>. Тем не менее пассионарный защитник икон 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, высекая огненные искры, словно секлась дамаская сталь мечей. Западу было неведомо подобное напряжение духа. Тот же А. Безансон дает Студиту следующую характеристику: «Он являет собой полную противоположность римско-католическому подходу»<sup>6</sup>. Согласимся с таким диэресисом.

<sup>1</sup> Там же. С. 228, 229.

<sup>2</sup> *Haussig H.W. Kulturgeschichte von Byzanz. Stuttgart, 1959. S. 281.*

<sup>3</sup> *Безансон Ален. Запретный образ. М., 1999. С. 142.*

<sup>4</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 285.

<sup>5</sup> *Феодор Студит, преподобный. Третье опровержение иконоборцев.*

Гл. 2. 34.

<sup>6</sup> *Безансон Ален. Запретный образ. С. 162. Прим. 36.*

### **Сакральный образ и вещество**

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»<sup>1</sup>. 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. Приведем уже знакомые слова: «Не поклоняюсь веществу, но поклоняюсь Творцу вещества, сделавшемуся веществом ради меня, соблаговолившему поселиться в веществе и через посредство вещества *содлавшему* мое спасение»<sup>2</sup>. 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 отрицался бы приход в мир бесплотного Бога, но принявшего в земных условиях овеществленное тело. Это радикально опрокидывало бы 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?»<sup>3</sup>. Но Дамаскин говорит однозначно: «Не поклоняюсь веществу». Аналогичная диафора и у Студита: «Поклоняющийся изображению покланяется тому, кого верно представляет изображение. Ибо не сущности, то есть не веществу изображения он покланяется, но начертанному на нем»<sup>4</sup>. В контексте споров православных с иконоборцами М.В. Васина приходит к следующему заключению: «Сталкиваясь лицом к лицу с ипостасным образом Христа, мысль, привыкшая к своей

<sup>1</sup> Там же. С. 146.

<sup>2</sup> *Иоанн Дамаскин, преподобный*. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 12.

<sup>3</sup> *Феодор Студит, преподобный*. Некоторые вопросы иконоборцам, утверждающим, что Господь наш Иисус Христос неопишуем по телесному образу // *Он же*. Творения. Том первый. СПб., 1907. С. 219.

<sup>4</sup> *Феодор Студит, преподобный*. Письмо своему духовному отцу Платону // *Великое оглашение*. Ч. II. М., 2001. С. 307.

универсальной логике, испытывает трудности, связанные с тем, что ей предстоит продумать неместимое в себя. Осознание этой неместимости, а, значит, недопустимости человеческого образа Бога и оформило иконоборческую ересь. Обобщенно говоря, иконоборческая гносеология сводилась к отрицанию пути человека в сторону божественной Славы, пути, открывающемуся в телесности Христа, “в человеческой природе Которого, а не по ту сторону ее, мы можем ее лицезреть”<sup>1</sup>»<sup>2</sup>.

Стоит обратить внимание на роль вещества в философском аспекте. М. Хайдеггер пишет: «Столетиями философия учит, что есть четыре причины: 1) *causa materialis*, материал, вещество, из которого изготавливается, например, серебряная чаша; 2) *causa formalis*, форма, образ, какую принимает этот материал; 3) *causa finalis*, цель, например жертвоприношение, которым определяются форма и материал нужной для него чаши; 4) *causa efficiens*, создающая своим действием результат, готовую реальную чашу, т.е. серебряных дел мастер»<sup>3</sup>. В нашем случае *causa materialis* будет доска и краски; *causa formalis* – икона как предмет, с ковчегом, полями, живописью; *causa finalis* – спасение души человека, отсюда тесная связь иконы с литургией и иконописный язык, обусловленный литургией же; *causa efficiens* – определенный VII Вселенским собором «диатаксис» (греч. *διάταξις*) – сотворчество священника и иконописца. При посредстве вещества бытие окружает человека в качестве материальной среды. Вещественность иконы заключается в том, что она как сакральный предмет *есть*. Сама очевидность: без вещества не будет иконы. Преувеличиваем ли мы данным утверждением роль вещества? Отнюдь. Это объективная реальность. Как видим, процесс создания сакрального образа со стороны вопроса о «веществе» логично укладывается не только в богословскую парадигму, но не менее убедительно – и в философскую.

Легко подозревать Иоанна Дамаскина в завышении значения вещества, из которого создана икона, при этом почему-то забывая отношение святителя Григория Нисского к материи. Григорий, обосновывая происхождение телесного из бестелесного, отрицал материальность человеческого тела.

<sup>1</sup> Цитата в цитате: Бер И. Формирование христианского богословия. Путь к Никее. Тверь, 2006. С. 102

<sup>2</sup> Васина Марина. К вопросу о гносеологии иконоборческих споров // Доклад. Рукопись.

<sup>3</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 222.

Последнее (тело), в понимании Святителя, представляет собой совокупность *духовных качеств*, творимых Богом и лишь после грехопадения прародителей воспринимаемых как грубо-вещественные. Нисский развивал идею о том, что *райское бытие* человека было вообще бестелесным или *эфирным*. Поэтому Дамаскин выглядит в данной ситуации весьма убедительным и верным ортодоксом. Предъявлять претензии к нему излишне.

Для Феодора Студита икона, утратившая изображение – уже бесполезный предмет. Но она не является таковым с написанным образом. Св. Феодор подчеркивал лишь ее собственное достоинство. В первой главе (§ 5) мы говорили, что Преподобный отвергал известную сакрализацию материи, иначе икона возвышалась бы до уровня таинства. К месту еще раз напомнить мысль К.Шенборна: «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 древо иконы, напротив, аналогичным средством благодати не становится»<sup>1</sup>. То есть и здесь прослеживается четкая диафора, отнюдь не радикально противоположная позиции Дамаскина. Поэтому, повторимся, нам кажется несправедливым преувеличением приписывание преподобному Иоанну неразличение «между естественным и искусственным образом» и подтягивание им иконы, «как носителя благодати, к первообразу»<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>. 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

<sup>1</sup> Шенборн Кристоф. Икона Христа. С. 198.

<sup>2</sup> Там же. С. 197.

<sup>3</sup> Васильев Александр. История Византийской империи. Т. 1. СПб., 1998. С. 714.

между святыми оборачивается их разделением. Преподобные Иоанн и Феодор отличаются в основном тем, что вынуждены были отвечать на разные вопросы, 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 сакрального 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.<sup>1</sup>

### ***Иконопочитание наоборот***

На этом можно было бы и закончить наш экскурс в прошлое, если бы проблемы иконопочитания остались там – в прошлом, и не давали о себе знать сегодня. Увы, проблемы только изощрились и мимикрировали «под православное благочестие». Так появилось иконопочитание наоборот.

Симптоматичен в данном отношении уже упоминавшийся выше труд, в котором приходится читать: «Несомненно, что именно “страха ради иудейска” (Ин 7: 13) – из нежелания излишне озлоблять сохранявших силу иконоборцев – отцы VII Вселенского собора (787), предав иконоборчество анафеме и

---

<sup>1</sup> 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.

определив догмат иконопочитания, лишь в самых общих, не прямых рассуждениях дали положительный ответ на вопрос об изобразимости Бога Отца, Святого Духа и Святой Троицы в целом»<sup>1</sup>.

По поводу изобразимости Бога Отца отчасти мы уже говорили, не станем рассуждать и сейчас; впереди нас ждет на сей счет отдельный разговор.

В приведенной цитате поражает другое: фактическое обвинение участников Вселенского собора в заурядных политических интригах. Тогда зачем же Отцы анафематствовали иконоборцев, если их так боялись? Где логика? Ведь, исходя из приведенного текста, получается, что догмат иконопочитания Отцами выработан не в Духе Святом, а «страха ради иудейска»... Горько признавать у серьезного ученого, но это уже отдает не просто заблуждением, а хулой на Духа. Ибо святые Отцы провозгласили, что иконопочитание есть законоположение и Предание вселенской Церкви, оно направляется и вдохновляется Святым Духом, пребывающим в Церкви от ее зарождения.

Вот до чего порой доводит желание любыми путями оспорить своих оппонентов. Писателям сочинять художественные образы Александр Васильевич запретил (это магия и сатанизм), а себе при-сочинять к догмату иконопочитания разрешение на изображения Бога Отца, Святого Духа и Святой Троицы выдал (это «свет Православия»). Если на то пошло, то нам ничего другого не остается, как прибегнуть непосредственно к самому документу. Посмотрим, насколько догмат иконопочитания разработан в «самых общих рассуждениях» и присутствуют ли в нем названные разрешения.

Специально приводим полный текст этого догмата, благо он не столь большой по объему: «Храним не нововводно все, писанием или без писания установленные для нас Церковные предания, от них же едино есть иконного живописания изображение, яко повествованию Евангельския проповеди согласующее, и служащее нам ко уверению истинного, а не воображаемого воплощения Бога Слова, и к подобной пользе. Яже бо едино другим указуются, несомненно едино другим уясняются. Сим тако сущим, аки царским путем шествующе, последующе Богоглаголивому учению Святых Отец наших и преданию Кафолическия Церкви (вемы бо, яко сия есть Духа

---

<sup>1</sup> Моторин А.В. Образ Живоначальной Троицы и живописание видений древнерусском искусстве.



Святого в ней живущего), со всякою достоверностию и тщательным рассмотрением определяем: подобно изображению честного и животворящего Креста, полагати во святых Божиих церквах, на священных сосудах и одеждах, на стенах и на досках, в домах и на путях честные и святые иконы, написанные красками и из дробных камней и из другого способного к тому вещества устрояемые, якоже иконы Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, и непорочныя Владычицы нашея Святыя Богородицы, такожде и честных ангелов, и всех святых и преподобных мужей. Елико бо часто чрез изображение на иконах видимы бывают, потолику взирающи на оныя подвизаемы бывают воспоминати и любити первообразных им, и чествовати их лобызанием и почитательным поклонением, не истинным, по вере нашей, Богопоклонением, еже подобает единому Божескому естеству, но почитанием по тому образу, якоже изображению честного и животворящего Креста и святому Евангелию и прочим святыням фимиамом и поставлением свечей честь воздается, яковый и у древних благочестный обычай был. Ибо честь, воздаваемая образу, переходит к первообразному, и поклоняющийся иконе поклоняется существу изображенного на ней. Тако бо утверждается учение Святых Отец наших, сиест предание Кафолическия Церкви, от конец до конец земли приявшия Евангелие»<sup>1</sup>.

Что в приведенном тексте кажется уважаемому Моторину недостаточным? И что именно он хотел бы уточнить или добавить, дабы избавиться от «общих рассуждений» ради самых четких и подробных? Всячески гонишь от себя данную мысль, но она все равно возвращается, говоря одно: со всей очевидностью в догмате не хватает только слов Александра Васильевича, в том числе и о разрешении изображать Бога Отца, Святого Духа и Святой Троицы. На наш же взгляд, Отцы всё изложили вполне основательно и исчерпывающе. В третьем параграфе первой главы мы показали, насколько досконально отцы Собора прорабатывали вопрос о почитании икон. Они прибегали даже к лингвистическому анализу. Как это можно не замечать? Да, уточнение учения о сакральном образе Церковь еще продолжит, но что касается догмата, то он был выработан на века и больше никогда и никем не поправлялся. И с полной уверенностью позволено сказать: поправляться не будет, как бы того не

---

<sup>1</sup> Догмат о иконопочитании // Книга правил святых Апостол, святых Соборов Вселенских и Поместных и святых отец. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992. С. 7.

---

хотелось некоторым нашим ученым, потерявшим берега  
трезвенной мысли.

## § 2 ХОРА И ИКОНА: ВОЗМОЖНЫ ЛИ ИХ СОВМЕЩЕНИЯ?

В искусствоведении последнего времени обнаружилась одна любопытная тенденция: находить икону там, где ее раньше никто не видел.

В данном отношении особенно примечательны работы известного византолога А.М. Лидова. Одну из своих статей Алексей Михайлович так и начинает: «В последнее время формируется несколько иной взгляд на икону, который существенно отличается от привычного»<sup>1</sup>. Правда, дальше не объясняется, кто именно формирует «иной взгляд» и зачем. Вопросы возникают даже не из-за индифферентной вероисповедной позиции искусствоведа, некритично цитирующего своего американского коллегу Томаса Мэтьюза, который проводит параллель между подкупольным образом Пантократора и классической буддийской Мандалой, а потому, что наш искусствовед присоединяется к выводу о пространственной иконе, «восходящей к индоевропейскому архетипу». Более того, на основе этого понятия, Лидов продолжает дальше выстраивать свою концепцию о хоре. «Что же такое хора? – спрашивает византолог. – Понятие восходит к Платону, который говорит о нем в диалоге “Тимей”. Он называет “хора” в числе трех образующих мир категорий. Я процитирую Платона, чтобы быть максимально точным. “Итак, согласно моему приговору, краткий вывод таков: есть бытие, есть пространство (хора) и есть возникновение, и эти три рода возникли порознь еще до рождения неба”<sup>2</sup>. Хора рассматривается и Платоном, и его последующими интерпретаторами как некое состояние, которое предшествует рождению любой формы. Это понятие развивали неоплатоники, и через неоплатоников оно пришло в христианское богословие и было применено к иконе. Хора была отождествлена с иконическим пространством в первую очередь одним из крупнейших богословов и защитником иконопочитания святым патриархом Никифром (ум. 828)». В данном месте Лидов делает сноску на: *Nicephore. Discours contre les iconoclasts. Note 40. P. 170*. Бросается в глаза странность: в

<sup>1</sup> Лидов А.М. Икона и иконическое в сакральном пространстве // Икона в русской словесности и культуре: Сб. ст. / Сост. В.В. Лепахин. М., 2012. С. 83.

<sup>2</sup> Цитата в цитате: См.: Платон. Собрание сочинений. Т. 3. М., 1994. С. 456.

науку вносится фундаментальная заявка на новое понимание иконы, а ссылка (без необходимейшей цитаты!) делается на французское издание трудов патриарха Никифора, хотя они изданы на греческом языке, давно переведены на русский и переизданы уже в наше время. Ссылка имеет продолжение: *Mondzain M.-J. Iconic Space and the Rule of Lands // Hypatia. Vol. 15. 2000. № 4. P. 66. Mondzain M.-J. Image, icone, economie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. Paris, 1996. P. 199.*

У патриарха Никифора мы нашли единственное место, где он размышляет о пространстве, и не в указанном 40 параграфе, а в 12-м. О чем же говорит Святитель? Начинает он издали: «Древнее употребление слова *писать* – *γράφαι* вместо слова *ξύσαι* – *чертить* близко подходит к обозначению писания и живописания. Но описание-ограничение (*περίγραφή*), как обыкновенно выражаются, совершается следующим образом. Описуемое или ограничиваемое (*τ' περίγραφόμενον*) описывается или ограничивается (*περίγράφεται*) или пространством, или временем, или началом, или постижением: пространством, как например, тела, – они заключаются в пространстве, потому что пространство есть предел содержимого, поскольку оно обнимает содержимое. Временем и началом ограничивается или описывается (*περίγραπτόν ἐστιν*) то, что прежде не существовало и во времени получило бытие, в каковом смысле называют ограниченными-описуемыми ангелов и души. Телесно ангелы в пространстве не вмещаются вследствие того, что они не имеют ни формы, ни фигуры, но они действуют в пространстве сообразно со своей природой, ибо пребывают в нем духовно, как духи, и не где-либо, но именно там мысленно описываются-ограничиваются (*περίγράφεσθαι*). Можно сказать также, что они ограничиваются Творцом. Временем ограничивается не только то, что начало быть, но и то, имеет конец и предел. Такова наша жизнь, по преимуществу ограниченная и конечная, ибо в смерти каждый достигает предела жизни»<sup>1</sup>.

Мы специально привели обширную цитату патриарха Никифора, с тем, чтобы не сложилось впечатление о вырывании размышления Святителя из контекста.

Что общего в понимании пространства Платоном и Патриархом? Сравним. Платон говорит: «...есть бытие, есть пространство и есть возникновение, и эти три рода возникли

---

<sup>1</sup> *Никифор, архиепископ Константинопольский. Творения. Минск, 2001. С. 451–452.*

порознь еще до рождения неба». Философ, собственно, в этом месте ничего не сообщает о свойствах пространства, лишь отмечает его возникновение «до рождения неба». Интересно: откуда же ему это известно, ибо Платон никак не мог быть свидетелем такого вселенски значимого события? У Никифора «пространство есть предел содержимого, поскольку оно обнимает содержимое». Общее между Святителем и философом нами не усматривается, ибо Платон в приведенной цитате вообще ничего не высказывает о времени, но в этой же своей книге, 16-ю страницами раньше, он говорит о нем как о созданном демиургом вместе с космосом как о движущемся подобии вечности. «Время возникло вместе с небом, дабы, одновременно рожденные, они и распались бы одновременно, если наступит для них распад; первообразом же для времени послужила вечная природа, чтобы оно уподобилось ей, насколько возможно»<sup>1</sup>. Платон связывает время с небом, но не с пространством. Деталь существенная, учитывая разницу между обычным пониманием неба и Платоновским. Но что же такое пространство для Платона? А вот что: «Есть еще один род, а именно пространство (χώρα – В.К.): оноечно, не приемлет разрушения, дарует обитель всему рождающемуся, но само воспринимается вне ощущения, посредством некоего незаконного умозаключения, и поверить в него почти невозможно»<sup>2</sup>. Как видим, Платон не связывает ни время с пространством (хорой), ни пространство (хору) со временем. У Патриарха же время разворачивается в пространстве и ограничено пределами начала и конца. Никифор разбирает только фактор описуемости в пространстве, связанный с возможностью сакрального изображения, чего нет и не могло быть у Платона. Можно ли рассматривать эту описуемость в пространстве как «некое состояние, которое предшествует рождению любой формы», как отождествление с иконическим пространством? Кажется, вопрос риторический.

Допуская, что в том издании трудов патриарха Никифора, которое имеется в нашем распоряжении, может не быть высказываний, заинтересовавших Лидова, мы решили обратиться к нему лично, с просьбой указать точное место в Творениях Святителя. И вот что в письме ответил Алексей Михайлович: «Оригинала Никифора нет под рукой, я ссылаюсь на Мондзан и Исар. Собираюсь добраться до первоисточника и тогда сообщу.

<sup>1</sup> Платон. Тимей / Перев. С.С. Аверинцев // Он же. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. М., 1994. С. 440.

<sup>2</sup> Там же. С. 455.

Но в целом, базовый тезис “Икона есть Хора” – это мой доморощенный вклад в иконоведение, который прямо никто раньше не высказывал».

Мы так и не дождались от уважаемого ученого второго письма, хотя еще раз напоминали ему об обещании «добратся до первоисточника». Человек он занятый; возможно, просто не дошли руки. Режет глаз лишь факт существенного обращения к N. Isar и к M.-J. Mondzain при сетовании на несовершенство «западного философского инструментария»<sup>1</sup>.

Остается обратить внимание на сам вклад маститого искусствоведа.

Что же такое «икона есть Хора»?

Начнем со словарей.

По А.Д. Вейсману, *χώρα* означает: 1) *страна, земля*; 2) *вообще место*<sup>2</sup>. И.Х. Дворецкий приводит намного больше значений: 1) *пространство*; 2) *промежуток, расстояние*; 3) *место, местоположение*; дальше дается два воинских значения слова: 4) *позиция* и 5) *назначенное место, пост*; 6) *общественное положение, должность, пост*; 7) *область, край, страна*; 8) *земельная собственность, земля, поместье*; 9) *деревня*.<sup>3</sup>

Надо отдать должное, Лидов, начиная собственную интерпретацию понятия о хоре, делает оговорку: «Для того чтобы объяснить, что такое хора как пространство и о каком пространстве идет речь, придется упрощать, пытаясь представить в традиционных рациональных понятиях то, что в принципе этими понятиями не описывается»<sup>4</sup>. По всей видимости, данный вывод продиктован уже знакомыми нам словами Платона о том, что пространство «само воспринимается вне ощущения, посредством некоего незаконного умозаключения, и поверить в него почти невозможно».

Характерно для искусствоведа следующее: привычное представление об иконе у него сводится к выводу: «Это плоское изображение, схематичное, существенно отличающееся от реалистической живописи»<sup>5</sup>.

И свою концепцию Алексей Михайлович начинает строить с опорой на учение Платона, чему мы явились

<sup>1</sup> Лидов А.М. Икона и иконическое в сакральном пространстве. С. 92.

<sup>2</sup> Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. СПб., 1899. Репринт: М., 1991. Ст. 1357–1358.

<sup>3</sup> Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь. В 2 тт. Т. 2. М., 1958. С. 1792.

<sup>4</sup> Лидов А.М. Икона и иконическое в сакральном пространстве. С. 91.

<sup>5</sup> Там же. С. 83.

свидетелями, вовсе не касаясь учения VII Вселенского собора и святых Отцов о сакральном образе. Есть икона как конкретный предмет, и есть идеальный небесный образ-идея. А хора выступает особым пространством, соединяющим в одно целое то и другое. Хора в осознании ученым «очень важная категория для понимания иконы как пространственного образа, а не плоской картины. Хора дает некое богословское и философское основание для такого понимания образа, в котором есть и абсолютная конкретность, и абсолютная идеальность, и пространственность, включающая обе эти категории»<sup>1</sup>. Но что такое «идеальный небесный образ-идея»<sup>2</sup>? Идеальный мир Платона – *τόπος νοητός* – или Царство Небесное? Если мы правильно понимаем, пафос византолога направлен на постижение воспроизведения «идеального небесного образа-идеи» с помощью архитектурных форм и красок. И такую возможность уяснить суть проблемы представляет именно хора. Чем же она является: средством или даром свыше? Коль «Сам Христос <...> тоже есть хора»<sup>3</sup>, то, надо думать, что она больше чем дар.

Отсюда неувидительна трактовка Лидовым пространственно-световой среды константинопольского храма Святой Софии в качестве иконы, написанной светом. Такое решение кажется византологу вызовом современному сознанию.

Дальше – больше.

«Литургические “перформансы”» (выражение Лидова. – В.К.), происходившие на территории Константинополя, «превращали реальное городское пространство, городскую среду в некую живую, действующую икону»<sup>4</sup>.

Не стоит перечислять все примеры «хоры» искусствоведа, поскольку его мысль становится вполне понятной. Но достойны внимания выводы. Алексей Михайлович пеняет «ученым православным богословам» за их обличение соскребающих «красочку с иконы» ради исцеления и других целей. «Красочка, которую размешивают в воде и пытаются исцелить ею больного, является частью целого, она входит в хору. В этом сопряжении и, если хотите, диалектике абсолютно конкретного и идеального, в их неразрывной связи и состоит смысл иконы. Когда мы пытаемся отделить икону от бытовой среды, которая нам кажется

<sup>1</sup> Там же. С. 93.

<sup>2</sup> Там же. С. 91.

<sup>3</sup> Там же. С. 92.

<sup>4</sup> Там же. С. 96.

низкой, мы тем самым встаем на путь протестантизма и, в конце концов, и движемся в сторону отрицания иконы»<sup>1</sup>.

Позиция ясная. С примером, сходным по духу, мы имели дело в предыдущем параграфе.

Пора уже, наверное, заняться более детальным анализом концепции Лидова. Выше мы говорили, что смысл иконы не «в диалектике абсолютно конкретного и идеального», а в правдистине отношения образа к первообразу через имя последнего. Благодаря этому воздается почитательное поклонение иконе, на этом зиждется и догмат иконопочитания. Православное богословие иконы построено именно на связи образа с первообразом, но никак не на «диалектике абсолютно конкретного и идеального», поскольку подобная диалектика языческая по своему происхождению, чего не скрывает и сам Алексей Михайлович. А, стало быть, магическое содержание ее гарантировано. Если данная «диалектика» и возникает в чем-то сознании, то она неминуемо ведет к магическому восприятию иконы, что мы и видим на примере с соскребанием «красочки». В церковном понимании, исцеление человек получает не от «красочки», а от Бога. Но самое главное – связь образа с первообразом меньше всего подразумевает тему пространства. Икона обусловлена именно такой связью, но никак не пространством или хорой. В противном случае это будет не икона. Об индифферентности ее к пространству писал и В.Н. Лазарев, считавший, что христианское искусство неизменно оставалось равнодушным к передаче интерьера и перспективы, пространство для него не подлежало измерению и было лишено объема<sup>2</sup>. Поэтому вторжение пространственной западной живописи в XVII–XIX веках сильно исказило интерьеры православных храмов. Родословную проблемы можно обнаружить у епископа Сергиевского Василия: «Трехмерный, ноуменальный субстрат мира наших восприятий является непосредственным объектом научного предприятия, и таким образом оно имеет дело только с трехмерным, неодушевленным, бездушным уровнем мира Дионисия. Все другие уровни – от растительной души через животную душу, “нус” и, далее, до ангельских чинов – являются непространственными»<sup>3</sup>. То есть

<sup>1</sup> Там же. С. 103.

<sup>2</sup> Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. II т. М., 1959. С. 145.

<sup>3</sup> Василий (Осборн), епископ Сергиевский. Антропология Дионисия Ареопагита // Православное учение о человеке: Избранные статьи. М.; Клин, 2004. С. 77.



духовный мир – вне предикатов пространства, а физический мир без одушевленного – действительно трехмерен, и наше восприятие его и научные представления о нем обусловлены этими обстоятельствами. Данная мысль перекликается с позицией святителя Кирилла Александрийского, вопрошавшего по поводу известного пророчества Даниила: «Что значит “достиже Ветхого Денми”, пространственно ли? Это было бы невежество, потому что Божество не в пространстве, а все исполняет»<sup>1</sup>.

Как надо понимать фразу об отделении иконы от бытовой среды, тем более, если означенная среда нам кажется низкой? Мы уже знаем, преподобный Феодор Студит учил: «Если кто отрицает, что изображение Христа, в частности то, которое напечатлевается на кресте, должно начертываться и показываться *во всяком месте* во спасение народу Божию, тот – еретик»<sup>2</sup> (Курсив мой. – В.К.). «Во всяком месте»! Богословие иконы не знает разделения на «низкую» и «высокую» среды, на «народную» и «аристократическую», а, наоборот, собирает их в единое семантическое поле – «всякое место», понимая под ним Церковь, пусть даже и вне церковной ограды. Без каких бы то ни было дискуссий о средах, иконе как само собой разумеющееся всегда отводилось лучшее место в доме – красный угол. Но ведь дом неизменно воспринимался домашней Церковью. В непотребных же местах икону никто из верующих помещать не дерзал. И ученые вряд ли покушаются изымать ее из красного угла и тем самым отделять от «народной среды». Уже много раз говорилось: Церковь – греч. ἐκκλησία – «собрание народа», икона неотъемлемо вошла в жизнь Церкви, а, значит, и народа. Можно ли отделить ее от народа? На наш взгляд, нет; равно и слить с народом. Икона остается иконой, а народ – народом. Это разные сущности. Но сущностное растворение иконы в среде, пусть даже и «высокой», грозит перерасти в «православный пантеизм», подменяющий «Наполняющего все во всем» (Еф 1: 23) наполнением самой среды. Здесь до магизма подать рукой.

Почему, собственно, пространство становится сакральным? Не потому же, что оно до жути или до экстаза мистично. Самое сакральное пространство в храме – алтарь, но никто из алтаря не выходит в состоянии аффекта. Если в

<sup>1</sup> Кирилл Александрийский, святитель. О Данииле // Творения святых Отцев. Т. 57. М., 1890. С. 531.

<sup>2</sup> Феодор Студит, преподобный. Первое опровержение иконоборцев // Творения. Т. 1. СПб., 1907. С. 133.

язычестве определенные топосы носят священный характер, то как раз в силу их магического осмысления. В христианстве святые места почитаются по причине их освящения тем или иным явлением, ощущением в них благодати. Но имеет ли это отношение к богословию иконы? Ведь благодать не проявляет себя в категории образа. Она может очищать его, исходить от него, но самим образом не является.

Понятие о хоре как вместилище имеет, безусловно, языческое происхождение. Хора – повторимся – исключительно античная парадигма, почему у греков пространство закономерно и получило название «Евклидово».

Было бы ошибкой трактовать следующие слова Никифора в качестве характеристики хоры: «Телесно ангелы в пространстве не вмещаются вследствие того, что они не имеют ни формы, ни фигуры, но они действуют в пространстве сообразно со своей природой, ибо пребывают в нем духовно, как духи, и не где-либо, но именно там мысленно описываются-ограничиваются (περιγράφονται)». Речь у Патриарха идет о свойствах ангелов, а не о пространстве-хоре. Коль упоминается слово «пространство», то это не означает, что именно оно занимает центральное место в размышлениях Святителя. Нет, роль пространства здесь прикладная – как возможность для описания ангелов. В том же самом пространстве «действуют сообразно со своей природой» и ангелы тьмы. И что тогда?

Если хора является иконой, то исходя из святоотеческого положения о сходстве образа с первообразом, первообраз должен непременно включать в себя пространственный фактор. И тогда возникает ряд проблем. *Во-первых*, как может восприниматься икона-хора-пространство «вне ощущения, посредством некоего незаконного умозаключения», притом что поверить в нее почти невозможно? Для чего и для кого такая икона? *Во-вторых*, при условии превращения пространства в икону вечности (а насколько мы догадываемся, Алексей Михайлович хору так и понимает), учитывая неукоснительность сходства образа с первообразом, трансцендентная вечность получает, по меньшей мере, элементы имманентного пространства. Или что-то не так? Возможно ли пространство в этой вечности, ведь, по мнению святых Отцов, там нет времени, а, значит, отсутствует пространственно-временная координата? Чья точка зрения должна приниматься за верную при изучении средневекового православного наследия: Платоновская? а, может быть, все-таки святоотеческая? *В-третьих*, если хора является иконой, то как на нее молиться? Прямо пространству?!

Поэтому выдавать «абсолютную конкретность и абсолютную идеальность» вместе с «пространственностью, включающей обе эти категории» за икону Царства Небесного (а коль не Царства Небесного, то тогда чего?) мы не находим никаких оснований. Может ли Алексей Михайлович поручиться за утверждение, что по ту сторону бытия есть вообще какое-то пространство? И каково оно по своей сути и свойствам? Чтобы положительно ответить на такие вопросы, надо быть восхищенным хотя бы до третьего неба, подобно апостолу Павлу. Но и Апостол ничего не сказал на сей счет. Даже слова, услышанные им, оказались «неизреченные, которых человеку нельзя пересказать» (2 Кор 12: 4). А что же говорить о другом? Люди по эту сторону бытия мыслят в умозрительных категориях об имманентном пространстве, ибо не имеют опыта о трансцендентном. А если некоторые святые и имели его, то единодушно молчали. Выше уже говорилось: великий православный мистик Симеон Новый Богослов описывал общение с Богом в категориях света, но не пространства. Разумеется, можно возразить: света без пространства не существует; фотону необходимо некое, пусть самое минимальное расстояние, чтобы человек мог воспринять свет. Иначе никакого света не увидеть. Но ведь в данном случае речь идет об обычном свете. А мы говорим о нетварном. Состоит ли последний из фотонов? Ожидаемо цитируется: «И преобразися пред ними: и просветися лице его яко солнце, ризы же его быша белы яко свет» (Мф 17: 2); где по-греч. слова «просветился» и «свет» соответственно означают *ἔλαμπυσεν* (*засветилось*) и *φῶς*. Что здесь сказать? Во-первых, Греция не знала квантовой физики в апостольские времена, поэтому евангелист описывал увиденное не ее заумными научными формулами, а обычными земными человеческими словами. Во-вторых, кто может доподлинно сообщить о конкретных свойствах и особенностях этого света, тем более по ту сторону бытия? Никто. Нет научного инструментария в земных условиях для описания нетварного света. Значит, и о связи пространства с таким светом говорить было бы весьма легкомысленно.

Сама этимология слова «Бог» несет информацию не о пространстве, а именно о свете. Так, у греков, римлян, индусов, персов – у всех арийских народов – присутствует в языке один общий корень. На санскрите божество – «*diva*», от корня «*div*» – быть светлым; что нашло отражение в греческом языке: *Ζεὺς* (Зевс), или – *Διός*; на латинском – *Deus*; по-древненемецки – *Tius*.

Славянское «Бог» тянется к санскритскому *bhada* – *богатый, щедрый*. Где здесь хотя бы намеки на корреляты пространства?

У серьезных исследователей давно нет споров о том, что в иконе отражаются богословские и художественные представления именно о нетварном Божественном свете. Что соответствовало смене парадигмальных противопоставлений: античного пространственно-материального «космос – хаос» на христианское непространственно-имматериальное «свет – тьма». Напомним: даже *воплотившегося* Сына Божия преподобный Симеон всегда лицезрел в виде света, а не телесно. Но видел ли он икону света? О том Симеон молчит наряду с другими Отцами, хотя был ортодоксальным иконопочитателем. Так почему же наши искусствоведы видят икону в свете, забывая, что икона действительно связана с первообразом, и связана с ним не только ипостасно, но и по имени? Ведь вполне понятно, что у света в храме нет таких связей, коль не заниматься суемудрием.

А.Я. Гуревич описывает представления о пространстве в эпоху *media tempora* следующим образом: «Творимый средневековым художником мир очень своеобразен и необычен на взгляд современного человека. Художник как бы не знает, что мир трехмерен, обладает глубиной: на его картине пространство заменено плоскостью»<sup>1</sup>. По мнению ученого, в эпоху Средневековья развитой теории пространства по существу-то и не было. Он добавляет: «Отказавшись от стремления передавать иллюзию пространства, художники добиваются того, что художественное пространство становится гомогенным в силу своих световых качеств»<sup>2</sup>. Критик может нам указать на трактаты И. Владимирова и С. Ушакова, которые мы упоминали выше, но они отражали, скорее, западноевропейский светский подход к образу и построению пространства, а не церковно-православный. Здесь, пожалуй, разумно прибегнуть к образцам иконописи, а не к примерам теории о ней. Повторим: Андрей Рублев, Феофан Грек, Дионисий, как и остальные их современники-иконописцы, никаких теоретических сочинений не оставили после себя. Иконы же только подтвердят отсутствие интереса к разработке средневековыми изографами систематического глубокого пространства. Первые труды о так называемой «обратной перспективе» имеют позднее происхождение. По сути дела, впервые на данную тему серьезно записали А.В. Бакушинский и отец Павел Флоренский. Разумеется, споров о пространстве

<sup>1</sup> Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 17.

<sup>2</sup> Там же. С. 71.

каноничной иконы хватает по сей день. И до единодушия еще очень далеко. Не вмешиваясь в полемику, спросим себя: насколько глубок пространственный слой в древней иконе? Понятно, что он довольно ограниченный. Изображения людей, животных, растительности и архитектуры тяготеют к плоскостности. Святой в среднике икон, созданных до XV века, предстоит на золотом фоне или на фоне того или иного цвета из палитры огня, причем фигура самого святого уплощена. Пространство классической средневековой иконы символично, а не реально и тем более не иллюзорно. Оно условно-изобразительное, а не физическое. Можно ли построить убедительную пространственную модель в пространстве Евклида по любой иконе, написанной до XV века включительно? Подобное мыслимо лишь на плоскости листа или доски. Разве это случайность? Нет, закономерность. Сюда надо добавить и то, что в православном сакральном искусстве на протяжении всего Средневековья, бесспорно, превалировала плоскостная живопись над объемной пространственной скульптурой, хотя Церковь тогда не запрещала изваянных изображений. Первый запрет скульптуры появился лишь 21 мая 1722 года в России, с созданием Синода. Подобные косвенные детали лишь усиливают верность картины, описанной Гуревичем.

По нашему убеждению, мыслить духовный мир, словно кальку идеального Платоновского мира и называть ее хорошей или еще как-то оригинально – на наш взгляд, дело самонадеянное и бесперспективное. Брать в заложники такой идеи святого патриарха Никифора никак не годится.

Нам пришлось слышать возражение с отсылкой к Откровению Иоанна Богослова, где говорится о схождении Небесного Иерусалима. Здесь якобы мы встречаемся все-таки с примером явного пространства. Обратимся к тексту: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет. И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» (Откр. 21:1, 2). Во-первых, в цитате нет указания именно на пространство. Небо и земля – еще не пространство. Можно записать половину квадрата голубым цветом, а другую половину коричневым – это и будет обозначением неба и земли. Но без намека на пространственные построения. Равно и сам Иерусалим не пространство. Ибо с той же мерой условности изобразим и он. Во-вторых, мы имеем дело, говоря современным языком, с семиотическим (знаковым) восприятием мира писателя, а не просто с эмпирикой, не

зависимой от рассказчика. Ибо речь Иоанн ведет о *новом* небе и *новой* земле. Вся книга Откровения наполнена не описанием природы (пространство есть ее неотъемлемая часть) этого неведомого для нас инобытия, а сопровождается просто символическими картинками иного мира. Что лишь подтверждает мысль о семиотике. Во всяком случае, хоры сюда никак не пристроить.

У некоторых западных философов-постмодернистов можно, конечно, встретить интерпретацию хоры в качестве некоего доличного пространства вообще, в качестве досознательной неразличенности означающего и означаемого (материнское ложе); существует даже дефиниция хоры, определяющая последнюю как характеристику пространства, в которое еще не ступала нога человека. Все это весьма обсуждаемо постмодернистами. Но зачем в данный контекст вставлять рассуждения, касающиеся православной иконологии? Может ли быть в богословии или в философии что-либо доморощенное?

Наряду со всем изложенным, необходимо обсудить еще один момент. Если Гуревич говорил об отсутствии в Средневековье интереса к физическому пространству, то данное обстоятельство отнюдь не означает безразличия людей того времени к пространству художественному. Пространства как такового ведь никто не отменял, и человек в любом случае вступал с ним в осознанные или не осознанные отношения. Возникновение крестово-купольной системы храма в конце V столетия свидетельствует в пользу указанной заинтересованности. При Константинопольском патриархе Фотии (IX век) происходит окончательное формирование канона, касающегося оформления храма, в котором фактор пространства играет узловую роль. Здесь сошлись и физическое пространство, и изобразительное, но сошлись не в качестве компромисса, а как феномен философского и художественного порядка. Трудно поверить в то, что их никто не попытался осмыслить. Сегодня можно с уверенностью сказать: пространство в храме далеко не случайно, ибо глубочайше осознано.

Как нам кажется, ошибка многоуважаемого Лидова состоит в том, что он эту организацию обоих пространств, продуманную согласно литургической логике и смыслу, выдает за икону, а не просто за концептуальное решение пространственной среды храма. Стоит ли искать кошку в комнате, в которой ее нет? Или поддадимся настойчивости героя

---

фильма «Покаяние», азартно провозгласившего: «Мы найдем черную кошку в темной комнате, даже если ее там нет!»?

Но в отношении особенностей храмовой среды у Алексея Михайловича есть, несомненно, тонкие искусствоведческие наблюдения и ценные мысли.

Завершая настоящий параграф, необходимо дать последнее разъяснение: если мы позволили себе сделать известному ученому некоторые замечания, то далеко не без той причины, что он сам в конце статьи приглашает к дискуссии на заданную тему.

Мы в свою очередь с благодарностью примем ответные возражения.

### § 3. 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 восточнохристианских представителей Церкви 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 (рис. 34).



Рис. 34. «Преподобный Силуан Афонский».  
2-ая половина XX века.





Рис. 35. Софроний (Сахаров), архим.



Рис. 36. Успенский Леонид

«Преподобный Силуан Афонский».  
XX век.

Хотя протографом явился образ, написанный Леонидом Успенским в конце 1950-х – начале 1960-х годов, и там нет никаких слез (рис. 36).

Нет их и на иконе, созданной учеником Силуана архимандритом Софронием (Сахаровым) специально для канонизации преподобного в конце 1980-х годов (рис. 35).

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.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Феодор Студит, преподобный*: 1) Третье опровержение иконоборцев. Гл. III, § 34 // Символ. Париж – Москва, 1987. № 18. С. 307–308; 2) Некоторые вопросы иконоборцам, утверждающим, что Господь наш Иисус Христос неопишем по телесному образу // Творения преподобного отца нашего и исповедника Феодора Студита в русском переводе. Т. 1. СПб., 1907. С. 217–

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 Студит<sup>1</sup>. Сущность святого реально и проявляется только через его ипостась.

Но что означает для философии иконы понятие «ипостась»?

Это необходимо прояснить, чтобы не возникало непонимания. Данное слово (греч. ὑπόστασις) ввел в философскую терминологию стоик Посидоний (I век до Р.Х.). Первоначально оно означало «реальное бытие», в отличие от «кажущегося» (ἔμφασις) и «мыслимого» (ἐπίνοα). В церковной догматике слово «ипостась» выдержало много споров. Особая заслуга в установлении 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)»<sup>2</sup>, 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»<sup>3</sup>. «Предмет в своих

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.

<sup>1</sup> Феодор Студит, преподобный. Третье опровержение иконоборцев. Гл. III, § 5 // Символ. № 18. С. 321.

<sup>2</sup> Феодор Студит, преподобный. Третье опровержение иконоборцев. С. 307.

<sup>3</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 231.

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 вместе с теологией 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 – преобразование 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 преобразование 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 глазах. Задача иконы – устанавливать 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. В аспекте ортодоксии 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 или безблагодатных пуритан. Православный святой – человек, сумевший еще здесь, на земле, поселить вечность в своей душе; другими словами, своей ипостасью святой 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.<sup>1</sup>

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 (что не значит *одинаковые* в сравнении с другими иконами). Однако 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 приемы, почитались Церковью наиболее искусными и достойными славы. Ибо такими конститутивными и регулятивными принципами, какими были каноны и постановления, Церковь требовала от своего художника не просто виртуозного мастерства и даже не наибольшей реализации таланта, а личного духовного соответствия,

<sup>1</sup> Булгаков С. Н. Свет Невечерний М., 1917. С. 390.

---

отвечающего 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».

---

#### § 4. ИКОНЫ СВЯТОЙ ТРОИЦЫ И ОБРАЗ БОГА ОТЦА: ТРАДИЦИЯ ЗАБЛУЖДЕНИЯ И ФИЛОСОФСКИЕ ЗАТРУДНЕНИЯ ПОНИМАНИЯ

В данном случае наша тема имеет развернутый сюжет. Начинается он на Афоне, в монашеской республике, которая сегодня неоднородна. Давно известна там довольно заметная «партия» зилотов. Но даже ультраортодоксы неоднородны.

Не имеет смысла здесь перечислять все разновидности крайних «ревнителей»; скажем лишь о далеко зашедшем конфликте внутри так называемых матфеевцев. Это движение, пребывающее в расколе с Элладской Церковью; первым главой его являлся уже отошедший в иной мир архиепископ Матфей I. Самоназвание у раскольников насколько громкое, настолько и претенциозное – «Церковь Истинноправославных Христиан Греции». В среде «истинно православных христиан» случился еще один раскол. Отколовшиеся о данном событии рассказывают так: «*В воскресенье 31 января 1994 во время литургии архиепископ Андрей (Афинский. – В.К.) дал указание иеромонаху Неофиту Цакироглу произнести проповедь, направленную против преосвященного господина Григория*»<sup>1</sup>. Содержание проповеди иеромонаха Неофита было как раз посвящено неверному пониманию отдельных икон преосвященным Григорием. Отделившаяся (обвиненная) часть под руководством митрополита Григория (Мессинского) в свою очередь инкриминировала оставшимся членам Синода ересь иконоборчества, а также раскол матфеевцев. Как ни парадоксально, но именно раскольники объявили противоположную сторону виновной в расколе. Тем не менее мы уже знаем: все матфеевцы еще раньше были раскольниками. Лиха беда начало! И в 1996 году, в Неделю Торжества Православия один из епископов новообразованного Синода Хризостом (Солунский), произнес анафему на «новых иконоборцев», причем в католическом духе – с самыми страшными проклятиями.

Всякий раскол в свое обоснование производит на свет апологетическую литературу. Не обошлось без нее и на сей раз. Так в 2002 году появился сборник «Новоиконоборческая ересь и Андреевский раскол». Основная роль в нем принадлежит

---

<sup>1</sup> Сб.: Новоиконоборческая ересь и Андреевский раскол (история, учение их и опровержение его). Святая Гора Афон, 2002. С. 18.

афонскому схимонаху Серафиму Сербу. По происхождению он действительно серб, относится к Синоду упомянутого архиепископа Григория (Месинского); владеет русским языком. Сам Серафим на страницах сборника остается в тени, хотя написал основной объем статей. Ему принадлежит «История иконоборческой ереси и ее опровержение» (с. 6–62), куда входит Введение (с. 6–13), краткое «Изложение еретических учений» (с. 13–18) и «Опровержение этих учений» (с. 23–62). Три статьи созданы святогорским иеросхимонахом Хризостомом Катунакским: это «Московский собор 1666 года», «Московский собор 1551 года», «Икона “Гостеприимство Авраама”» (с. 64–76). Одну статью написали афонские духовники – иеромонахи Иосаф и Хризостом, под названием «Андреевский раскол» (с. 78–92), где излагается развитие событий в их Синоде в 1995 году.

Из соображений экономии места не станем останавливаться на тонкостях означенного конфликта. Гораздо интересней рассмотреть предъявленные обвинения, ибо они непосредственно относятся к заявленной теме нашего параграфа. Впрочем, и обвинения мы вынуждены обсудить далеко не все, а лишь относящиеся к вопросу об изображении Пресвятой Троицы, т.е. те, что касаются нашей темы.

Итак, перейдем к сути дела. Известны две основных иконографии: «Ветхозаветная Троица», знаменитая благодаря кисти преподобного Андрея Рублева, и «Новозаветная Троица», где мы видим сидящими на престоле Бога Отца и Христа, а над ними витает в виде голубя Святой Дух.

Вера Земскова пишет: «Спор об иконе Св. Троицы напрямую связан с богословием Елефтерия Гуцидиса. Главная мысль его, что Св. Троица является первой единой, вечной, безначальной и нераздельной Церковью Отца, Сына и Св. Духа, и Их единство есть единство трех Божественных Лиц в Едином Боге; а единство членов Христовой Церкви (которая сама по себе является иконой Св. Троицы) на земле подобно единству Лиц во Св. Троице. Поскольку на иконе новозаветной Троицы Лица представлены отдельными и разнотелными (Старец, Христос и голубь), она не может считаться иконой единосущной Св. Троицы (с. 13). Учение Ел. Гуцидиса излагалось в печатном органе единомысленной с ним части матфеевцев – *Ορθόδοξος Πνοή*, *Ορθόδοξος Πνοи* (Дыхание Православия)»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Земскова Вера*. Афонская книга о «новом иконоборчестве» // <http://www.vertograd.ru/pub/02/09/04c.html>. Это единственная, нам известная работа, посвященная современным афонским раздорам об иконах.





Рис. 37. *Андрей Рублев.*  
«Святая Троица». XV век.



Рис. 38. «Новозаветная  
Троица». XIX век.

В ответной полемике Серафим Серб цитирует источники своих противников крайне скупое. О точке зрения противоположной стороны остается больше догадываться, руководствуясь от противного. Серафим настойчиво, если не сказать упрямо, обосновывает возможность изображения Бога Отца на основании видения пророком Даниилом Ветхого днями (Дан 7: 9).

Да, действительно, часто приходится сталкиваться с тем, что Бога Отца называют Ветхим днями и ссылаются при этом на видение пророка Даниила, что делает и Серафим Серб, однако такая точка зрения не выдерживает критики. Многие святые Отцы этот образ считали образом грядущего Судии Второго пришествия, в котором Церковь всегда видела Иисуса Христа.



Толкуя из Откровения Иоанна Богослова высказывание «Глава Его и волосы белы, как белая волна, как снег; и очи Его как пламень огненный» (1: 14), архиепископ Андрей Кесарийский объясняет: «Хотя для нас Он и новый, но Он же и древний, или вернее – предвечный; об этом свидетельствуют Его *власи белы*»<sup>1</sup>. Определения «новый и «предвечный» доказывают: ни о каком Боге Отце не может быть и речи. Согласно сообщению Н.В. Квливидзе, можно сказать: аналогично понимал этот образ митрополит Афинский Михаил Хониат (вторая половина XII – начало XIII веков): «”Белые волосы означают вечность. Говорят, они появились с Ним, Который был с начала, с Ветхим Днями; и, однако, Он, принесенный за нас в жертву, – Младенец в Воплощении”. Тема Воплощения звучит и в текстах службы на Сретение: “Ветхий Днями, иже закон древле в Синае дав Моисею, днесь Младенец видится” (1-я стихира на литии); литийная стихира на “И ныне”»<sup>2</sup>. Иоанн Дамаскин пишет четко: «Увидел и Даниил подобие человека и яко Сына человека, дошедшего до Ветхого денми (Дан 7: 13). И никто не увидел естество Бога, но [только] образ и подобие Того, Кто намеревался в будущем явиться. Ибо Сын и невидимое Слово Божие намеревалось поистине стать человеком для того, чтобы соединиться с нашим естеством и быть видимым на земле»<sup>3</sup>. То есть встречу Сына с Ветхим Днями надо понимать как прообраз соединения Христа с человеческой природой, чтобы стать видимым на земле. Такие святые Отцы, как Дионисий Ареопагит и Ефрем Сирин тоже считали образ Ветхого Днями Христом Второго Пришествия. Святитель Иларий Пиктавийский, вошедший в круг «избранных Отцов», который был назван на V Вселенском соборе, строго наставлял: «Единородный Сын, сый в лоне Отчи, благовестил нам о Боге, Которого никто никогда не видел. <...> Пророческое слово говорит это, Евангелие повествует, Апостол указывает, Церковь исповедует: Истинный Бог есть Явившийся. Но никто да не дерзает утверждать, что

<sup>1</sup> Андрей Кесарийский, святой, архиепископ. Толкование на Апокалипсис. Издание четвертое. М., 1901. Репринт: М., 1992. С. 13.

<sup>2</sup> Квливидзе Н. В. Ветхий Денми // Православная Энциклопедия. Т. 8. М., 2004. С. 54.

<sup>3</sup> Иоанн Дамаскин, преподобный. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. СПб., 1893. Репринт: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. С. 107.

видел Бога Отца»<sup>1</sup>. Святитель Кирилл Александрийский понимал пророческие слова «достиже Ветхого Денми» в качестве указания на достижение Сыном Славы Отца. Тем не менее раннехристианский автор Ипполит Римский и позднехристианский переводчик католической литературы Никодим Святогорец трактовали Ветхого Днями, напротив, как Бога Отца.<sup>2</sup> Иустин Философ, живший в Эфесе в начале II века, где и познакомился с учениками Иоанна Богослова, утверждал совсем другое: «Священное Писание говорит, что Бог являлся Аврааму, Моисею и другим ветхозаветным праведникам. Но это не был Бог Отец. Бог Отец всегда пребывал выше небес, никогда никому не являлся и ни с кем прямо не беседовал» (Диал 56: 1). Правда, подходу строго, евангельская цитата «Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение; Его слушайте» (Мф 17: 5) позволяет усомниться в категоричности такого утверждения. Но по сути Иустин Философ прав. Одно слово «икона» (от εἰκών – *похожий, сходный, подобный*)<sup>3</sup> говорит о том, что она должна удостоверить сходство образа с первообразом. Бесполезно ссылаться на Евангельские тексты. В сценах Крещения и Преображения Иисуса Христа Бог Отец открывает Себя людям в голосе, а не в образе. А коль люди знают Отца только по голосу, то голос не удостоверит сходства изображения на иконе. Это же хорошо понятно.<sup>4</sup>

И даже допуская, что некоторые святые Отцы под образом «Ветхий Днями» понимали Отца, другие – Сына, а третьи – на сей счет вообще ничего не уточняли, то существует еще один источник – литургическая практика. «Нет ни одного

<sup>1</sup> Иларион Пиктавийский, святитель. О Троице: Фрагмент // Клеман О. Истоки: Богословие отцов Древней Церкви / Тексты и комментарии. М., 1994.

<sup>2</sup> О влиянии католицизма на преп. Никодима см. интересный материал: 1) Петров Василий, протоиерей. «Удовлетворение правде Божией» в «Руководстве к исповеди» преп. Никодима Святогорца // <http://www.bogoslov.ru/text/5632460.html>; 2) Γιανναρᾶς Χρῆστος ΟΡΘΟΔΟΞΙΑ ΚΑΙ ΔΥΣΗ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΑΔΑ. Ἐκδόσεις Δόμος. Αθήνα, 1996. Δεύτερη ἐπανέκδοσις. Σ. 201-202.

<sup>3</sup> Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь. В 2-х тт. Т. 1. М., 1958. С. 463.

<sup>4</sup> Необходимо сказать: первое изображение «Новозаветной Троицы» появилось в Москве в 1499 году, и отнюдь не в монастыре, а в миру. На пелене этот образ Троицы вышила Софья Палеолог – жена Ивана III, как известно, воспитанная при дворе Папы Римского. Пелена была подарена Троице-Сергиевой Лавре, чем и объяснимо дальнейшее распространение данной, католической по сути иконографии.

богослужебного текста, который относил бы пророческие видения или наименования “Ветхий денми” к Богу Отцу»<sup>1</sup> – это наблюдение Успенского не удалось пока опровергнуть никому. А богослужебная жизнь признается самой Церковью важнее отдельных, подчас ошибочных высказываний ее представителей. Напомним уже приводимые слова: «Итогом всего развития святоотеческой мысли явилось соединение проблемы истины с идеей литургического опыта, имеющее целью проповедь этой истины как истины онтологической». Учение Спасителя укоренено в литургии, в молитве, в переживаемом последователями Христа опыте присутствия Бога в Его Церкви.

Странно: неужели афонские старостильники не видели и не слышали текста богослужения на 17 декабря? Там ведь ясно сказано: «Мысленно научашеся Даниил, Человеколюбче, Твоим тайнам; на облаце бо яко Сына Тя человека грядуща, языков всех яко Судию и Царя, зряще ума чистотою»<sup>2</sup>. Хочется спросить: что зилоты произносят вместо этих слов?

Более того, представление Ветхого Днями Богом Отцом очевидная ошибка, опровергаемая и средневековой иконографией: на древних иконах с таким названием мы видим надписи «IC XC» и изображение крестчатого нимба<sup>3</sup>, что указывает *только* на Иисуса Христа и ни на кого больше.

Лишь в качестве курьеза можно воспринимать наличие в обвинительном сочинении воинственных афонитов опровергающей их же иллюстрации – фрески внешнего притвора из святогорского монастыря Ксиропотам (датируется 1763 годом), где на престоле изображен сидящий Старец, крестчатый (!) нимб которого имеет четко различимую надпись «ὁ ὢν» (сущий). Но ведь данная надпись всегда сопровождала исключительно иконы Христа, а не Бога Отца! По всей видимости, у всех зилотов, несмотря на их принадлежность к той или иной Церкви, есть нечто общее. Так, известный грузинский ревнитель – архимандрит Рафаил (Карелин) в отношении нашего вопроса считает: «Бога Отца никто не видел и изображать Его так, как изображают Бога Сына, то есть миметически, нельзя;

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 321.

<sup>2</sup> Служба 17 декабря, память Даниила и Трех Отроков, канон, песнь 5.

<sup>3</sup> См.: самый древний Синайский образ VII века из монастыря святой Екатерины; погибшая в Великую Отечественную войну фреска 1199 года из церкви Спаса на Нередице в Великом Новгороде (рис. 39); роспись 1294–1295 годов из церкви Богоматери Перивленты в Охриде; роспись Дионисия в Ферапонтовом монастыре (1502 год) и др.

однако это не запрещение изображать символически то, что невозможно видеть»<sup>1</sup>.



Рис. 39. «Ветхий Деньми». Церковь Спаса на Нередице.  
Новгород. 1199 год.

По логике отца Архимандрита, коль Бог Отец неописуем, то, следовательно, не составляет особого труда взять да и живописать Его символически! Хочется спросить у его высокопреподобия: а какая может быть в данном случае символика, коль ничего не видно и никогда зримо не открывалось? Ведь нечем и нечего символизировать в трансцендентном Боге Отце именно в силу Его неописуемости,

<sup>1</sup> Рафаил (Карелин), архимандрит. На камени веры. Самара, 2007. С. 260.

ибо нет предикатов, которые позволили бы создать символическое изображение. Образ же просто старца, как ни поверни, неизбежно антропоморфный и, следовательно, неотвратно миметический. Он поневоле рождает у человека арианскую мысль о том, что Бог Отец старше Сына, и, значит, было время, когда Сына не существовало. Никакой и символики не получается, ибо пророческое видение – прообраз (τύπος), а не символ (σύμβολον). Кроме материализации идеи, как у Платона, здесь ничего другого не выходит. Ветхий днями – обычное аллегорическое изображение, но никак не символическое. Кроме аллегии, в данном случае ничего и быть не может. Святой патриарх Никифор по поводу же аллегорий высказался достаточно внятно: «Это нельзя назвать изображением (εἰχονίζεσθαι) или образом (υῤῥάφεσθαι)»<sup>1</sup>. Вот у Христа действительно были символы – Агнец и рыба. Агнец символизировал принесенную жертву во спасение рода человеческого, рыба была сотериологическим символом, наглядным Символом веры. Но изображение Доброго Пастыря – уже не символ, а аллегория Христа. Потому сегодня в православной Церкви «Добрый Пастырь» практически вышел из употребления. В чем, собственно, состоит символизм Бога Отца? Или данный образ указывает на старость?! Кого? Бога?! Всякая старость заканчивается смертью, а Бог вечен и возраста не имеет. Но, может быть, указывает на старшинство? Нет, все три Ипостаси равночестны. На то, что Отец – Вседержитель? Тогда почему Он должен быть именно старцем? Не случайно же в Образе Вседержителя на иконах мы видим Христа. Это еще одно указание на неизобразимость Бога Отца.

Что, несомненно, отцы Собора понимали, потому и молчали о возможности символических икон. В Деяниях есть упоминание о зооморфных символах в храме Соломона, то есть речь шла о неподобных символах, как их называл Дионисий Ареопагит, однако неподобные символы предназначались не для молитвы, а для богомыслия. Тем более на них не могли молиться древние евреи. Отцы видели куда увлечение символизмом может завести, поэтому ничего не сказали о символах в догмате иконопочитания. Чего не смогли понять позже создатели новых символических прочтений, поэтому и прибегали к языку Платона и к фантазиям. Но *моленный* образ может быть только конкретным, то есть несущим в себе историческую правду о

---

<sup>1</sup> *Никифор, архиепископ Константинопольский. Творения. Минск, 2001. С. 457.*

первообразе. Для такой достоверности и существует канон, но не видения. «Ибо мы ходим верою, а не видением» (II Кор 5: 7). На фантазии и прямые символы не молятся. 82 правило Трулльского собора как раз и отменило прямой символизм, уничижавший Первообраз. Нетрудно предвидеть возражение: «Сама икона есть символ». И действительно: «Для православных икона не идол, подменяющий собой невидимого Бога, но символ и знак Его присутствия в Церкви»<sup>1</sup>. То есть в данном случае имеется в виду символ *присутствия* Бога в храме и вообще в Церкви, а не *образ*. Кстати, Бог присутствует и в храме, и во всей Церкви, отнюдь не одними символами, а еще и Своими энергиями. Образ же диктуется ипостасью – *целым*, но каноничный символ, с нею связанный, есть лишь *часть*, тяготеющая к целому. Нимб – символ святости, но не сама святость и тем более не сам святой. В практике иконописания соборным умом был разработан символический язык, условно передающий нимбами нетварный свет, божественные энергии – мандорлой, ад – чернотой пещер и т.д. Но такие символические средства помогали передавать сакральный смысл иконы, а не заменяли собой сам моленный образ.

Позиция архимандрита Рафаила (Карелина) требует для себя продолжения: «Если в Восточной Церкви существуют иконы с изображением Бога Отца как “Ветхого днями”, то, значит, они воцерковлены». Но тут же, правда, делается оговорка: «Впрочем, отдельно писать образ Бога Отца на Востоке не принято, почему – не знаю, может быть, во избежание опасности неправильного представления о разделении лиц Святой Троицы, как трех отдельных Божеств»<sup>2</sup>.

Доводим до сведения: такая «символизация» часто приводила и приводит к изображению Бога Отца отдельно от двух других Лиц Троицы в росписях на ветхозаветные сюжеты, особенно во вновь возводимых или в возвращенных,

---

<sup>1</sup> Иларион (Алфеев), игумен. Таинство веры. Введение в православное догматическое богословие. М., 2003. С. 69

<sup>2</sup> Рафаил (Карелин), архимандрит. На камени веры. Самара, 2007. С. 261. Отец Рафаил известен как непримиримый борец с раскольниками. Его книги и статьи действительно жгут глаголами. Чего стоит даже одна такая фраза: «Церковь – это живое тело, поэтому часть, отторгнутая и вырванная из организма, становится мертвым, гниющим куском» (Рафаил (Карелин), архимандрит. Церковь и мир на пороге Апокалипсиса. М., 1999. С. 25). Образно, экспрессивно и точно! Да вот незадача: взгляд архимандрита на икону Бога Отца, как видим, полностью совпадает со взглядом афонских раскольников.

реставрируемых храмах<sup>1</sup>. Подобное разделение Троицы является логическим последствием либеральной «толерантности» к еретической иконографии. Церковь никогда не одобряла икон, написанных по фантастическому представлению человека. Потому в отношении трансцендентного Бога Дионисий Ареопагит вводит апофатическое понятие «неподобного образа», но таковой не может быть моленным. Причем даже «неподобный образ» не связывался конкретно с Ипостасью Отца. О чем будем говорить подробнее в параграфе о тератологии.

«Символика», подобная той, за которую заступает архимандрит Рафаил, представляет собой обычную ложь, опровергаемую богослужебными текстами и каноничной иконографией. Да и что значит «иконы “Ветхого днями” воцерковлены»? «Ложь, повторенная тысячу раз, становится правдой»? Коль так, – тогда подлежит реабилитации доктор Геббельс, которому молва и приписывает авторство этой известной фразы. Любой катехизис подтверждает: ложь и ересь Церковь всегда отвергала с порога.

Никакого воцерковления данной иконы не может быть принципиально. Это просто упадок теологической мысли до непозволительно низкого уровня. К сожалению, конечно.

На рис. 40 приведен пример изображения Пресвятой Троицы в виде вообще монстра, предтечи «футуризма» XX века. Яркое свидетельство уровня богословской мысли «на местах». Ведь эта икона находилась в храме! И написана она на 7 лет позже строгого запрета Святейшим Правительствующим Синодом в 1722 году. То есть в столице размышляли вполне здраво.

Спрашивается: провинциальные иконописцы не ведали, *что* творили? Вполне осознавали, ибо заимствовали иконографию на Западе (см. рис. 41), где она легально культивировалась с XII по XVII века.

В начале XVII столетия не вытерпел даже папа Римский Урбан VIII и запретил похожие изображения, справедливо посчитав их еретическими. Справедливости ради надо отметить, что территории, подконтрольные легатам Рима, освободились от таких икон практически к XIII веку. Но в далеких провинциях они еще встречались. В Православии же тяга к иконографической «экзотике» оставалась довольно устойчивой. Более того, известны образы Святой Троицы даже о трех главах на одном туловище.

<sup>1</sup> Достаточно заглянуть в новгородский Покровский собор, чтобы убедиться в сказанном. Но если бы он был только один!..





Рис. 40.  
Смесиопостасная Троица  
из Сибирской губернии.  
1729 г.



Рис. 41.  
*Грегорио Васкес де Арсе-и-Себальос.*  
«Св. Троица». Кон. XVII в.

Здравый рассудок здесь был побежден увлеченностью символизмом. Ведь на столетие позже Большого Московского собора Священный Синод Константинопольской Церкви, возглавляемый патриархом Софронием II, о более «безобидной» иконе «Новозаветная Троица» вынес следующее решение: «Соборно постановлено, что эта якобы икона Святой Троицы является новшеством, чуждым и не принятым Апостольской, Кафолической, Православной Церковью. Она проникла в Православную Церковь от латинян»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Цит по: Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 335.



Или, возвращаясь к мнению отца Рафаила, Грузинская и Русская Церкви воцерковили икону «Ветхозаветная Троица», а Греческая – нет? Но тогда не получается единой Кафолической Церкви. Поэтому выходит одно из двух: или прав архимандрит – или нет единой Вселенской Церкви.

Разумеется, матфеевцы не признают вышеуказанного постановления, ибо данное решение вынес Синод той Церкви, от которой они откололись. Серафим Серб утверждает; «Святость этой иконы и ее почитание известны и составляют всеправославную, вселенскую и святую традицию, которую невозможно опровергнуть» (с. 41). Насчет невозможности опровергнуть сказано самонадеянно. Однако вопрос стоит по-другому: могут ли раскольники пребывать в «всеправославной, вселенской и святой традиции», на которую они уповают? Ответ очевиден – нет! Впрочем, теперь они сами себя мнят подобной «традицией».

И если читать книгу матфеевцев дальше, то скоро убеждаешься: не соответствует действительности утверждение Хризостома Катунакского и о том, что Стоглавый собор благословил почитать иконы, подобные «Новозаветной Троице». На сей счет Стоглав постановил однозначно: «Писати иконописцем иконы с древних преводов, како греческие иконописцы писали, и как писал Ондрей Рублев и прочие пресловущие иконописцы, а от своего замышления ничтоже претворяти»<sup>1</sup>.

Земскова отмечает верно: «Разрешение на иконографию новозаветной Троицы и “Отечество” оформилось после Собора, в ходе разбора дела дьяка Висковатого»<sup>2</sup>. Сегодня подавляющим большинством серьезных специалистов признано, что Собор 1553–54 годов руководствовался не вероучительными, а политическими мотивами.

Скажем сразу: мы не против изображения пророческих видений в храме, хотя бы потому, что «Синодик в неделю Православия» провозгласил их равенство с иконами на темы из Нового Завета<sup>3</sup>; главное, чтобы такие иконографические пророчества были верно истолкованы. «Видения» обычно живописались в дидактических целях, а не в моленных.

<sup>1</sup> Стоглав. СПб., 1863. С. 128.

<sup>2</sup> Земскова Вера. Афонская книга о «новом иконоборчестве».

<sup>3</sup> Синодик в Неделю Православия / Подгот. текста иеромон. Феофан (Арескин); ред. и коммен. иеромон. Григорий (Лурье) // Вертоград, № 1 (73), 2002. С. 62 и прим. 7.

Но является ли икона «Новозаветная Троица» изображением видения? Кому оно было? И кого надо считать свидетелем оно́го? Если на Бога не смеют взирать Херувимы и Серафимы, то кто из иконописцев дерзнул узреть Первую Ипостась? Серафим Серб оказался весьма далек от истины. Его утверждение «Ни один святой Церкви не выступил против этой иконы (т.е. “Новозаветной Троицы”. – В.К.)»<sup>1</sup> ложно хотя бы потому, что даже VII Вселенский собор оговаривал невозможность изображения Бога Отца. Отцы Собора говорили: «Почему мы не описываем Отца Господа нашего Иисуса Христа? Потому что мы не видели Его, да невозможно наглядно представить и живописно изобразить естество Божие. А если бы мы увидели и познали Его так же, как и Сына Его, – постарались бы описать и живописно изобразить и Его (Отца)»<sup>2</sup>.

Другие аргументы вообще сомнительны. Можно ли считать прилет, а потом сидение голубя на иконе доказательством благословения ее свыше? Довольно чудно, если афонские монахи принимают обычного голубя за Святого Духа. Во время одного из выступлений Фиделя Кастро белый голубь тоже сел на плечо команданте и сидел до конца выступления оратора (см. рис. 42). Что дальше?

И таких подтасовок на страницах упомянутой книги достаточно много. Например, иеросхимонах Хризостом Катунакский, писавший о Московском соборе 1666 года, о чем уже говорилось, настаивает на том, что названный собор, наряду с запретом писать Бога Саваофа в виде старца, тем не менее признал в Ветхом днями Бога Отца. На самом же деле глава 43 Деяний Большого Московского собора свидетельствует: «Обаче аще и Даниил пророк глаголет: яко видех ветхого денми сядяще на судище. И то не о Отце разумеется, но о Сыне, еже будет во второе его пришествие судити всякаго языка страшным судом»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Новоиконоборческая ересь и Андреевский раскол. С. 73.

<sup>2</sup> Деяния VII Вселенского собора. Казань, 1909. С. 17.

<sup>3</sup> Деяния Московских соборов 1666 и 1667 годов. Издание второе. М., 1893. С. 201. Кстати, Собор 1666 года исчерпывающе высказался и о Саваофе: «Саваоф не именуется точию Отец, но Святая Троица. По Дионисию Ареопагиту, Саваоф толкуется от жидовска языка, Господь сил: се Господь сил, Святая Троица есть, Отец и Сын и Святы́й Дух» (Там же. С. 200–201). То же самое фактически подтверждает и словарь Глубоковского: «**Саваоф** – по-еврейски означает: войска, ополчения, армии, воинства, и в этом смысле в оригинальном тексте употребляется в таких местах, как Исх 6: 26; Чис 31: 53, а также в смысле «небесные воинства» (и планеты, и Ангелы) – во Вт 4: 19; 17: 3; 3Ц 22: 19; Ис 24: 21; Дан 8: 10. Но



Рис. 42. Фидель Кастро

Земскова делает точное замечание: «Собственно вопрос об изображении Бога Отца в виде старца на соборах 1666–1667 гг. подразумевал исключительно икону “Отечество”»<sup>1</sup>. Однако исследовательница находит некоторую общность между иконами «Отечество» и «Новозаветной Троицы», отмечая: «Возможно, их сюжеты имеют и историческое преемство. Нельзя прямо сказать, что обе эти иконы нетерпимы в Церкви, но и нельзя намеренно поощрять их бытование, так как такое “овеществление” ничего не добавляет в умозрение Св. Троицы и может испортить,

---

главным образом это слово в Писании употребляется со словом Бог (Господь воинств), выражая владычество Божие над всеми силами на небе и на земле (2Ц 5: 10; Ис 6: 3; Ос 12: 5; Зах 1: 3). В Новом Завете это слово встречается только в Иак 5: 4 и Рим 9: 29» (Глубоковский Н.Н. Библейский словарь. М., 2007. С. 209). Как видим, приписывать имя Саваофа Богу Отцу нет оснований. «Владычество» предполагает *действие, управление*, а глагол «владычествовати» означал еще и *ведать, распоряжаться чем-либо* (см.: Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 2. М., 1975. С. 213). Собор совершенно прав. Действие в Святой Троице может быть только единым.

<sup>1</sup> Земскова Вера. Афонская книга о «новом иконоборчестве».

«загрязнить» в умах верующих понимание этого вопроса»<sup>1</sup>. Если подобные изображения в наше время отстаивают такие известные священники, как архимандрит Рафаил (Карелин), то, следовательно, мы даже не догадываемся о масштабе этого «загрязнения» в умах».



Рис. 43.  
«Отечество».  
Новгород. Конец XIV века.

<sup>1</sup> Там же.

Представление Ветхого Днями Богом Отцом очевидная ошибка, опровергаемая и средневековой иконографией: на старых иконах с таким названием мы видим надписи «ІС ХС» и изображение крестчатого нимба<sup>1</sup>, что указывает *только* на Иисуса Христа и ни на кого больше.

Упорствующие в возможности изображения Бога Отца тривиально впадают в тринитарную ересь. Мы согласны с М.В. Васиной, сообщившей нам свои размышления: «Вся наука – это столкновение мнений и гипотез. Но в данном случае это клевета на Церковь, потому что утверждение об изобразимости Отца это не просто ошибка, это хула. Это прикровенное разрушение догмата Пресвятой Троицы и отрицание домостроительства Сына и Духа».

Не так думают наши «отцевидцы». Для них «нетрудно заметить, что отказ от изображений одного из трех Равночестных Лиц Святой Троицы по причине признания за Ним исключительно неизобразимой божественности приводит к разрушению христианской веры во Святую Троицу. Запрет на изображение возможных явлений Бога Отца – это скрытое иконоборчество, за которым таится возврат к иудаизму»<sup>2</sup>. И это притом, что пятью страницами раньше Автор приведенных строк цитирует Деяния VII Вселенского собора, где говорится о невозможности изображения Бога Отца как полностью трансцендентного. Нам видится здесь элементарное западение «отцевидцев» в магию, ибо «магизм никогда не предполагал существования метафизической реальности и даже в наиболее развитых формах отвергал существование трансцендентного Бога»<sup>3</sup>. Вот так бывает, когда серьезные ученые, ставшие адептами изображения Бога Отца, в полемическом раже, любыми средствами стараясь победить своих оппонентов, подводят под обвинение в разрушении «христианской веры во Святую Троицу»

<sup>1</sup> См.: самый древний Синайский образ VII века из монастыря святой Екатерины; погибшая в Великую Отечественную войну фреска 1199 года из церкви Спаса на Нередице в Великом Новгороде; роспись 1294–1295 годов из церкви Богоматери Перивлепты в Охриде; роспись Дионисия в Ферапонтовом монастыре (1502 год) и др.

<sup>2</sup> Моторин А.В. Образ Живоначальной Троицы и живописание видений древнерусском искусстве // Андрей Рублев и мир русской культуры: к 650-летию со дня рождения. Материалы Международной научной конференции Калининград – Клайпеда – Вильнюс. 17–22 октября 2010 года. Калининград, 2011. С. 123.

<sup>3</sup> Колмаков В.Б. Античный пессимизм // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Философия. Воронеж, 2012. № 2. С. 139.

не только Отцов Вселенского Собора, но и сонм прославленных святых, в том числе выдающегося защитника иконопочитания преподобного Иоанна Дамаскина, писавшего: «Невозможно делать изображение Бога – бестелесного и невидимого, и невещественного, и не имеющего ни внешнего вида, ни очертания, и непостижимого»<sup>1</sup>. Впрочем, Отцы не нуждаются в нашей защите. Страдает суть вопроса. Отрицается домостроительство Сына и Духа, о котором выше говорила Васина. Разрушается вообще элементарная логика. Ибо все, что люди знают о Боге Отце, так это то, что Он Вседержитель, Творец неба и земли, видимого и невидимого миров, Он – вечен, Он – Свет (Символ веры), что Его никто и никогда не видел (Ин 1: 18, 1 Ин 4: 12). Мы не устанем повторять: только «Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил» (Ин 1: 18). Что еще? Можно ли на основании этих сведений написать правдиво истинный Лик Бога Отца? Нет, написать можно только фантазии, в смысле – ложь. Глава 43 Стоглавого собора гласит: «Не описуйте Божества, не лжите слепии: прост бо, невидимо и незрительно есть»<sup>2</sup>. Ни о какой правде такого образа не может быть речи. Что за вера в Бога Отца у наших критиков, если они не верят в Него без картинки «дедушки с белой бородой»? Это вера не в Бога, а вера в позитивизм.

Как правило, они (критики) в качестве неопровержимого аргумента приводят в таких спорных случаях икону Троицы кисти Рублева. Там же якобы есть символическое изображение Первой Ипостаси! Нет. Эта икона есть не прямое ипостасное изображение Бога; три равных безымянных Ангела символизируют исключительно *троичность*, без указания на *Лица* (поэтому у Ангелов нет надписей, удостоверяющих Ипостаси)<sup>3</sup>, указывает особенно актуальной в то время розни

<sup>1</sup> Иоанн Дамаскин, преподобный. Три защитительных слова против порицающих святые иконы и изображения. СПб., 1893. Репринт: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. С. 48. Обратим внимание: Дамаскин не предлагает, как отец Рафаил, прибегать к символическим изображениям, коль «невозможно видеть». Этого у него нет вообще! Неужели православный архимандрит ратует за юридический принцип латинян «ubi ius incertum, ibi nullum» – «если закон неопределен – закона нет»? Тогда что не запрещено, то разрешено?!

<sup>2</sup> Стоглав. СПб., 1863. С. 154.

<sup>3</sup> В этой связи интересен такой факт: икона «Посещение Авраама тремя Ангелами» (создана в 1406 году, ныне находится в Санкт-Петербургском соборе во Имя Святой Живоначальной Троицы лейб-гвардии Измайловского полка) имеет три надписи «ІС ХС» возле каждой фигуры Ангела. Что лишь указывает на однозначное понимание средневековым

мира сего на *единство* трех Ипостасей в любви. Не стоит забывать и еще об одном немаловажном обстоятельстве. Данный иконографический тип потому и называется Троицей Ветховетной, что он напрямую связан с Преданием о посещении Авраама тремя Ангелами. На Предании и покоится символизм иконы. Он не выдуман, а основан именно на Предании и святоотеческом объяснении этого Предания. Александру Свирскому являлась не Новозаветная Троица, а опять-таки три одинаковых Ангела. Для Филиппа, желающего увидеть образ Бога Отца не меньше наших адептов «Новозаветной Троицы», ответ дан самим Христом: «Видевший Меня видел Отца» (Ин 14: 9). Даже странно: кого же в таком случае хотят увидеть наши критики, коль Сын и есть образ Отца? Тем не менее все-таки находятся любители произнести совсем противоположное Евангелию, призывая Филиппа фактически не слушать Учителя: «Иди к нам, мы тебе покажем Отца!». И показывают ему иконы «Новозаветная Троица» и «Саваоф». Нелепо? Да. Но не смешно. Здесь совсем не до смеха. Ибо разрушается сам принцип, установленный непосредственно Богом: Отец познается только Сыном (как говорилось, «видевший Меня видел Отца»), а Сын познается исключительно Духом Святым («никто не может назвать Иисуса Господом, как только Духом Святым» 1 Кор 12: 3). Не дерзают ли изобразители Отца занять место Сына и, следовательно ввести себя вместо Сына в качестве Второй Ипостаси в Святую Троицу? Ведь по существу дела так и выходит.

Если моленная икона основана исключительно на христологии, то, может быть, достаточно того, что «созерцание Сына и есть созерцание Троицы»<sup>1</sup>, – как говорит Васина? Логичный вопрос. Ведь при живописании Троицы возможен лишь один условный символический образ (как у Рублева), указывающий не на Ипостаси, а на троичность. Сама по себе Троица не имеет ни образа, ни прообраза. Ибо Она – начало

---

мастером запрета ипостасного изображения Бога Отца и Святого Духа. Единственно возможный вариант такого изображения – Иисус Христос, что мы и видим на иконе. Ошибочность подобной иконографии в том, что Троица – не три Христа, поэтому и Стоглавый собор запретил наносить кресты на нимбы трех Ангелов, справедливо ставя иконникам XVI века в качестве примера Рублевский памятник.

<sup>1</sup> Васина М.В. «Троица» Рублева в иконологии и триадологии С. Булгакова // Материалы конференции «"Св. Троица" преп. Андрея Рублева в свете православного апофатизма. Иконоборчество: вчера и сегодня». СПб., 2007. С. 81.



всему и как фотографически реальный образ невозможна, ибо трансцендентна. Коль образов будет просто три, то, помня о связи образа с Первообразом, неизменно возникает мысль о трибожии<sup>1</sup>. Что есть ересь. 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 (Троицы. – В.К.). 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 поддаваться соблазнам тритеизма»<sup>2</sup>. То есть даже икона Рублева стоит на грани возможного, но не переходит этой границы, поскольку имеет под собой библейскую основу, о которой говорилось выше.

Однако «Новозаветная Троица» является безумным смешением ипостасного образа Христа, «продукта» нездоровой фантазии в лице старца «с белыми власы» (якобы Саваофа) и образа одного из явлений (а не ипостаси!) Святого Духа «в виде голубине» (Лк 3: 22). Как заметил В.В. Лепахин, Лица Троицы на подобных изображениях «также кардинально различны по сущности: человек – человек – птица, а птица не может быть единосущна человеку»<sup>3</sup>. Ученый обращает внимание на ярко выраженное *неравенство* Лиц Троицы. Вот и получается, что Она – не единосущна, раздельна и не равночестна. Какие же нужны еще доказательства еретичности этой иконы и подобных ей?

Более того, икону Новозаветной Троицы нельзя освятить в храме по факту отсутствия ее в Чине освящения. Вот что говорит

---

<sup>1</sup> Л.А. Успенский приводит такую информацию: «Монах Евфимий Зигавин в своей “Догматической Паноплии” сообщает: богомилы “говорят, что часто не только во сне, но и наяву видят Отца в виде старца с длинной бородой, Сына в виде бородатого мужа и Духа Святого – в виде безбородого юноши”» (Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 340). Чем не трибожие? Но здесь – еретики-богомилы со своим ущербным мировоззрением, а в России – некоторые из якобы православных норовят увидеть «Отца в виде старца с длинной бородой».

<sup>2</sup> Гаврюшин Н.К. Иносказания о Неинном: Боговидение и «отчуждение ума» // Этюды о разумной вере. Минск, 2010. С. 409–410.

<sup>3</sup> Лепахин Валерий. Икона Пресвятой Троицы: богословские проблемы иконографии // Андрей Рублев и мир русской культуры: к 650-летию со дня рождения: Материалы Междунар. науч. конф.: Калининград – Клайпеда – Вильнюс, 17–22 октября 2010 года. Калининград, 2011. С. 8–9.



по этому поводу священник Константин Пархоменко: «Как мы знаем, всякая икона нуждается в освящении. Существует чин освящения и иконы Святой Троицы. Однако в этом чине специально указано, какие иконы Троицы можно освящать. Это икона, изображающая явление Трех Ангелов Аврааму, и три иконы, которые рассказывают о явлении Троицы в Новом Завете: иконы Крещения, Преображения и Пятидесятницы. Икона запрещенного типа, таким образом, даже не может быть освящена»<sup>1</sup>. О чем здесь спорить?

Вернемся к анализу первого церковного систематика. Одним из главных инструментов преподобного Иоанна являются разнообразные 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».<sup>2</sup> 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»<sup>3</sup>.

---

*Пархоменко Константин, священник.* О разных иконах Пресвятой Троицы // <http://moyhram.org/articles/38/1134/>.

<sup>2</sup> *Иоанн Дамаскин, преподобный.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы и изображения. С. 100. В том же ключе размышлял четырьмя веками ранее святитель Василий Великий, но с существенной разницей: он все-таки конкретно не называл Святой Дух образом Сына.

<sup>3</sup> *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. В данном случае вряд ли у кого-то из медиевистов возникнут возражения. Но как такая 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 означенном ракурсе совершенна во всех отношениях. Речь как раз о том, что

Дух очищает и отверзает 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. Богословие того времени понимало 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. М.В. Васина в письме 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 // [http://fapsyrou.ru/science/staticonference/zhenskiy\\_obraz\\_duha](http://fapsyrou.ru/science/staticonference/zhenskiy_obraz_duha). Ипостась Святого Духа воспринималась в женском роде сирийскими Отцами и, в частности, преподобным Ефремом Сирийским.

Коль придерживаться исторического реализма, который свойственен каноничной иконописи, то так же неоткуда взяться образу Софии Премудрости Божией в виде женской ангельской фигуры, восседающей на престоле, ибо и это аллегория, «самомышление», а не правда Логоса<sup>1</sup>.

Аллегорией являются и образы Ангела Хранителя, появившиеся на Руси под католическим влиянием в XVI веке. В детали входить не будем, поскольку впереди нас ждет на данную тему отдельный разговор. Только позволим себе заметить: на аллегории – вымышленному художественному образу – никто не молился и не молится<sup>2</sup>. Иначе молитва будет направлена в никуда.

Большой Московский собор 1666–67 годов обращался «в возобличение иконописцем яко да престанут от ложных и суетных писаний, и не писали бы ничто собою отныне без свидетельства»<sup>3</sup>.

Примеры аллегорий в качестве сакральных образов констатируют искривление той теоцентрической вертикали правды-истины, о которой речь шла выше. Вертикаль может быть таковой строго по отвесу, всякое же отклонение упраздняет ее вертикальность в пользу горизонтали. И чем больше, тем явней. Значит, образы Святой Софии и Ангела Хранителя, наряду с

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 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.

<sup>1</sup> О богословской неправомерности аллегорических изображений Премудрости Божией в виде Ангела, помимо справедливой критики дьяка Ивана Висковатого, иноков Зиновия Отенского и Евфимия Чудовского, см.: 1) *Гаврюшин Николай*. «...И еллина премудрости ищут»: Заметки о софиологии // По следам рыцарей Софии. М., 1998. С. 69–114; 2) *Флоровский Георгий, протоиерей*. О почитании Софии, Премудрости Божией, в Византии и на Руси // Догмат и история. М., 1998. С. 394–414.

<sup>2</sup> Подробн. об иконе Ангела Хранителя см. в след. параграфе.

<sup>3</sup> Деяния Московских соборов 1666 и 1667 годов. С. 203–204.

«Новозаветной Троицей», можно вполне отнести к еретическим. В богословии нет компромиссов, поскольку оно – самая точная из наук: существенный уклон в сторону здесь часто оборачивается анафемой. Так было, так есть и так будет. История беспристрастно подтверждает этот вывод.

Возвращаемся на Афон. Привлекает внимание факт обращения современных зилотов к русским источникам. Что представляет интерес. Если раньше наши предки считали наиболее авторитетными писания греческих Отцов и иконы греческих изографов, в чем мы убедились из текста Стоглава, то теперь некоторые греки, когда им понадобится, прибегают к помощи русских примеров, правда, иногда скатываясь до их магического толкования. Тот же Хризостом Катунакский в дате проведения Большого Московского собора (1666 год) видит *«число антихриста, из-за чего, ссылаясь на одно видение, этот Собор стал “орудием антихриста”»* (с. 116). Вот так: не больше и не меньше... Что в материалах одного и того же Собора выгодно, то от Бога, а что не выгодно, то от лукавого. Но здесь помимо магического мышления, руководствующегося сомнительной нумерологией, обнаруживается себя явная некомпетентность. Во время проведения названного Собора летоисчисление на Руси велось от сотворения мира, а не от Рождества Христова, то есть шел 7174 год.

И, напоследок, самое интересное. 5 (18) июня 2000 года, то есть в то время, когда матфеевцы создавали свою книгу «Новоиконоборческая ересь...», состоялся Освященный собор Катакомбной Церкви Истинных Православных Христиан России (старого и нового обрядов). Пикантность ситуации придает то, что и у нас в России нашлись люди, объявившие себя Истинными Православными Христианами. Данный Собор также посвятил отдельное постановление относительно икон Пресвятой Троицы. Орос называется «О неизобразимости Божества». Документ вполне заслуживает того, чтобы быть приведенным полностью: «Ни Отец, ни Сын, ни Дух Святой не изобразимы по Божеству или Ипостаси.<sup>1</sup> Отец не изобразим по плоти никогда. Сына воображаем по человечеству как воплощенное домостроительство нашего спасения. Дух Святой, явленный в виде голубя во Иордане при Крещении Господнем, в виде облака на горе Фаворской на Преображение Господне и в виде огненных языков на Пятидесятницу – никогда не был ни голубем, ни

---

<sup>1</sup> Речь идет исключительно о невозможности ипостасного изображения Троицы, а не Ее Второго Лица.

облаком, ни огнем, но только показал таким образом Свое явление человеком. Подобно сему и Святая Троица, явившаяся в образе трех Ангелов Аврааму, никогда не была тремя Ангелами, но чрез то показала единство Божества в трех Лицах, нераздельное и неслиянное. Посему мы изображаем на иконах Крещения, Преображения, Пятидесятницы и Богооткровения Аврааму не Самого Духа Святого и не Самую Святую Троицу, но токмо описываем образы их явления, которыми предвечный Бог действовал во времени. И кроме сих икон не должно изображать ни явлений Духа Святого, ни Святыя Троицы. Изображаем же Бога Слова, воплотившегося Сына Божия Иисуса Христа, по человечеству, но не по Божеству, и поклоняемся не образу, а первообразу – Богочеловеку. “Безтелесный и не имеющий формы Бог, – говорит преп. Иоанн Дамаскин, – никогда не был изображаем никак. Теперь же, когда Бог явился во плоти и с человеки поживе (Вар 3: 31), я изображаю видимую сторону Бога”<sup>1</sup>. Далее следует очень суровый текст: *«Учащим, яко возможно есть Святую Троицу, Отца и Сына и Духа Святого, едино же, или раздельно Лицы, изображати по Божеству и Ипостаси в видении ли старца седовласа, облика человека или голубиня, или иной яковой твари или вещества, или символа, или подписания, или благословящей руки: АНАФЕМА»*<sup>2</sup>. Вот и выходит, что «истинно православные христиане» Греции и России взаимно анафематствовали друг друга, сами вроде бы того не зная. В таком случае, кто же из них истинно православные христиане?

Вопросы поставлены действительно серьезные, и они требуют глубокого и взвешенного ответа. Ни у кого не получится отсидеться, ибо если возникла воистину иконографическая ересь, то она должна быть непременно обсуждена и осуждена. Но без потери любви и мира внутри Церкви и внутри общества.

Между зилотами же произошла настоящая война. Почему подобное случилось? И как оно могло произойти? На наш взгляд, всё дело здесь – даже не в привычной категоричности зилотов, а в отрыве от матери-Церкви. Ведь основанием для провозглашения церковной анафемы являются слова Христа: «Если и Церкви не послушает, то да будет он тебе как язычник и мытарь» (Мф 18: 17). Вместо того чтобы послушать Церковь,

<sup>1</sup> Определения Освященного собора катакомбной Церкви Истинных Православных Христиан. 2000 г. / Всероссийский Вестник Истинно Православных Христиан // <http://rusorth.narod.ru/archiv/3-sobor-2000.html>.

<sup>2</sup> Там же.

«ревнители» создали свою маргинальную структуру. И чем она маргинальней, тем явственней проявляется ее общее доктринерство и доктринерство каждого члена такой организации. А это открывает путь к агрессии, нетерпимости и... легкости возведения друг на друга анафем. Можно ли назвать подобную этику поведения «ревностью не по разуму»?

Отчасти мы уже убедились: наряду с проблемами изображения Новозаветной Троицы, существует немало трудностей в восприятии и так называемой Ветхозаветной Троицы.

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».<sup>1</sup> 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-

---

<sup>1</sup> 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.

догматическая. Икона была не интерпретацией слова, а окном в мир молчания, исихии».<sup>1</sup>

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, протопресвитер 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 изобразимы. Икона эта имеет особый статус, она символична, так как изображает ветхозаветный образ пришествия Христа, в Котором почивают в полноте и Отец и Дух»<sup>2</sup>. До отца Бориса 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».<sup>3</sup> И опять

<sup>1</sup> Гаврюшин Н.К. О доктринальном значении икон Святой Троицы. С. 234.

<sup>2</sup> Бобринский Борис, протопресвитер. Тайна Пресвятой Троицы. М., 2005. С. 153–154.

<sup>3</sup> 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 экклезиологический 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,

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 клада нет. Почему? Существует своя логика и в расположении жертвенной Чаши ближе всего к среднему Ангелу, который помещен иконописцем еще в одну большую чашу, образованную внешними контурами двух боковых Ангелов. Указанием на *что* может быть подобная самоочевидная связь Ангела с темой Чаши? Рублев вдобавок вводит еще и своеобразные корреляты: каждому Ангелу соответствует на втором плане свой формоэлемент – дом, дерево и горка. Если не стоит вопрос «кто есть кто» среди Ангелов, то зачем нужна такая несомненная 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

---

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. Бесполезно 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. Прим. 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.



нашей книги. Как можно интерпретировать в данном случае изображение уже упоминаемого Предвечного Совета Святой Троицы? Исходя из требований церковного учения, 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. Иерей 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 водительствова́л 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 Божи́ем, 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 Исаяи 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 Великого Совета Ангел, потому что возвестил нам тайны Отца. Ибо говорит: “*яже слышах от Отца Моего, сказах вам*” (Ин 15: 15)».<sup>1</sup>

Вернемся к 82-му правилу Трулльского Собора. Оно, как известно, отменяет «прообразовательный» символ при изображении Иисуса Христа, ибо Вторая Ипостась имеет

---

<sup>1</sup> Егоров Геннадий, иерей. Священное Писание Ветхого Завета. М., 2011. С. 65.

реальный образ.<sup>1</sup> На Рублевской иконе же мы видим трех символических Ангелов. Приведем здесь однажды высказанное нам возражение: «Представьте на местах Ангелов трех одинаковых человек. Не бредовая ли идея? Ибо человек сам по себе есть личность троичная по составу (дух, душа, тело). И потому такое изображение воспринимается даже самым безграмотным человеком как изображение трех личностей, т.е. трех человек, а не как единицы. А Ангел существо бесплотное, т.е. дух, т.е. односоставен. Исходя из этого “не только «неграмотные», но даже и искушенные богословы перед

---

<sup>1</sup> 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 понимать 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.

троичными иконами очень легко могут поддаться соблазнам тритеизма», если, конечно же, увидят перед собой три личности, а не одну».

Странное возражение.

Во-первых, почему человек – личность, а Ангел, судя по тексту, – нет? В следующем параграфе мы остановимся на данном вопросе подробно, но сейчас скажем: по догматическому богословию, Ангелы – тоже личности.

Во-вторых, на иконе «Святая Троица» не только искушенные богословы, но и каждый православный христианин понимает образ *единого Бога в трех Лицах*. Откуда же должна взяться «одна личность»? Чья? Бога?! Тогда здесь к месту привести слова Ю. Шичалина: «В христианстве, которое по самому своему имени и по существу христоцентрично, нет необходимости, как мне представляется, искусственно конструировать некий особенный личностный аспект Бога или искать Бога как личность, или усматривать нечто специфически личностное в Боге – ветхозаветном ли, или в Троице, или в самом Христе»<sup>1</sup>. Три Ангела, будучи «одинаковыми», имеют свои имена – и ни один из них не является причиной других, и они не имеют между собой первообразной связи. Три Ангела как один не имеют отношения к Божественной Троице в единице. Понятно же, что Святая Троица – не три Личности, но лишь три Лица. Ангелы же, будучи личностями, в сумме дают все-таки три личности. Стоит напомнить: «Святая Троица, явившаяся в образе трех Ангелов Аврааму, никогда не была тремя Ангелами». В этом и препона. Что касается природы, то, конечно, природа человека и Ангелов неодинакова, однако она неодинакова между собой и у Ангелов: «У ангелов, которые тоже существа личностные, нет единства природы. Каждый из них – отдельная природа, отдельный умопостигаемый мир»<sup>2</sup>. Отсюда говорить и тем более что-либо утверждать о природе Ангелов – дело весьма рискованное, о чем тоже разговор впереди. К тому же, на православной иконе изображается вовсе не природа.

В-третьих, мы и не сравнивали людей с Ангелами в данном сюжете. Поэтому представлять «на местах Ангелов трех

<sup>1</sup> Шичалин Ю.А. О понятии «личности» применительно к Троициному Богу и Богочеловеку Иисусу Христу в православном догматическом богословии // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия. М., 2009. Вып. 1 (25). С. 71.

<sup>2</sup> Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 251.

одинаковых человек», вне всяких сомнений, идея бредовая, здесь надо согласиться.

Но тогда о чем речь? Исключительно о некоторых философских проблемах понимания данной иконы. Отрицать их (проблемы) можно, но не отказывая в возможности сомневаться другим. Неужели задавать себе вопросы – это уже проступок? В философии это норма. Или кто-то претендует на истину в последней инстанции?

Вернемся к нити нашего анализа. Учитывая то обстоятельство, что икона была написана не для иконостаса, как многие привыкли думать, а для сени над ракой преподобного Сергия Радонежского,<sup>1</sup> – 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. Много примеров мы привели, рассуждая выше о дидактике в иконописи, повторяться не стоит. 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. “Тюпос” (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.<sup>2</sup> О «соблазнах тритеизма» говорил не только Н.К. Гаврюшин. О них «вслед за многими церковными писателями предупреждал Николай Кузанский: *Dum incipis numerare trinitatem, exis veritatem* (De docta ign., I, XIX)<sup>3</sup>».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 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 чюдотворца Сергия образ живоначальные Троицы».

<sup>2</sup> Васина М.В. «Троица» Рублева в иконологии и триадологии С. Булгакова.

<sup>3</sup> Начиная считать Троицу, ты отступаешь от истины (лат.). – Николай Кузанский. Сочинения. Т. 1. М., 1979. С. 79 (пер. В.В. Бибихина). Судя по всему, Николай Кузанский просто свернул до афоризма

Поэтому 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».<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Можно смело предполагать знакомство Андрея Рублева, работавшего на Владимиро-Суздальской земле, с этим суздальским памятником.

По завершении нашего обзора теорий и мнений 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.<sup>4</sup>

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

---

пространное рассуждение бл. Августина из его «Комментария на Евангелие от Иоанна». См.: PL T. 35, col. 1683. (Прим. Н.К. Гаврюшина.)

<sup>1</sup> Гаврюшин Н.К. Иносказания о Неинном: Боговидение и «отчуждение ума» [Электронный ресурс] // <http://www.orthodoxicon.spb.ru/articles/2conf-gavrushin.doc>

<sup>2</sup> Гаврюшин Н.К. О доктринальном значении икон Святой Троицы. С. 235.

<sup>3</sup> 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 крестчатый нимб.

<sup>4</sup> См. типичный образчик: Никитин А.В. Кто написал «Троицу» Рублева? // Наука и религия. М., 1989. № 8–9.

которых является текст Символа веры, входящий как в ежедневное молитвенное правило, так и в состав литургии. Более того, тринитарное богословие неизменно модифицирует литургические тексты, их духовно обогащая. Вспомним знаменитую стихирю на «Господи, воззвах», поющуюся в навечерие Пятидесятницы<sup>1</sup> – и становится очевидной несостоятельность меннонитской проблемы ума и веры. Да и совершенство Рублевского образа Святой Троицы тому подтверждение. Показательна общеизвестная формула отца Павла Флоренского: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог»<sup>2</sup>.

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 настоящего параграфа не представляется возможным. Для этого необходимо: чтобы выразить субъективную точку зрения – как минимум отдельная авторская монография, а чтобы изучить объективно – объемное коллективное исследование, и даже не одно.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Несмотря на известность в церковной среде, 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 соприисносущна и сопрестольна, и Дух Святой бе во Отце, с Сыном прославляем: едина Сила, едино Существо, едино Божество. Ему же поклоняющиеся вси глаголем: Святой Боже, вся содеавый Сыном, содейством Святаго Духа; Святой Крепкий, Имже Отца познахом, и Дух Святой прииде в мир; Святой Безсмертный, утешительный Душе, от Отца исходяй и в Сыне почиваяй: Троице Святая, слава Тебе» (Триодь цветная. М., 1992. С. 476).

<sup>2</sup> Флоренский Павел, священник. Иконостас // Он же. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 103.

<sup>3</sup> 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., 2007. С. 9–17. Не забудем выше упоминавшуюся монографию: Бобринский Борис, протопресвитер. Тайна Пресвятой

---

### §.5. АНГЕЛ ХРАНИТЕЛЬ КАК ЛИЧНОСТЬ: ФИЛОСОФСКИЕ И ТЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ЕГО ИЗОБРАЗИМОСТИ

На тему, вынесенную в название данного параграфа, никто из философов не писал. Если же отдельные иконоведы в определенном ракурсе касались ее, то это было, как правило, действительно только касанием, а не углублением в проблему. Исключениями являются болгарин Иван Бенчев, опубликовавший отдельную работу об изображении Ангелов, и славист из Фрейбурга Т. Дайбер, основательно изучающий русские иконы Ангелов Хранителей, однако иконологические работы немецкого ученого не публиковались на русском языке и остаются для русского читателя недоступными.



Рис. 44. «Валаам и Ангел, преграждающий ему дорогу».  
Фреска IV века. Рим, Катакомбы на Виа Латина.

---

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.

Изображения Ангелов можно встретить уже в римских катакомбах, правда, без привычных ныне крыльев. Одна из таких росписей представлена в сцене Благовещения в катакомбах Прискиллы в Риме (середина III века) – это юноша в белой тунике и паллиуме, бескрылый. В IV веке подобный тип ангела (без крыльев) встречается в настенных катакомбных фресках на библейские сюжеты: «Явление трех Ангелов Аврааму», «Явление Ангела Валааму» (рис. 44) и «Видение лестницы Иакову» в катакомбах на Виа Латина в Риме (середина IV века). Крылатый ангел (символизировавший евангелиста Матфея) впервые изображен на мозаике конхи апсиды в базилике Санта-Пуденциана в Риме (конец IV века). Впрочем, крылатые существа известны были и в доантичную эпоху, однако в раннехристианских памятниках отсутствуют изображения Ангела Хранителя. Та его иконография, которая распространилась в XVI–XVII столетиях в России, обычно представляет нам, как читаем у В.В. Филатова, «юношу, облаченного в белый хитон, иногда в тунику и гиматий, или плащ», его главные атрибуты – крест и обнаженный меч (рис. 45).<sup>1</sup> Однако сколько бы ни искали, мы не обнаружим изображение персонального Ангела Хранителя в византийском искусстве на протяжении его 11-вековой истории. Силы небесные живописали достаточно часто, но не Ангела Хранителя. Тот «страж храма» из константинопольской Софии, о котором упоминает отец Георгий Флоровский,<sup>2</sup> является, по мнению В.Н. Лазарева, Архангелом Гавриилом (рис. 46), что значительно больше походит на правду. Мерило и зеркало<sup>3</sup> в руках свидетельствуют, что перед нами – кто-то из Архангелов, но не «страж храма», не его Ангел покровитель.

Вначале зададимся таким вопросом: когда, по учению Церкви, к человеку приставляется Ангел Хранитель? Начиная с Тертуллиана и Оригена, первохристианские авторы давали разные ответы. Но заключительная молитва канона Ангелу Хранителю говорит однозначно: «от святого крещения», нового рождения водой и Духом. Причем песнь 7 этого канона указывает и на какой срок: «дарованного ми во веки». Ангел Хранитель сопровождает каждого христианина не только до окончания

<sup>1</sup> Филатов В.В. Краткий иконописный словарь. М., 1996. С. 14..

<sup>2</sup> Флоровский Георгий, протоиерей. Догмат и история. М., 1998. С. 401.

<sup>3</sup> Напомним, что зеркала – это прозрачные шары-сферы, посредством которых ангелы, не смея взирая на Бога, созерцают Его отражение. Такой атрибут не может быть у Ангела Хранителя, поскольку у Хранителей иные задачи, а потому и другие атрибуты, если даже они и есть.



земного пути, но и после кончины: «В страшный же час смерти неотступен буди ми, благий хранителю мой, <...> егда имам преходити воздушная мытарства» (молитва акафиста Ангелу Хранителю). При этом усопшего сопровождают два ангела (Ангел Хранитель и встречный ангел). Их обязанность – сопровождать душу умершего на его пути в загробную жизнь.<sup>1</sup>



Рис. 45. «Ангел Хранитель». Прорись В. В. Филатова.



Рис. 46. «Архангел Гавриил». Собор Святой Софии. Константинополь 867 год

И на Страшном Суде Ангел Хранитель будет предстательствовать пред Христом, моля о прощении хранимого

<sup>1</sup> См.: Серафим (Роуз), иером. Душа после смерти. СПб., 1994 С. 40.

им человека, и в случае прощения – становится последнему неразлучным другом в вечности.

Некоторые современные церковные писатели, основываясь на духовном опыте христиан прошлого, считают, что человеку и при жизни сопутствуют не один, а два Ангела, один из которых является Ангелом Хранителем. Иеромонах Иов (Гумеров) сообщает: «Оба Ангела являются в момент смерти. Ученик преподобного Макария Александрийского (кончина преп. ок. 395 г.) рассказывает: “когда мы шли по пустыне, видел я двух ангелов, которые сопровождали св. Макария, один с правой стороны, другой – с левой”. В Житии св. Василия Нового (X век, 26 марта) описан опыт прохождения воздушных мытарств святой Феодорой. Она рассказала: “Когда я совершенно изнемогла, то увидела подходивших ко мне в образе красивых юношей двух Ангелов Божиих; лица их были светлые, глаза смотрели с любовью, волосы на голове были белые, как снег, и блестели, как золото; одежды были похожи на свет молнии, и на груди они были крестообразно подпоясаны золотыми поясами”».<sup>1</sup> Святитель Григорий Турский описывает случай из жизни галльского епископа V века святого Сальвия, который также имел посмертный опыт общения с двумя Ангелами.<sup>2</sup> В конце XIX века в России К. Иксуль в своей известной книге тоже говорит о явлении человеку двух Ангелов после клинической смерти: «Итак, что же дальше было со мною? Доктора вышли из палаты, оба фельдшера стояли и толковали о перипетиях моей болезни и смерти, а старушка няня (сиделка), повернувшись к иконе, перекрестилась и громко высказала обычное в таких случаях пожелание мне: “Ну, царство ему небесное, вечный покой...”. И едва она произнесла эти слова, как подле меня явились два Ангела; в одном из них я почему-то узнал моего Ангела-Хранителя, а другой был мне неизвестен”».<sup>3</sup> Итак, явление именно двух Ангелов отмечено в христианской литературе многократно, что только усложняет проблему: почему же на иконе изображается только один Ангел, называемый Хранителем?

Бытует мнение: второй Ангел есть святой, имя которого мы носим. Поэтому и именины называются днем Ангела. Это заблуждение. Оно легко опровергается текстом утреннего

<sup>1</sup> Вопросы священнику. Отвечает иеромонах Иов (Гумеров) // <http://www.pravoslavie.ru/answers/>

<sup>2</sup> Григорий Турский. История франков. М., 1987. VII, 1.

<sup>3</sup> Иксуль К. Невероятное для многих, но истинное происшествие // Посмертный путь души. М., 2007. С. 33.

правила: одна молитва читается Ангелу Хранителю, а другая – святому, во имя которого крещен христианин. И если Ангел Хранитель сопровождает человека в его земной жизни, то соименный святой в это время молится о нем перед Престолом Божиим.

Приходится констатировать, что лик Ангела Хранителя скрыт от человека. Зримо он открывается лишь в момент разлучения души с телом. Уже одного этого достаточно для того, чтобы отрицательно ответить на вопрос о том, возможна ли иконография Ангела Хранителя? Положительный ответ на вопрос предполагал бы смерть иконописца, встречу с Ангелом и воскресение. И даже если человек воскреснет, то он изобразит только своего Хранителя. Где уверенность в том, что его Ангел одинаков хотя бы визуальнo с Ангелом каждого из христиан? Этот вопрос касается и святых, которые воочию неоднократно видели своих Хранителей.<sup>1</sup> Ведь если «неизвестно, являются ли Ангелы единасуцными друг другу, возможно, что каждый из них – особое творение Божие, особый духовный мир»<sup>2</sup>, тогда еще более актуально поставить следующий вопрос: является ли Ангел Хранитель некой «функциональной» силой, безликой, а точнее, однообразной или он есть конкретная личность, призванная к служению?<sup>3</sup>

Проблема личности – одна из самых трудных как для богословия, так и для философии; тут все держится на едва уловимых тонкостях. Вопрос осложняется тем, что кроме личности в человеке мы различаем и индивидуальность. «Мы привыкли считать эти два выражения – личность и индивид – почти что синонимами, – пишет В.Н. Лосский, – мы одинаково пользуемся и тем и другим, чтобы выразить одно и то же. Однако в известном смысле индивид и личность имеют противоположное значение; индивид означает извечное смешение личности с элементами, принадлежащими общей природе, тогда как

---

<sup>1</sup> Преподобный Иоанн Дамаскин пишет, что Ангелы «являются людям достойным, которым Бог пожелает, чтоб они являлись, не таковыми, каковы они суть, но в измененном виде, смотря потому, как могут видеть смотрящие». (*Иоанн Дамаскин, святой. Точное изложение православной веры.* СПб, 1894. Репринт: М., 2002. С. 47).

<sup>2</sup> *Алипий (Кастальский-Бороздин), архимандрит. Исая (Белов), архимандрит. Догматическое богословие: Курс лекций. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1998. С. 179.*

<sup>3</sup> А ведь было время, когда в Церкви возникла ересь, проповедавшая поклонение Ангелам как творцам и правителям мира, но Лаодикийский Собор 35-м правилом осудил и отверг еретическое учение, утвердив православное почитание Ангелов.

личность, напротив, означает то, что от природы отлично». Там же Лосский продолжает: «В нашем настоящем состоянии, сами будучи индивидами, мы воспринимаем личность только через индивид. Когда мы хотим определить, “охарактеризовать” какую-нибудь личность, мы подбираем индивидуальные свойства, “черты характера”, которые встречаются у прочих индивидов и никогда не могут быть совершенно “личными”, так как они принадлежат общей природе. И мы, в конце концов, понимаем: то, что делает его “им самим” – неопределимо, потому что в его природе нет ничего такого, что относилось бы собственно к личности, всегда единственной, несравнимой и “бесподобной”».<sup>1</sup> Здесь начинается тайна, проистекающая из неограниченных творческих способностей Создателя мира. Существуют ли способы и величины, чтобы измерить тайну? Ответ очевиден.

Но Церковь учит, что Бог действует не через отдельных индивидуумов, а через сообщество христиан, «потому что отдельных индивидуумов не бывает. “Отдельный индивидуум” суть продукт воображения падшего человека. Это следствие греха. Он не существует. Его нет вообще. Существуют люди в сообществе: люди, живущие вместе в мире в единой природе, которая не может быть нарушена кроме как ценой изменения человеком окружающей среды и разрушения его собственной природы», – отмечает ректор Свято-Владимирской православной семинарии (США) протопресвитер Фома Хопко.<sup>2</sup> Но означает ли это полное отрицание индивидуальности? Здесь в известной степени можно ответить утвердительно. Диакон Андрей Кураев несколько повторяет уже знакомую нам мысль архимандрита Киприана (Керна): «Христианство полагает, что индивидуальность как конкретная совокупность моих случайных черт и поступков может быть преображена и даже стерта (точнее – восполнена). Но моя личность, мое Я останется самым собой и может обрести большую полноту жизни в Боге. Если душа человека пришла на последний Суд с таким багажом, что не может быть взят в Вечность – этот тленный багаж будет сожжен огнем Вечности. Если же то, что любил человек в своей земной

<sup>1</sup> Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991 С. 92-93. Критику точки зрения Лосского см.: Шичалин Ю.А. О понятии «личности» применительно к Троициному Богу и Богочеловеку Иисусу Христу в православном догматическом богословии // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия. М., 2009. Вып. 1 (25). С. 47–72.

<sup>2</sup> Хопко Фома, протопресвитер. Бог и человек в Православной Церкви // <http://www.pravoslavie.ru/put/070416125422>.

жизни и то, что он скопил в своей душе, достойно Христа – оно будет преображено Христовою любовью. Но даже если человек пришел с пустыми руками и с пустой душой – сгорают его “нажитки”, его “индивидуальность”, но не его личность. “Каждого дело обнаружится; ибо день покажет, потому что в огне открывается, и огонь испытает дело каждого, каково оно есть. У кого дело, которое он строил, устоит, тот получит награду. А у кого дело сгорит, тот потерпит урон; впрочем, сам спасется, но так, как бы из огня” (1 Кор 3: 13–15)». <sup>1</sup> Впрочем, индивидуальность категорически все-таки не отвергается, а включается в соборное единство; чем и объяснимо требование «портретного сходства» от изографа при живописании иконы того или иного святого, ибо «изображение состоит в имени сходства с первообразом» <sup>2</sup>, – поясняет патриарх Никифор. Иконописные подлинники полны указаний типа «седой, борода Иоанна Богослова», «округло лице, яко же и Матери Его», «власы Николины» и т.п. Умелая кисть мастера под вдохновением свыше каждый раз из совокупности таких сравнительных черт создает единственный и неповторимый образ человека – личность, что подтверждается и надписью на иконе: это святитель Василий Великий, а не святитель Григорий Богослов.

Далее Лосский говорит, что Ангел и человек – «существа личностные», но человек «полнее, богаче, содержательнее ангельских духов», ибо он поставлен «на грани умозрительного и чувственного» и потому «причастен всем сферам тварной вселенной». <sup>3</sup> Как видим, личность Ангела и личность человека существенно разнятся, хотя и Ангел, и человек созданы по образу и подобию Божию. Антропология святителя Григория Паламы свидетельствует, что Ангел, уступая в совершенстве образа, превосходит человека в подобии. По Лосскому, «личность, утверждающая себя как индивид и заключающая себя в пределах своей частной природы, не может в полноте себя осуществлять – она оскудевает». <sup>4</sup> Ничего такого нет у Божиих Ангелов, ибо они «насыщаются Божественной благодатью и передают ее

---

<sup>1</sup> Кураев Андрей, диакон. Сатанизм для интеллигенции. В 2-х томах. Т. 1. М., 1997. С. 152–153.

<sup>2</sup> Никифор, архиепископ Константинопольский. Творения. Минск, 2001. С. 453.

<sup>3</sup> Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. С. 82.

<sup>4</sup> Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. С. 94.

остальному творению»<sup>1</sup>. Само созерцание Божества, насколько это для них возможно, служит им пищей, по слову преподобного Иоанна Дамаскина.<sup>2</sup>

Могут ли Ангелы утвердиться в статусе индивидов, а значит, заключить себя в пределы своей «частной природы»? Могли бы... Но только перестали бы быть Ангелами.

В середине XIX века два прославленных святителя Игнатий (Брянчанинов) и Феофан Затворник высказались по-разному о телесности ангельской природы. «Святитель Феофан отстаивал точку зрения полной бестелесности ангелов. Святитель Игнатий защищал мнение об относительной телесности ангелов. Этот вопрос в Православии не догматизирован, и никому не запрещено держаться любого из этих мнений»<sup>3</sup> – замечает иерей Олег Давыденков. Сразу надо сказать: само слово «ангел» (евр. mal'ak; греч. ἄγγελος – *вестник*)<sup>4</sup> указывает не на природу существа, носящего это название, а на род его служения. Ангелы; как писал апостол Павел, «служебные духи, посылаемые на служение для тех, которые имеют наследовать спасение» (Евр 1: 14). Тем не менее, стоит обратиться к материалам VII Вселенского Собора, где говорилось о возможности изображения бесплотных сил. В

<sup>1</sup> *Алипий (Кастальский-Бородин), архим. Исая (Белов), архим. Догматическое богословие. С. 183–184*

<sup>2</sup> *Иоанн Дамаскин, св. Точное изложение православной веры. СПб, 1894. Репринт: М., 2002. С. 48.*

<sup>3</sup> *Давыденков Олег, иерей. Догматическое богословие. Курс лекций. Часть III. М., 1997. С. 120. Ср.: «Отчасти в этих доводах (святителя Игнатия. – В.К.) повторяются некоторые отеческие мотивы, но еще сильнее чувствуется влияние идеалистической философии. Сам Игнатий ссылается на относительность понятия вещества по учению современной науки и отождествляет душевное с эфирным. “Душа эфирное весьма тонкое летучее тело, имеющее весь вид нашего грубого тела, все его члены, даже волосы, его характер лица, словом, полное сходство с ним”. Это, во всяком случае, гораздо больше напоминает романтическую натурфилософию, чем отеческую традицию, – пишет протоиерей Георгий Флоровский, один из самых авторитетных патрологов. – Феофан соглашался допустить, что душа, как бы одета некой “оболочкой, тонкой, эфирной”. Ссылки на химию и математику вряд ли убедительны в богословском рассуждении. Доводы Феофана вполне исчерпывают вопрос» (Флоровский Георгий, протоиерей. Пути русского богословия. Париж, 1937. Репринт: Вильнюс, 1991. С. 394–395). См. также первоисточники: *Игнатий (Брянчанинов), святитель. Слово о смерти. М., 1993; Феофан Затворник, святитель. Душа и ангел – не тело, а дух. М., 1999.**

<sup>4</sup> Надо заметить одну особенность: слово «ангел» по-церковнославянски обычно пишется сокращенно и с титлом, а без титла – в значении злого духа.

прочитанном на Соборе послании святейшего Патриарха Германа о херувимах сказано следующее: «Первообразы этих херувимов по естеству своему неизвестны никому из людей: потому что они суть дух и огонь и чужды всякой телесной оболочки; и если об них пророком говорится в более телесном смысле, так это имеет значение символическое и таинственное и того, что прилично сказать об них, иначе нельзя понять, как в высшем смысле».<sup>1</sup> На Соборе при обсуждении вопроса о возможности изображения ангелов на иконе 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 святейший 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!».<sup>2</sup> Преподобный Иоанн 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».<sup>3</sup> Священник Н. Малиновский справедливо критиковал мнение рационалистов, считавших «будто ангелы по смыслу ветхозаветного учения не личные существа, а только олицетворения божественной силы и могущества, или даже олицетворения явлений природы». Церковная точка зрения изложена им следующим образом: «В библейских упоминаниях об ангелах они неизменно представляются существами личными. Как в особенности согласить с этим мнением все такие действия ангелов, как славословие ими Бога, поклонение Богу, смирение перед Ним? Что значило бы также усматривание Богом недостатков в ангелах? Как примирить с этим мнением наименование ангелов, обычное и постоянное у пророков, воинством Иеговы, различие их по именам и по степеням, ясно предполагающее их личное и отдельное от Бога и мира бытие?».<sup>4</sup> Вопрос об изобразимости Ангелов в качестве церковно почитаемого образа оттого и решаем, что Ангелы – личности,

<sup>1</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891. С. 167.

<sup>2</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 188.

<sup>3</sup> *Иоанн Дамаскин, св.* Точное изложение православной веры. С. 47.

<sup>4</sup> *Малиновский Н., священник.* Православное догматическое богословие. Часть вторая. Ставрополь, б/г (1902?). С. 53

причем все, независимо от чинов. Своим опровержением преподобный Феодор Студит доказывал иконоборцам, икона изображает не природу, а ипостась,<sup>1</sup> т.е. конкретную личность, а не символическую. Не конкретной, а просто символической личности человека, как и «личности вообще», не бывает.

Церковная символика укоренена в исторической реальности. Херувимов повелел изобразить на крышке Ковчега Завета сам Господь. Да, они «по естеству своему неизвестны никому из людей», но «в высшем смысле» их вид был Моисею открыт, о чем говорил на VII Вселенском соборе св. Патриарх Тарасий: «Все святые, удостоившиеся видеть ангелов, видели их человекообразными, как мы читаем это в разных местах Писания; поэтому Бог, говоря Моисею: виждь и сотвориши Ми по всему, елика аз покажу тебе на горе (Исх 25: 8), имел в виду и херувимов. И потому Моисей, раб Божий, сотворил такие образы, какие видел; вместе с тем он сделал и херувимов такими, какими видел их».<sup>2</sup> Противоречит ли здесь друг другу позиции Патриархов Тарасия и Германа? На наш взгляд, нет. Моисей видел херувимов не по природе, а по тому виду, тому образу, в котором они были *показаны*. Видение здесь – главное условие. Архангелов людям посылал Господь; Ангелы писались те, что явились пастухам, возвещая о Рождестве Спасителя, те, что возвестили Женам Мироносицам радость о Воскресшем, при этом они изображаются в служебном, «функциональном» плане, а не в качестве образа, на который молятся. Символика же Ангела Хранителя ничем не поддержана – это типично головная работа иконописца, его «идея». И в результате получилась аллегорическая личность, к которой невозможно обратиться с молитвой.

Интересный факт открылся на Второй Международной научной конференции по иконологии в Санкт-Петербурге. Валерий Лепяхин в своем докладе «Понимание Троицы в “Просветителе” преподобного Иосифа Волоцкого», там прочитанном, отметил, что до Висковатого никто на Руси никогда не упоминал 82-го правила. Следовательно, логично предположить: этого постановления Трулльского собора русские богословы до XVI века просто не знали.

---

<sup>1</sup> Мы уже приводили мнение Отцов VII Вселенского собора на сей счет: «Ипостасью мы называем какую-либо разумную сущность с ее свойствами, – имя заимствовано от *ипфестанэ* – стать подо что-либо, взять на себя что-либо» (Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 231).

<sup>2</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 112.



Вернемся к иконе Ангела Хранителя. Античный символизм, sporadически пробивавший себе путь в византийском искусстве, далеким эхом откликался и на Руси. К середине XVI века этот чужеродный символизм активно начинает вытеснять из иконописи язык «преображенного евангельского реализма». Появляется икона Ангела Служителя (ныне находится в музее-заповеднике Сергиева Посада). Этого Ангела некоторые искусствоведы приняли за Ангела Хранителя. Диаконские же облачения, вместо меча кадило в руке говорят о нем как о слуге: греч. *διάκονος* – *служитель*. XVI век сделал очень много для того, чтобы явить миру образ Ангела Хранителя. Иван Бенчев отмечает: «После того как на Западе в ходе контрреформации значение ангелов-хранителей существенно возросло, их культ через католическую Польшу проник и на территорию России».<sup>1</sup> Но иконография Ангела Хранителя почти не распространилась на искусство православных стран и ограничилась территорией России. А.С. Уваров в свое время писал о таком изображении в клеймах, с пояснительными надписями «Ангел Хранитель хранит человека в дни» и «Ангел Господень хранит человека в ночи». Сама икона датировалась XVII веком, но представляла собой список с иконы XVI столетия, названной А.С. Уваровым «Ангел Хранитель с похождениями».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Бенчев Иван. Иконы Ангелов. М., 2005. С. 125. «С 1529 года в Испании существовал праздник ангела-хранителя, который позднее появился и во Франции, а в 1608 году папа Павел V установил его для всей Католической Церкви. (С 1667 года по решению папы Климента IX этот праздник отмечался в первое воскресенье сентября, с 1853 года он отмечается 2 октября служением в церквях особой службы.)» (Там же. С. 125). В нашей Церкви отмечается общий праздник в честь ангелов 8 ноября (Об отдельных праздниках Архангелов мы не говорим, поскольку Архангелы стоят все-таки иерархически выше Хранителей), и память их читается в каждый понедельник, но отдельного праздника Ангела Хранителя не существовало и существовать не может, ибо тогда надо было бы установить бесчисленное количество праздников, которое не вместится ни в один календарь: День Ангела Хранителя дома, День Ангела Хранителя города, День личного Ангела Хранителя (а он, повторимся, у каждого свой, и это означало бы – праздник в каждый день года)... И так до бесконечности. У католиков единый День Ангела Хранителя слишком уж похож на «профессиональный» праздник небесной стражи. Отсюда и аллегория в иконографии.

<sup>2</sup> Уваров А.С. Образ Ангела Хранителя с похождениями // *Он же*. Сборники мелких трудов. Т. 1. М., 1910. С. 127–133.; *Он же*. Символическая икона Тверского музея // Там же. С. 154–155. Русский ученый источником ее иконографии считал апокрифический «Апокалипсис апостола Павла»,

Такие памятники XVI века до нашего времени не дошли.<sup>1</sup> Впрочем, в реальном существовании такой иконы в то время сомневаться не приходится. По меткому замечанию отца Георгия Флоровского, «преобладание символизма означало распад иконного письма. Икона становится слишком литературной, начинает изображать не столько лики, сколько идеи».<sup>2</sup> XVII век лишь усугубил сложившееся положение.

Здесь пришло время задаться следующим вопросом: «Почему Ангелы единообразны, то есть одинаковы ликами?» Выше уже говорилось о требовании Отцов к иконописцу добиваться «портретного сходства» с первообразом. Так вот, «одинаковость» Ангелов – тоже в известной мере «сходство», насколько бы парадоксально это ни звучало. Ангелы, будучи личностями и не будучи индивидами, приобретают «неуловимые», а, следовательно, *ни с кем* не сравнимые черты. Как такую тайну может разрешить изограф, если, по учению Церкви, на иконе следует изобразить личность и символически указать на природу изображаемого? Только «апофатически», от обратного, чтобы *не с кем* было сравнить. Вот древний художник, согласно с требованиями святых Отцов, исключительно духовидчески, умозрительно, а не рационалистически и представил лик без усов, бороды, без морщин и каких бы то ни было типажных признаков, лик без единой приметы пола, ибо Ангелы – бесполо (Ангел в образе юноши – вынужденная ассоциация искусствоведов, в виду отсутствия основы для более точного определения). Что можно в таком случае получить, имея вдобавок неопределенные представления о природе ангельского мира? Только то, что мы и имеем в настоящее время: фактическую одинаковость Ангелов. Вот откуда «в известном смысле» изобразимость, о которой говорили Отцы VII Собора. Единообразие ангельских ликов заодно подчеркивает меньшее совершенство образа Божия в Ангеле по сравнению с человеком. Даже одежды Ангелов отличаются не своими особенностями, а иерархически: у Архангела, вместо гиматия изображается плащ, вместо хитона — далматик с оплечьем и подольником; в волосах

---

отдельные главы из которого встречаются в монастырских сборниках XVI века.

<sup>1</sup> Самые ранние из сохранившихся изображений датируются XVII веком. Один из них – фронтальный образ (а значит моленный) Ангела Хранителя создан в 1616 году и находится в настоящее время в Русском музее.

<sup>2</sup> *Флоровский Георгий, протоиерей. Пути русского богословия. С. 27.*

же и прическах различий не имеется. Прием этот не следует считать «трафаретным». Как мы стремились показать, он носит концептуальный характер.

Историк философии может справедливо возразить, что различать «личность» и «индивидуальность» стали лишь с XVIII века, начиная с Канта и Гердера, поэтому древний иконописец не мог даже гипотетически оперировать такими понятиями, решая изобразительные задачи. Однако это не совсем так. Во-первых, понятием «личность» пользовались Отцы, избличавшие ариан в IV веке, «в период тех богословских споров, которые велись вокруг тринитарного и христологического догматов». Во-вторых, отсутствие термина «индивидуальность» или «индивид», вовсе не означает отсутствие самого понятия. Из слов преподобного Феодора Студита о сходстве изображения на иконе с первообразом становится ясно, что этот святой имеет в виду именно «индивидуальность». Самость, гордыня и другие грехи, судя по библейской истории, всегда сопутствовали человеку после грехопадения. А ведь это и есть черты, присущие индивиду. Не всякий иконописец мог категориально анализировать и различать хитросплетения такой философии, но он обладал мистическим умозрением, зрением умного мира, которое отвлеченные понятия переводило в художественные образы – в «краски мудрости», «богословие в красках». Да и само богословие иконы принадлежало Отцам, а не художнику. Когда же данный принцип был нарушен, и иконописец начал придумывать образ «самомышлением», то вместо богословия получился литературный суррогат с претензиями на философию и аллегорическим изображением «идей». Из античного прошлого выходила великая тень Платона: идея как метафизическая сущность вещи становилась зрительным образом. Дух времени вершил свое дело: «В области художественного творчества, – писал Л.А. Успенский, – так же как и в области богословской мысли, исчезает творческое переживание предания и переосмысление Православия в свете того, что несет иноверие. Изменения в религиозной психологии эпохи выражаются в разрыве между молитвенным подвигом и творчеством, так же как и богословской мыслью»<sup>1</sup>. Складывается впечатление, что некоторым русским живописцам того времени становится трудно помыслить Бога вне плоскости иконы, обитающим «в неприступном свете». А если так, то с иссяканием высокого богомыслия утрачивается и всякое трезвение в изображении

---

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 180.

неизобразимого. Заметную роль в иконе начинают играть «фантазии», так же как в духовной жизни «мечтания» и «визионерство». Фантазия одерживала очередную победу над умом. Логическим продолжением этого процесса в XVIII веке станет появление многочисленных языческих купидонов в церковном искусстве.<sup>1</sup> Именно на такой почве культивировалась иконография Ангела Хранителя – и исчезало полуторатысячелетнее сознание ее невозможности.<sup>2</sup>

Т. Дайбер подразделяет образы Ангелов Хранителей на три типа: 1) фронтальный, свойственный типичным изображениям архангелов; 2) повествовательный, опиравшийся на гравюры западных «Книг мертвых»; 3) повествовательный, с заимствованными мотивами из аллегорической иконы «Чистая душа».<sup>3</sup> Такая классификация вполне правомерна, ибо именно фронтальный тип встречается на довольно ранней русской иконе «Явление Архангела Михаила Иисусу Навину» (XIII век). Здесь мы видим Архангела почти в той же позе, в которой позже стали изображать Ангела Хранителя.<sup>4</sup> Особую роль сыграла знаменитая

<sup>1</sup> Нелишне заметить, что слово «купидон» происходит от лат. *cupido* – «вожделение».

<sup>2</sup> Молитва «Святый Ангеле, предстай окаянной моей души...», которую православные вычитывают в утреннем правиле, написана преподобным Макарием Великим в IV веке, а канон Ангелу Хранителю составлен митрополитом Евхаитским Иоанном Мавроподом в XI столетии. Невозможно представить, чтобы за полторы тысячи лет никто не написал икону Ангела Хранителя, если бы не было осознания ее неканоничности.

<sup>3</sup> См.: Бенчев Иван. Иконы Ангелов. С. 126.

<sup>4</sup> Весьма спорно объясняет И. Бенчев причину появления икон Ангела Хранителя: «Появление ангелов, являющихся альтернативой могущественному Михаилу, следует рассматривать – независимо от того, происходило ли это под влиянием Запада или нет – как следствие распространения идей гуманизма и появление нового человека – человека эпохи Ренессанса» (Там же. С. 126). Во-первых, непонятно, почему ангелы являются *альтернативой* Архангелу Михаилу: в основе *единства* ангелов лежит *иерархический* принцип, на что указывает апостол Павел (Еф 1: 21; Кол 1: 16). Церковь празднует Собор Архистратига Михаила и *прочих* бесплотных Небесных Сил с начала IV века; праздник установлен сразу после Поместного Лаодикийского Собора, бывшего за несколько лет до I Вселенского Собора. Во-вторых, неоткуда было взяться *новому русскому человеку эпохи Возрождения* (даже не звучит); Средневековье в XVI веке не кончалось, хотя и было уже поздним. Академик Д.С. Лихачев в нескольких своих работах писал лишь о Предренессансе на Руси (см.: Развитие русской литературы X–XIII веков. Эпохи и стили. Л., 1973. С. 75–127; ср. также более раннюю его работу: Предвозрождение на Руси в конце XIV – первой половине XV века // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1964. С. 139–182). М.М. Дунаев возразил ему:

икона Архистратига Михаила из Архангельского собора Московского кремля (XV век). Из 18-ти ее клейм 6 отображают *покровительственные* и карающие деяния, 6 – *спасительные* и еще 6 – битву с сатаной.<sup>1</sup> Это, собственно, и есть действия Ангела Хранителя, только в отношении всей Руси. Подобными московской иконе становятся и другие иконы Архангела Михаила: изображение Архистратига все больше начинает напоминать изображение Ангела Хранителя.<sup>2</sup> Московский памятник превращается в своеобразный эталон для иконописцев. Икона из Углича (рис. 47) – тому подтверждение, с учетом, конечно, «вкусовых» изменений, которые произошли в XVI веке.

---

Предренессанс – термин спорный, не всеми принимаемый (см.: Дунаев. М.М. Своеобразие русской религиозной живописи. М., 1997. С. 8). Ввиду отсутствия античности, на Руси нечего было возрождать (о возрождении дохристианского язычества никто даже не помышлял), поэтому не могло быть и Возрождения. Шел типичный процесс секуляризации. Всякое ли отделение от Церкви считается Ренессансом? Согласимся с протопресвитером Иоанном Мейендорфом: «Само понятие “возрождение” вряд ли оправдано в отношении к Византии XIV века. Еще более неопределенным оно становится в славянском контексте. В Византии литературные и интеллектуальные традиции античности культивировались узкой элитой гуманистов, все более обращавшихся к западу. Они либо совсем не имели сношений со славянами, либо такие сношения были очень незначительны. <...> Если под “возрождением” подразумевать развитие идей персонализма и творчества, а не традиционное представление о возвращении к греческой античности, то мы поймем значение термина “предвозрождение”, который употребляет Д.С. Лихачев, чтобы обозначить культурное развитие Византии, Руси и южных славян в XIV веке. Это “предвозрождение”, впрочем, ни в Византии, ни на Руси (конечно, по разным причинам) не стало “Возрождением”» (*Мейендорф Иоанн, протопресвитер. Византия и Московская Русь. Очерк по истории церковных и культурных связей в XIV веке // Он же. История Церкви и восточно-христианская мистика. М., 2000. С. 424*). А если нет Возрождения, то нет и той причины появления Ангела Хранителя, на которую указывает Бенчев. Причина совсем другая – окончание эпохи исихазма на Руси.

<sup>1</sup> Тихомирова К.Г. Героическое сказание в древнерусской живописи. // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970. С. 8–17.

<sup>2</sup> Надо заметить, что падение здесь начинается с апогея – с образа, исполненного необыкновенной выразительной силы и художественного совершенства. И это естественно. Так же начинался распад искусства Ренессанса – с гениального Микеланджело. В этом есть своя закономерность. Распад начинается не с представителя упадка, ибо последний уже есть продукт распада. Пик, апогей – наивысшая точка взлета, но она же и начальная точка падения. От этого никуда не уйдешь, как бы нам ни хотелось подольше пребывать в апогее. Вершины покоряют, но на них не живут.



Рис. 47. «Архангел Михаил».  
Икона из Углича. XVI век.  
Рыбинский  
историко-художественный музей.



Рис. 48. «Ангел Хранитель».  
1694-1695 гг.  
Фреска церкви св. Иоанна Предтечи.  
Ярославль.

В свою очередь угличский Архангел стал эталонным образом для работавших вместе костромских и ярославских изографов, с него они пишут фреску Ангела Хранителя на северной стене церкви Воскресения Христова в Ростове (около 1675 года), а потом, несколько изменившись, изображения Хранителей становятся на Руси типичным явлением (рис. 48.<sup>1</sup> Теологическое объяснение данному феномену кроется в том, что Архангелы «издревле связаны именно с человечеством, они по воле Божией открывали людям будущее, доносили до них властные повеления Творца. <...> Сам Господь делается Сыном Человеческим, Сам Он становится плотью от плоти нашего перстного существования. Отныне Он – Первенец Той, Кто в Своем служении, святости и приснодевстве поднялась на гораздо

<sup>1</sup> См.: 1) роспись северной стены церкви Воскресения в Ростове (около 1675 г.); 2) фреска церкви Иоанна Предтечи в Ярославле (1694–1695; рис. 46).

большую духовную высоту, чем даже прекрасные и бесплотные многоочитые херувимы и шестикрылатые серафимы. Все это объясняет то особое, исключительно важное значение, что обретают отныне в небесной иерархии именно “земные” ангелы – архангелы, то особое почитание, что оказывает им Церковь. Это – наши ангелы, это – ангелы, принесшие именно нам радостную весть о близящемся Искуплении. Они – посланники в тот мир, где Слово стало плотью, – а также ангелы-хранители человека – суть два рода представителей небесных сил, к которым мы обращаемся с особенно горячей молитвой: ведь они издревле неразрывно связаны с землей, оберегают ее и любят человеческий род».<sup>1</sup> Соглашаясь с этим высказыванием, надо заметить, что существует принципиальная разница между Архангелами, которые являлись людям, имена и число которых известны, и бесчисленным сонмом Ангелов, сокрытых до поры от людей и поставленных Творцом для охранения человечества. Иконы первых – не вызывают сомнений, иконы вторых – невозможны. Какие бы параллели между Архангелом и Ангелом мы ни выстраивали, трезвение в иконографии для Православия всегда остается обязательным, каковым оно было в истории Церкви, повторимся, на протяжении полутора тысячи лет.

Проблема нововведений XVI–XVII веков остро стоит и в наше время. Широкое распространение канонически непозволительных икон не находит надлежащей критики в философской и даже в церковной литературе. Л.А. Успенский писал: «Мы знаем: так же как человеческая мысль не всегда была на высоте подлинного богословия, так и художественное творчество не всегда было на высоте подлинного иконописания, и среди прочих заблуждений мы часто встречаем образ Бога Отца, особенно распространившийся в православном мире с XVII века».<sup>2</sup>

Добавим сюда и образ Ангела Хранителя. VII Вселенский Собор провозгласил, что «иконописание зависит от св. Отцов и только художественный его аспект принадлежит художнику»<sup>3</sup>. Этого-то и не было, на наш взгляд, при разработке иконографии Ангела Хранителя.

---

<sup>1</sup> Малков Петр. Небо и земля: Ангел и человек в Священном писании. Часть 2 // <http://www.eparhia-saratov.ru/txts/journal/articles/01church/20070305.html>.

<sup>2</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 121–122.

<sup>3</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 117.

---

Насколько актуальна в настоящее время затронутая тема? В качестве ответа приведем следующую информацию из Интернета: «Волгоградскими городскими властями совместно со священноначалием Волгоградской епархии Русской Православной Церкви было принято решение установить в городе памятник Ангелу-Хранителю. В связи с этим в Волгограде был объявлен конкурс на лучший проект такого постамента, сообщает пресс-служба Волгоградской епархии. На днях митрополит Волгоградский и Камышенский Герман со вниманием осмотрел все представленные ему проекты и внес свои уточнения. Скульптура Ангела-Хранителя с молитвенно сложенными ладонями будет установлена в сквере имени замученного фашистами сталинградского разведчика Саши Филиппова. Закладка фундамента произойдет 2 сентября, а открыт он будет 11 сентября – в день рождения города. На гранитном постаменте монумента будут высечены слова “Св. Ангеле-Хранителю, моли Бога за нас”».<sup>1</sup>

Комментариев не будет.

---

<sup>1</sup> <http://www.rusk.ru/newsdata.php?idar=206665>.



## §.6. ИКОНА СВЯТОГО МУЧЕНИКА ХРИСТОФОРА

Древние иконы способны иногда преподнести сюрпризы: на них можно увидеть изображение мученика Христофора... с собачьей головой (рис. 49). На Руси такие иконы широко известны уже с XVI века, причем настолько, что иконописные подлинники содержат указания о том, как именно следует писать образ Христофора: «Глава песия, во бранех, крест в руке, а в другой меч в ножнах». Есть и иные пояснения: «Млад, аки Димитрий, риза бакан, испод празелень. А инде пишется песья глава, власы по плечам, яко у девицы: вооружен в доспехе, в деснице крест, а в шуйце копие, а копие у него процвело, риза багор красен, испод лазорь»<sup>1</sup>.



Рис. 49.

Св. Христофор. Деталь иконы  
«София Премудрость Божия,  
Отечество и избранные святые».  
Конец XVI века. Вологда



Рис. 50.

Св. Христофор Псеглавец.  
Византийский музей.  
Афины.

<sup>1</sup> Цит. по: Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. Древнерусская литература и искусство. СПб, 1861. С. 418.

По легендам разного рода, у Христофора была якобы песья голова, а происходил он из некой страны людоедов. В Словаре В.И. Даля читаем: «Песию главу имеяше, от страны человекоядец (человекоядцев), из людоедов»<sup>1</sup>. В виде воина Христофора изображали непременно разъяренным, с оскаленной пастью, а потому на Руси его звали еще Лютовзором. Агрессивный вид Христофора следует понимать, с одной стороны, как непримиримость к врагам Христа, с другой – как преданность вере. Однако на некоторых византийских изображениях его можно видеть без воинских атрибутов и без признаков свирепости (рис. 50). В переводе с греческого имя этого ратника значит «христоносец», и оно странным образом приходит в полное противоречие с его внешним обликом.<sup>2</sup> Попытаемся разобраться.

Молитвенное почитание святого Христофора восходит к раннехристианским временам, когда в нем видели спасителя от смерти, ниспровергателя демонов. В данном качестве его и представил древний мастер на одной из сорока керамических икон (IV–VI вв.), обнаруженных при археологических раскопках 1985–1986 гг. в местности Виничко Кале, неподалеку от городка Виница в восточной Македонии (рис. 51).<sup>3</sup>

Православные отмечают день памяти мученика Христофора по юлианскому календарю 9 мая, а католики по григорианскому – 25 июля. На Западе он почитается даже больше, чем в Византии или России, особенно в Испании, где ему принято молиться во время заразных болезней. Там, по всей видимости, возникли и некоторые варианты житий святого. Своим покровителем этого мученика считают врачи, моряки и путники. Существует поверье, что достаточно увидеть изображение Христофора – и в этот день ты не подвергнешься внезапной смерти. Во всяком случае, такое поверье в качестве широко распространенного упоминает Эразм Роттердамский в «Похвале глупости». Особую честь святому воздают автомобилисты-гонщики: на Западе существуют храмы во имя Христофора, куда водители въезжают молиться прямо на машинах. У французов принято иметь его изображение с надписью: *Regarde saint Christophe, puis va t'en rassuré* (Посмотри

<sup>1</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 тт. Т. 4. М., 1994. С. 588.

<sup>2</sup> Имя святого до крещения – Репрев (от греч. *Ρεπρέβος*; ср. лат. *Reprobus* – *отверженный, осужденный, дурной*).

<sup>3</sup> Подробнее об этой иконе см.: Балабанов К., Крстевски Ц. Керимачке иконе из Винице. Београд, 1991.

на святого Христофора, и спокойно продолжи свой путь). Популярность Христофора во Франции связана с тем, что в аббатстве Сен-Дени с древних времен находятся мощи мученика.<sup>1</sup>



Рис. 51. Святые Христофор и Георгий Победоносец.  
Македония. IV-VI вв.

Поступили они туда из Толедо. Французские и испанские монахи горячо верили, что мощи Христофора спасают от чумы и прочих напастей.

Такая вера была не чужда и нашим предкам. Новгородцы после избавления от эпидемии чумы в 1533 году возвели церковь святого мученика Христофора. Москвичи отреагировали аналогичным образом, построив одноименный храм после чумного мора 1572 года. К сожалению, эти памятники не

<sup>1</sup> Жития святых, чтимых Православной Церковью. Сост. Филарет, святитель, архиепископ Черниговский. М., 2000. С. 196.

сохранились до наших дней.

На Западе любили также сопоставлять Христофора с гомеровским циклопом, а позже называли его даже христианским Геркулесом и ваяли в виде атланта, поддерживающего колонну. Подобная статуя находилась в соборе Парижской Богоматери вплоть до XVIII века.

Популярность святого Христофора на средневековом Западе сочеталась с верой в реальных кинокефалов. Так, Павел Диакон в «Истории лангобардов» повествует о том, как лангобарды направились в Маурингу (край в среднем течении Эльбы), но «встали на их пути ассипиты (одно из племен вандалов. – В.К.) и всевозможными способами преграждали дорогу через их страну. Когда же лангобарды узрели огромные толпы неприятеля и не смели, из-за малочисленности собственного войска, ввязываться с теми в сражение, то нужда вынудила к решению. Они притворились, будто в их лагере есть кинокефалы, то есть люди с собачьими головами, и распространили среди врагов [слух], что те сражаются с великой стойкостью, пьют человеческую кровь и, ежели не могут добыть врага, – свою собственную».<sup>1</sup>

Кинокефалы «отвоевали» себе место даже в картографии: на карте, нарисованной Джервезом Тилбурским около 1234 года, песьеголовцы обитали на юге Африки;<sup>2</sup> на Солийской карте кинокефалы помещены в Северном Причерноморье;<sup>3</sup> Эбстфорская карта в согласии с более старой традицией помещает их в Индии; на Герефордской карте Рихарда фон Гольдингама (также XIII век) в черед «дивьих людей» псеглавцы представлены возможными жителями Индии и Причерноморья (возле Меотийского озера, т.е. Азовского моря);<sup>4</sup> на карте Генри

<sup>1</sup> Диакон Павел. Из *Истории лангобардов* // Памятники средневековой латинской литературы IV–IX веков. М., 1970. С. 247.

<sup>2</sup> Сидлин Михаил. Святой пес // Независимая газета. № 34 (2096), 24 февраля 2000.

<sup>3</sup> Чекин Л.С. Картография христианского средневековья. VIII–XIII вв. М., 1999.

<sup>4</sup> Данная карта находилась на стене собора в Герефорде (Англия) и относится к 1276–1283 гг., принадлежит работе монаха Ричарда Хальдингэмского и представляет типичный образец средневековых карт. Нарисованная разноцветными чернилами на пергамене, она воспроизводила всю ойкумену в виде вписанных друг в друга символических фигур – пятиугольника, четырехугольника, треугольника и круга. Внутри этих фигур изображались известные тогда страны, города, моря, а также семь чудес света и фантастические народы. Вначале эта карта служила в качестве иконы для алтаря. (Подробнее см.: *Без указания автора* //

Майнцского (1110 год) псеглавцы помещены на берег Арктического океана.<sup>1</sup> Подобный «фольклор» перебрался и в Италию: знаменитый венецианец Марко Поло клянется в «истинной правде», рассказывая об острове Агамен (Андаман): «У всех здешних жителей и головы, и зубы, и глаза собачьи; у всех них головы совсем как у большой собаки. <...> Злые тут люди; иноземцев, коль поймают, поедают».<sup>2</sup>

На Востоке о кинокефалах мыслили трезвенней. В Псалтири, созданной при Патриархе Иосифе, есть миниатюра с изображением Страшного Суда, на котором предстанут наряду с другими народами и кинокефалы. Но в данном случае они символически представляют апокалипсические народы Гога и Магога, то есть опять-таки северян. Справедливости ради следует сказать, что были курьезы и в византийской «этнографии»: наряду с действительно существовавшими народами, там можно найти и фантастических – циклопов, кинокефалов, «антиподов, живущих под землей» и др. И античные, и средневековые авторы «встречаются» с кинокефалами, как мы уже знаем из картографии, то в Индии, то в Африке. Средневековые хроники отмечают африканских кинокефалов только до XVI века. Иерей Роман Витюк считает, что «цивилизованные граждане античного мира имели обыкновение представлять обитателей малоизученных окраин и неизвестных им земель в виде странных существ, каннибалов, киноцефалов и хуже».<sup>3</sup> Это имеет под собой основание, потому что первым в истории о них упоминает

---

<http://arfon.narod.ru/01/paleo-k4.htm>, а также: Лучицкая С. И. Чудовища // Словарь средневековой культуры. М., 2003. С. 578–582).

<sup>1</sup> Сидлин Михаил. Святой пес. Сидлин замечает, что песьеголовцев помещали примерно и «там, где мы живем. Так было на средневековых картах. Надо сказать, что все карты эти крайне отличались от современных. Восток –верху, а север – слева. На крайнем правом фланге – антиподы. Земля Туле где-то на север от Сарматии и на восток от Британии. На этих картах всю землю окружает океан». Известный исследователь Л.С. Чекин в своей книге «Картография христианского средневековья. VIII–XIII вв.» отмечает, что «северную локализацию кинокефалов объясняют меховыми шапками, волчьими масками и тотемами местных народов». Для средних веков подобная «мистическая география» типична. Так, новгородская летопись под 1347 годом приводит послание Новгородского архиепископа Василия Калики Тверскому епископу Феодору. Архиепископ Василий всячески пытается доказать существование «земного рая». Поэтому нет ничего удивительного и в столь широком распространении кинокефалов в сочинениях других авторов того времени.

<sup>2</sup> Книга Марко Поло. М., 1956. С. 180–181.

<sup>3</sup> Витюк Роман, иерей. Икона мученика Христофора в Ростовском музее // <http://zvon.yaroslavl.ru/xfor.htm>.

Геродот, который помещает кинокефалов в современный Тунис, в район залива Габес и озера Шотт-Джерид. Вот его сообщение: «Там обитают огромные змеи, львы, слоны, медведи, ядовитые гадюки, рогатые ослы, люди-песьеглавцы и совсем безголовые».<sup>1</sup> Надо сказать, что в античные времена кинокефал не вызывал чувства страха, он был, вероятно, просто одним из образов варвара и наделялся его особенностями: одежками из звериных шкур и неумением говорить по-гречески или по-латински.

Современный греческий журналист и писатель Георгий Александру предложил новую оригинальную версию происхождения псеглавцев: «Согласно некоторым источникам, святой Андрей бывал на северо-востоке Пакистана, где, как известно, жили племена, у которых принято было рассекать себе щеки от рта до ушей, так, чтобы видны были все зубы. Марко Поло, увидев этих людей, назвал их киноцефалами. Он говорил, что они похожи на собак породы мастифф, то есть животных с плоской мордой, более похожей на человеческое лицо, чем вытянутая собачья морда. Так вот, они рассекали себе щеки, заостряли зубы и уши и придавали черепам своих младенцев особую форму, чтобы, став взрослыми, они имели свирепый вид. Все это делалось в целях устрашения врагов, защиты от неприятельских набегов и вторжений, от которых сильно страдали жители тех мест. В Африке южнее Сахары, по берегам Амазонки и в Новой Гвинее и поныне можно встретить племена, представители которых на вид просто ужасны. У них есть обычай разными способами придавать своим лицам устрашающее выражение. Они также меняют форму черепа, зубов, щек... Как явствует из сирийских текстов, после посещения апостола Андрея, эти племена приобрели нормальный человеческий вид. Думаю, это означает, что после крещения они просто перестали уродовать свою внешность. Второзаконие запрещает это делать, и Андрей, будучи наследником библейской традиции, непременно разъяснил это киноцефалам»<sup>2</sup>. Данное объяснение, бесспорно, заслуживает внимания. Оно указывает прежде всего на принадлежность людей с такой специфической внешностью к иной цивилизации. Еще диковинней о происхождении кинокефалов сделал сообщение Ю. Максимов. Он поведал о двух эпизодах из «путешествия» святого Брендона, подвижника, жившего в VI веке. Вначале говорится о том, что прочитав книгу

---

<sup>1</sup> Геродот. История. М., 1999. С. 191.

<sup>2</sup> Александру Георгий. Миссионерские путешествия святого апостола Андрея. Часть 2 // <http://www.pravoslavie.ru/put/051011102945>.

о чудесах Господних, святой посчитал их слишком нереальными. Подвижник не поверил прочитанному, а потом просто взял и сжёг книгу. За это Бог повелел Брендону отправиться вместе с братией его монастыря в многолетнее плавание, с единственной целью – для того, чтобы он мог своими глазами удостовериться в истинности содержания книги. Максимов пишет, что «однажды корабль с монахами заплыл посреди моря в такое место, “где был слышен неподалёку большой шум и грубые речи людей, и рёв скота. Они слышали, как выгоняют скот, танцуют и ухаживают, поют, плачут и смеются, и другие разнообразнейшие звуки. Этому святой Брендон был крайне удивлён, ибо они не видели ничего, кроме воды и неба, но слышали много”. Позднее ему объяснили, “что шум, который они слышат – из другого мира”(!)». Далее исследователь описывает второй эпизод, когда «подвижник с братией высаживается в неизведанной стране, где обитает “удивительного вида народ”: “головы их были как у свиней, и у них были человеческие руки с собачьими когтями, и журавлиные шеи. И каждый имел колчан со стрелами”. Сначала монахи опасаются, считая их бесами, но оказывается, что это совершенно иные существа, с иной духовной судьбой. Вот что говорит святому Брендону один из них: “Знай, что мы узнали Бога раньше, чем ты, когда Он сидел в Своем величии и мы были у Него в милости... Мы были очень близки к Нему в небесном царстве. Но мы следовали Люциферу, который был изгнан с неба. Когда Люцифер восстал против Бога, мы имели мало разума, и не понимали разницы между добром и злом. И Бог, зная наш малый разум, поступил с нами не так, как с Люцифером и отпавшими с ним ангелами, которые были разумны. И Он дал нам собакоподобные тела, ибо мы жили на небе по обычаю собак – кого собака знает, того она не станет кусать. Так поступили мы, не тронув Люцифера, когда он восстал против Бога, но так как мы с ним и не восстали, Бог оказал нам милость, и не отправил с ним в ад. Эту страну нам дал Бог, и мы надеемся, что Он ещё смилостивится над нами”»<sup>1</sup>.

Христианство, столкнувшись с многочисленными античными легендами о разнообразных зооморфных существах с отдельными человеческими характеристиками, закономерно обозначило проблему принадлежности монстров к человеческому роду, ибо такой вопрос логично вытекал из Священного Писания. Первым над ним задумался блаженный Августин в начале V века.

---

<sup>1</sup> Максимов Ю.В. Православие и мысль о существовании жизни вне Земли // Сб.: Христианство и фантастическая литература. М., 2004.

Поскольку люди происходят от рода Адама, то возможно ли в реальности существование чудовищных народов, подобных псеглавцам? Августин вопрошал: «А что сказать о кинокефалах, собачья голова которых и лай скорее выдают их за животных, чем за людей?».<sup>1</sup> Но принципиально Августин не давал ответ, ибо, по его мнению, если Бог попускает рождение отдельных уродов среди ныне живущих, то Он, стало быть, может попустить и появление на свет целых чудовищных по своему внешнему виду народов. Блаженный Августин считает маловероятными подобные рассказы, но сознание всемогущества Бога средневековым человеком давало право на жизнь подобным историям. В житие преподобного Павла Фивейского тоже встречается описание общения подвижников с кентаврами, «причём не как с бесовскими искушениями, а именно как с вымирающей расой полулюдей. И кентавры и псеголовцы явно описываются как разумные существа, при этом иной физиологии, чем люди. Существа, с которыми общался св. Брендон, описываются как “недоразумные”, стоящие выше животных, но ниже людей и ангелов»<sup>2</sup>.

И вот здесь возникает мысль: сравнимо ли предстояние человека и этих «недоразумных» существ (разумеется, при допустимости их реального существования) перед Богом? Ясно же, что оно (предстояние) неодинаковое, а, следовательно, находящееся на разных иерархических ступенях. И почитать таких предстоящих Богу в одинаковой степени нельзя, поскольку неизвестно о существовании святых у означенных полулюдей. Скорее всего, у них вообще нет святых. А вместо жития – некое бытие. Впрочем, и здесь возникают вопросы. Вот что говорит один из отцов экзистенциализма: «Стояние в просвете бытия я называю эк-зистенцией человека. Только человеку присущ этот род бытия. Так понятая эк-зистенция – не просто основание возможности разума, *ratio*; эк-зистенция есть то, в чем существо человека хранит источник своего определения. Эк-зистенция может быть присуща только человеческому существу, т.е. только человеческому способу “бытия”; ибо одному только человеку, насколько мы знаем, доступна судьба эк-зистенции»<sup>3</sup>. Возможна ли у полулюдей *личность* в христианском понимании? Насколько подобное существо относительно своего бытия будет неповторимо уникальным? Способно ли оно как личность

<sup>1</sup> Августин Аврелиан. О граде Божиим. Минск, 2000. С. 788.

<sup>2</sup> Максимов Ю.В. Указ. соч.

<sup>3</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 198.



проявлять себя в страданиях, возвышаясь над последними сознательным преодолением своей природы? Да, когда-то экзистенция была относима даже к животным и камням, но сегодня она присуща только человеку и более никому, потому что экзистировать может лишь человеческое «Я». Тем не менее, исходя из одной экзистенции, вопрос о «недоразумных», видимо, не решить. Никто не знает есть ли у них получеловеческое «Я».

Потому и в древности для писателей такая классификация оставалось большой проблемой. О чем повествует нам история.

В дальнейшем легенда о кинокефалах эволюционировала в тех пределах, которые ей сообщила античная традиция. Исидор Севильский, автор первой христианской энциклопедии «Этимологии», поместил псеглавцев в третий раздел одиннадцатой книги (О человеке и его частях, раздел называется «De portensis», что можно перевести как «О чудовищах»; данный раздел посвящался тем или иным «экзотичным» народам мира). Кинокефалы таким образом попадали хоть и в разряд чудовищных, но все-таки народов, однако Исидор следом за Августином признает, что их лай выдает в них скорее зверей, чем людей.<sup>1</sup> Следует заметить, что тот же текст повторил и создатель следующей большой христианской энциклопедии Рабан Мавр, правда, называя их (во множественном числе) *Zenotephali*.<sup>2</sup>

Версий происхождения Христофора существует много. Одни источники говорят, что он был из хананеев, другие — из канинеев (*canis* – собака), третьи – из кинокефалов (*κύων* – собака и *κεφαλή* – голова), четвертые – из антропофагов (*ἄνθρωπος* – человек и *φαγεῖν* – есть), т.е. из людоедов,<sup>3</sup> что и зафиксировал Даль. Это, конечно, апокрифические легенды. Из всех перечисленных выше версий происхождения Христофора лишь одна указывает на его этническую принадлежность – к хананеям. Хананеи были язычниками, но можно ли их считать каннибалами?<sup>4</sup> Если Христофор действительно был хананеем, то,

<sup>1</sup> Isidorus Hispalensis Etymologiae XI.III.15 // [http://www.ukans.edu/history/index/europe/ancient\\_rome/E/Roman/Texts/Isidore/home.html](http://www.ukans.edu/history/index/europe/ancient_rome/E/Roman/Texts/Isidore/home.html).

<sup>2</sup> Rabanus Maurus De universo. Patrologiae latina. T.111. Col.196 // <http://www.mun.ca/rabanus/drn/7.html>.

<sup>3</sup> В обычном значении слово «кинокефал» греки употребляли как «обезьяна», а если быть совсем точным, то – как «бабуин» или «павиан». Ср. с современным научным названием бабуина: *papio cynocephalus ursinus*.

<sup>4</sup> Слово «каннибал» в русский язык вошло из французского *cannibale*; а французы заимствовали его из испанского. Легко заметить сходство латинского *canis* (собака) с *cannibale* (людоед), так же нетрудно услышать и фонетическое сходство «хананея» с «канинеем».

значит, жил на севере Палестины – в Финикии, а еще вероятней – в Африке, где Финикия в свое время имела колонии. К III веку по Р.Х. хананеи, вне всяких сомнений, частично смешались с черными африканскими племенами. О том, что они, в отличие от своих притеснителей – иудеев, легко шли на ассимиляцию с другими народами, свидетельствует и Библия: оказавшись в Финикии, хананеи заключали брачные союзы с местными народностями, а по возвращении из Вавилонского плена иудеев, смешивались и с последними.

В Библии под словом «хананеи» иногда разумелись купцы, промышленники, торговцы. Но маловероятно, чтобы Христофор был из них. Во-первых, на иконах его изображают воином. Во-вторых, торговый люд во все времена отличался знанием иностранных языков, хотя бы на примитивном уровне. Христофор же, оказавшись в плену у римлян, не понимал языка последних. Понадобилась помощь Божия через Ангела, который, прикоснувшись к устам, даровал пленнику способность понимать римлян и говорить с ними. После этого Христофор и начал обличать гонителей христиан.<sup>1</sup> Трудно представить себе купца или промышленника, не владевшего государственным языком империи. Все-таки самая правдоподобная версия – африканское происхождение святого, причем с негроидной примесью. На это легко возразить, сославшись на то, что нигде не говорится о темном цвете кожи святого. Если преподобный Моисей Мурин был выходцем из «эфиопов», то это отразилось в его прозвании «мурин», т.е. «черный, темнокожий». В отношении же Христофора ничего подобного не говорится. Однако негроидная примесь могла проявиться не в цвете кожи, а в чертах лица. Знаменательно, что в Синаксарии отмечается лишь безобразие лица святого. Император Декий, после неудавшегося соращения святого, при виде последнего «почувствовал ужас и неожиданно упал навзничь».<sup>2</sup>

Святой, согласно нескольким источникам, обладал воистину необычной силой, предание отмечает его гигантский рост и могучее телосложение. Двести стражников, которых были вынуждены к нему приставить после пленения (так сообщает одно из житий святого), красноречивое тому подтверждение.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского. Кн. девятая. М., 1908. С. 289.

<sup>2</sup> Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского. Кн. девятая. С. 290.

<sup>3</sup> Полный месяцеслов Востока. Т. 1. Сост. Сергей (Спасский), архиепископ. Владимир, 1901. С. 427.

Православная иконографическая традиция также хранит образ святого как воина. И генуэзский доминиканец Иаков Ворагин в «Золотой легенде» представляет нам Христофора великаном, храбрецом, воином, ищущим самого могущественного властелина, чтобы поступить к нему на службу. Служение царю его разочаровывает, ибо царь боится дьявола. Тогда ратник предлагает свои услуги последнему, но, обнаружив, что и «князь мира сего» трепещет при виде Креста, отправляется служить Иисусу Христу. По совету и благословению отшельника, он начинает свое служение с перенесения путников через речной поток. И когда однажды Христофор понес мальчика, на середине брода он почувствовал, что могучая сила покидает его не знавшее усталости тело – будто на плечах расположилось все мироздание, а не младенец. И тогда ребенок (сам Эммануил) открывает ему тайну: «Не удивляйся, Христофор. Над тобою не только целый мир. Но и Того, Кто создал мир, несешь ты на своих плечах».<sup>1</sup> Более выразительного примера полной силы святого Христофора найти невозможно. Тут он христоносец в самом прямом смысле. Этот сюжет с XII века оставляет в западной иконографии заметнейший след<sup>2</sup>, однако он все равно – легенда.<sup>3</sup>

Восток воспринимал Христофора, прежде всего, как мученика. Житие святого из Четьих-Миней святителя Димитрия Ростовского неоднократно тоже подчеркивает его физическую и духовную силу. Так, в ответ на избиение Христофора истязателем Вакхом, мученик сказал, что принимает побои со смирением только ради заповеди Христа, но если бы поддался гневу, то не устоял бы ни сам Вакх, ни даже император, всю силу которого он обратил бы в ничто.<sup>4</sup> Для Востока – это во всех отношениях сильная личность. Духовная сила святого Христофора стала примером для двухсот упомянутых

<sup>1</sup> Жития святых, чтимых Православной Церковью. Сост. Филарет, святитель, архиепископ Черниговский. С. 196.

<sup>2</sup> См.: рельеф капители на колонне в церкви святого Христофора в Рио-Мау (Португалия, XII век); миниатюру в Псалтири XII века из Вестминстерского аббатства (Лондон, Британский музей); живописные композиции К. Массиса, Пинтуриккьо, И. Босха; гравюры А. Дюрера, И. Амлегана и др.

<sup>3</sup> В ее основании заложен характерный парадокс, уже встречавшийся в литературе: могущественный властелин Христофора есть младенец, младенец же всегда являлся олицетворением слабости и беззащитности; но Младенец, Который сидит на плечах Христофора, оказывается тяжелее, а значит и сильнее всей вселенной.

<sup>4</sup> Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского. Кн. девятая. С. 290.

стражников, для подосланных блудниц Каллиники и Акилины, для многих константинопольцев, на глазах которых мучили святого: они приняли христианство, а с ним и мученические венцы. Святой мученик Христофор был в полном смысле слова христоносцем, который воистину принес «много плода». «Святитель Амвросий свидетельствует, что Христофор – чудесами, совершавшимися над ним во время страданий, обратил в христианскую веру до 48000 язычников».<sup>1</sup> Кстати, славянский «Пролог» отрицает песий вид святого.<sup>2</sup> Иерей Роман Витюк полагает, что «писатель оригинального жития просто хотел подчеркнуть происхождение Христофора из окраинной страны, с периферии культурного мира. Вряд ли он мог предполагать, что эта литературная метафора будет воспринята позднейшей греческой традицией абсолютно буквально, так что на византийских иконах мученика Христофора появится собачья голова».<sup>3</sup>

Христофор является выразительнейшим примером достойного ношения Господа в себе, что подтверждают различные редакции жития мученика. По кипрским агиографическим источникам, связанным, безусловно, с греческой традицией, он был красивым привлекательным юношей, что существенно мешало ему в христианской жизни. Отталкивающе страшная внешность Христофора стала ответом Бога на неустанные мольбы святого отнять у него физическую красоту.<sup>4</sup> Подвиг Христофора в том и состоит, что он добровольно принял внешнее уродство, на деле же поменял красоту физическую на духовную — на святость.

Возвращаясь к иконе мученика, нельзя не задаться вопросами: не абсурдно ли изображение на иконе Христофора с головой пса, на иконе, которая предназначена указывать на святость? И неужели христианские художники не понимали всей двусмысленности своей трактовки образа святого? Существовали, видимо, подспудные причины написания подобных икон, помимо буквалистского прочтения древних житий.

Напомним, что в египетской мифологии псоглавыми были

---

<sup>1</sup> Жития святых, чтимых Православной Церковью. Сост. Филарет, святитель, архиепископ Черниговский. С. 195.

<sup>2</sup> Пролог. Т. 1. М., 2003. С. 198.

<sup>3</sup> *Витюк Роман, иерей.* Икона мученика Христофора в Ростовском музее.

<sup>4</sup> Настольная книга священнослужителя. Т. 3. Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2003. С. 296–297.

боги Анубис (проводящий мертвых), Упуаут (букв. «открыватель путей», разумеется, – в потусторонний мир; это фактически «дублер» Анубиса) и Хентиментиу («предводитель западных», т.е., по сути дела, «царь умерших»). Обратим внимание на то, что в Каире экспонируется икона «с изображениями двух святых с головами египетского бога Анубиса».<sup>1</sup> Это Ахракас и Аугани. Они служили коптскому святому мученику Меркурию Абу-Сефейну (в переводе с арабского – «отцу о двух мечях») и везде сопровождали его. А.Ю. Сегень считает, что «на лицах у них – маски, которые они, дабы напугать врагов, надели во время битвы, сражаясь с язычниками вместе со святым Меркурием».<sup>2</sup> Именно икона «Святые Ахракас и Аугани» работы Ибрагима эль-Насеха (XVIII век) и находится в Коптском музее (рис. 52).



Рис. 52. *Ибрагим эль-Насех.*  
«Святые Ахракас и Аугани». Фрагмент.  
Каир. Коптский музей. XVIII век.

<sup>1</sup> См.: Коростовцев М.А. Религия древнего Египта. М., 1976. С. 290.

<sup>2</sup> Сегень А.Ю. Дар аль-Ки́т (Дом коптов). Ч. 3 // [http://www.portal-slovo.ru/rus/history/56/3229/\\$print\\_text/&part=3](http://www.portal-slovo.ru/rus/history/56/3229/$print_text/&part=3). Если это так, то перед нами весьма экзотичный для иконописи случай: изограф, призванный выявлять средствами живописи в человеке образ Божий и показывать его верующим, прячет этого человека под маской животного, которое по библейским представлениям занимает одну из самых низких иерархических ступеней.

По коптским же источникам псеглавец Христиан (Christianus) приходит на помощь святым апостолам Андрею и Варфоломею, когда те проповедовали казаренам (или кадаренам, или македонам), но были схвачены и подвергнуты мучениям. Разъяренный Христиан на глазах у толпы, собравшейся в цирке, убивает и поедает двух львов, которых мучители натравили на апостолов. После этого святые Андрей и Варфоломей обращают его в кроткого юношу, дают кинокефалу новое имя – Пистос (Πιστός, означающее «верный», «убежденный») и обещают ему Царство Небесное.<sup>1</sup>

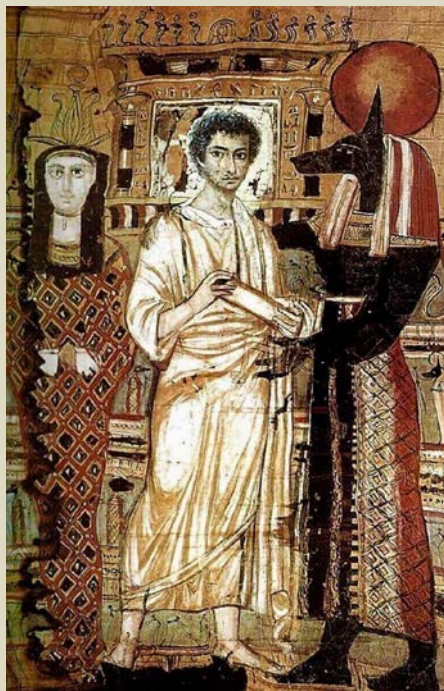


Рис. 53.  
Пелена с изображением усопшего,  
Осириса и Анубиса.  
Середина II века.



Рис. 54.  
Анубис в образе  
римского legionera.  
Катакомбы  
Ком-эш-Шукафа.  
Александрия. Конец I века.

<sup>1</sup> См.: Тураев Б.А. Бог Тот. Опыт исследования в области истории древнеегипетской культуры. Лейпциг, 1898. С. 163.

В Эфиопии имеется своя версия этого апокрифа: после изгнания парфами<sup>1</sup> проповедников из города, Бог посылает последним жуткого кинокефала по имени Порок: у него огненные глаза, огромный рост, клыки льва, длинные и кривые когти вместо ногтей, волосы и борода всклокочены, как львиная грива. Испугавшись его вида, апостолы Андрей и Варфоломей с учениками Александром и Руфом бежали в ужасе. Но Порок, остановив учеников, объяснил им цель своего посланничества. После чего апостолы присваивают ему новое имя – Христианин. Затем, решив вернуться в город, они закутали псоглавца покрывалом, чтобы никого не напугать, и когда горожане натравили на апостолов голодных львов, Христианин срывает с себя покрывало и, разъяренный, убивает более шестисот жителей. Остальные парфы покорно собираются в цирке для слушания проповеди; апостолы унимают кинокефала, которому по их молитве Бог дарует человеческий облик и Ангельскую кротость.<sup>2</sup>

Исходя из сказанного, нельзя ли предположить, что именно Ближний Восток и отчасти Эфиопия являются в действительности «виновником» происхождения двусмысленных икон Христофора с песьей головой? При этом остается и еще один вопрос: неужели христиане имеют своего Анубиса? Здесь мы должны отметить следующее: то, что кажется «двусмысленностью» сегодня, не было таковым для христиан на этапе становления их вероучения, и даже в последующие времена, вплоть до новейших. Египтянину, например, всю жизнь сопровождало изображение бога Анубиса. Этот бог сопровождал человека и после кончины в царство мертвых. На рис. 53 наглядно видна данная роль Анубиса. По упомянутой выше версии Иакова Ворагина, святой Христофор – тоже ведь проводник: переносчик путников через водный поток (ср. с греч. Хароном). Сюжет «Золотой легенды» возник не на пустом месте. Но можно ли считать икону святого Христофора скопированной с египетского изображения Анубиса, которого якобы продолжали почитать египетские христиане, несмотря на церковные запреты? «Такую версию не воспринимает всерьез ни один из исследователей. Во-первых, если бы икона была “срисована”, то,

<sup>1</sup> В данном контексте под «парфами» разумеется народ, населявший одну из территорий персидского царства.

<sup>2</sup> См.: *Lipsius R.A. Die Apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden. Ein Beitrag zur altchristlichen Literaturgeschichte. Erster Band. Braunschweig, 1884. Т. II. С. 85–86.*

наверное, остались бы какие-нибудь характерные особенности египетских изображений, но их нет. Во-вторых: ни малейших следов криптоязычества в таком архаичном варианте, какого к тому времени не осталось у самих язычников, в египетской христианской среде тоже нет. Не может в данном случае идти речь и о “заместительном” почитании Анубис-Христофор (как в древней Руси Перун-Илья, Велес-Власий). Не усматривается ничего общего между имевшим шакалью голову богом мертвых, знатоком бальзамирования, и мучеником за Христа, воином, помощником в болезнях и путешествиях. Почитания Христофора в Египте нет вообще. Других псеглавцев там почитали, но не Христофора. Однако исследователи обращают внимание на возможность идентификации исторического мученика Христофора с древним египетским святым великомучеником Миной, гробница которого находится в городе Абу-Мина (старое название не сохранилось), в 45 км к юго-западу от Александрии (граница с античной Мармарикой). Никаких достоверных сведений о житии и смерти великомученика в предании египетской Церкви не зафиксировано, кроме того, что он, во-первых, был воин, во-вторых, замучен за морем, в-третьих, – останки его вернулись на родину, где стали почитаться (и с песьей главой его, конечно, никто никогда не изображал). В Антиохии же память мученика начали почитать не сразу после кончины, но некоторое время спустя, так что даже его подлинное имя забылось и было заменено почетным званием “Христоносец” (Christophoros). Это вполне понятно, так как святой не был членом местной Церкви, но был иноземцем, служившим в специальной когорте римской армии в Сирии», – пишет иерей Роман Витюк.<sup>1</sup> Приведем один пример. Как сообщают исследователи, в александрийских катакомбах Ком-эш-Шукафа «на рельефе, при входе в погребальную камеру, изваян Анубис в панцире римского легионера, с копьем (рис. 54). <...> Образ Анубиса трактован в духе античного искусства, и только звериная голова напоминает о его египетской сущности».<sup>2</sup> С первого же взгляда поражает сходство его с Христофором, но рельеф датирован I веком, а Христофор принял мученический венец около 250 года после Р.Х. Примечательно то, что рельеф помещен при входе в погребальную камеру. Анубис представлен

<sup>1</sup> Витюк Роман, иерей. Икона мученика Христофора в Ростовском музее.

<sup>2</sup> Чубова А.П., Касперавичус М.М., Саверкина И.И., Сидорова Н.А. Искусство Восточного Средиземноморья I–IV веков. М., 1985. С. 224–227.



здесь и проводником умерших александрийцев, и охранителем их посмертного покоя. Родись Репрев-Христофор даже на 200–300 лет раньше, ему нечего было бы делать в мире мертвых язычников. Александрийские христиане не могли собираться в языческих катакомбах, но как они могли игнорировать среду, в которой приходилось жить? Да, нам сегодня «мешают» изображения святых в сходном с Анубисом виде, а древнего копта – ничуть. Анубис был ему привычен с детства, как тот же Велес для славянина тысячу лет назад. Древний копт, можно не сомневаться, знал египетскую иконографию лучше, чем наш «среднестатистический» русский современник – древнерусскую.

Существует еще одна древняя версия появления песьей головы у Христофора: святой молитвенно просил Бога сделать его проповедь убедительной для язычников, и в ответ произошло чудо – Христофор обрел голову, которая теперь нас так поражает.<sup>1</sup> Каким именно язычникам был необходим проповедник с обликом Анубиса? Догадаться не трудно. Это дополнительное подтверждение африканского происхождения Репрева и коптского происхождения икон святых кинокефалов. Не случайно же их несколько на иконах из Коптского музея.

Весть о Христе принес в Египет апостол Марк, и ко II веку христианство стало значительным религиозным и культурным явлением для страны. Копты были тогда «проводниками», подобно Христофору: проводниками некоторых элементов древнеегипетской цивилизации в молодую христианскую культуру. Но ревизия прошлого становилась неизбежна. Поэтому на Ближнем Востоке Христофора стали писать в таком виде, исходя лишь из обычных представлений о некрасивом лице: как еще нарисовать человека, совсем неприглядного внешне? Сегодня нам это может показаться «нехристианским» подходом, но будем историчны: для ближневосточных христиан того времени подобные художественные приемы не резали глаз в силу сложившейся ментальности.

К теме святого Христофора не раз обращались историки и искусствоведы. На русском языке опубликована была небольшая по объему статья Е.Н. Максимова<sup>2</sup>, которая оказалась нам очень

<sup>1</sup> Настольная книга священнослужителя. Т. 3. С. 296–297.

<sup>2</sup> Максимов Е.Н. Образ Христофора Кинокефала // Древний Восток. Сб. 1. М., 1975. Помимо статьи Максимова мы нашли работу Э.А. Снигиревой (см.: Снигирева Э.А. Образ святого Христофора: Предания и действительность // Проблемы формирования и изучения музейной коллекции Государственного музея истории религии. Л., 1990), тезисы доклада В.М. Ковалевой (см.: Ковалева В.М. Изображение мученика

полезной и эрудицией автора и частично его заключениями. В этой интереснейшей статье Е.Н. Максимов приходит к следующему выводу: «Мы можем сказать, что образ св. Христофора Кинокефала двойствен: старая оболочка скрывает новое содержание».<sup>1</sup> Цитируемые слова высказаны им по другому поводу, но они верны по сути. Тем неожиданнее звучит главный вывод ученого: «Можно с уверенностью сказать, что древнеегипетское божество (Анубис. – В.К.) продолжает жить в христианском образе св. Христофора Кинокефала».<sup>2</sup> Такой уверенности в данном случае как раз и не должно быть. Здесь Максимов противоречит сам себе. Если «старая оболочка скрывает новое содержание», то почему же «древнеегипетское божество продолжает жить в христианском образе»? Сколько бы мы ни выстраивали тех или иных параллелей, Анубис основательно отличается от Христофора, поэтому к святому и применимы слова «новое содержание». Сомнительное утверждение Максимова повторяет Е.Г. Толмачева: «С полным правом [можно] утверждать, что древнеегипетским аналогом этого святого является шакалоголовый Анубис».<sup>3</sup> Так иногда «уверенность» приводит к «полному праву». Толмачеву оправдывает то обстоятельство, что она говорит *об аналогии*. На наш взгляд, необходимость различения древнеегипетского божества с собачьей головой и христианского святого сама по

---

Христофора в новгородской церкви Симеона в Зверине монастыре // Духовные основы русского искусства. Великий Новгород, 2001. С. 19–20). Статья Е.Н. Максимова явилась «базовой» и для В.М. Ковалевой, вместе с тем отметим, что в церкви Симеона Богоприимца, о которой идет речь в докладе, Христофор изображен канонично, а не кинокефалом. Двумя годами позже работы Ковалевой вышла книга реставратора Е.Г. Толмачевой «Копты: Египет без фараонов» (М., 2003), в которой автор касался нашей темы, правда, лишь вскользь. На год позже опубликована статья Е.В. Гуваковой (см.: *Гувакова Е.В.* Святой песьеголовец – абберрация, дань православной традиции или иконографический курьез? Обзор икон святого мученика Христофора в собрании фонда древнерусской живописи ГИМ // Труды Государственного Исторического музея. Вып. 143. Забелинские чтения 2003. М., 2004). Сегодня о кинокефалах начали писать весьма активно и заинтересованно. Так, совершенно в неожиданном ракурсе «оправдания» опричины привлек эти образы Александр Дугин (См.: *Дугин Александр.* Метафизика опричины. Тезисы выступления в рамках «Нового университета». Александровская слобода, 26 февраля 2005 года // <http://www.arcto.ru/modules.php?name=News&file=article&sid=1252>). То ли еще будет?

<sup>1</sup> Максимов Е. Н. Образ Христофора Кинокефала. С. 86.

<sup>2</sup> Там же. С. 98.

<sup>3</sup> Толмачева Е.Г. Копты: Египет без фараонов. С. 76.

себе уже требует отмены кинокефалов на иконах.

Сегодня странно читать такое: «Канонизация псеглавого мученика может рассматриваться как удачная попытка освящения и включения в христианскую ойкумену (вот он – истинный экуменизм!) не только варварской составляющей, но и того, что лежит уже за ее границами, в пределах хаоса и смешения форм. Примером является замечательная армянская миниатюра Пятидесятницы из Малатийского Евангелия 13 века, на которой можно видеть среди представителей “из всякого народа под небесами” и кинокефала», – пишет Сергей Наконечный.<sup>1</sup> Если руководствоваться словами известной эстрадной песни, из которой Наконечный взял название для статьи, то «хаос и смешение форм», возможно, и есть «удачная попытка», но в свете учения святых Отцов об иконе – это явная несообразность. И никакая канонизация здесь невозможна в принципе.

Безымянный греческий автор<sup>2</sup> анализирует два образа святого Христофора, написанные на излете Средневековья. Первый – икона из Ставроникитского монастыря (1546 год), на ней представлено то, что знакомо нам по католическим картинам – Младенец на плечах святого, второй – изображение обычного псеглавца (1685 год, происходит из Метеор, сейчас находится в Византийском музее). Этот афонский автор утверждает, что названные иконы связаны не с двумя разными житиями, а с приемом гиперболы в византийской живописи. В первом случае иконописец изобразил Христофора якобы после обращения ко Христу, а во втором случае – до его обращения.<sup>3</sup> Так в очередной раз предпринимается попытка оправдания явно неканоничных икон.

<sup>1</sup> Наконечный Сергей. На лицо ужасные, добрые внутри // S.pov № 8 (24), декабрь 2005.

<sup>2</sup> Его книга издана монастырем Честного Предтечи в Карее, т.е. в монашеской столице Афона, но нам знакомо лишь сербское издание: Шта знаш о иконама. Пер. Јелена Петровић. Београд, 2004. С. 36–41 – непосредственно о Христофоре. С. 38–40 – о его иконах.

<sup>3</sup> Шта знаш о иконама. С. 38. Согласно известному Словарю литературоведческих терминов, гиперболой автор «подчеркивает, что он прославляет, а что высмеивает» (Аксенова Е. Гипербола // Словарь литературоведческих терминов / Ред. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М., 1974. С. 59). Но ведь и язычники как люди сотворены по образу Божию. Подобная же «сатира» упраздняет в них эту реальность. Надо отметить и другую сторону вопроса. Можно ли представить себе, например, икону Киевского князя Владимира до его обращения в христианство? Конечно, нет. Почему же тогда позволительно изображать Репрева?

Говоря об изображениях псеглавцев, нельзя обойти вниманием отношение человека к собакам в разные эпохи. Можно начать с античности. Греки собак любили и окружали заботой. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к Гомеру. Римляне одевали на боевых собак даже броню. У язычников, по данным некоторых источников, песья голова связана с различными магическими обрядами – поеданием женских грудей, кормлением щенков женщинами, ритуальным убийством младенцев.<sup>1</sup> Но вот у народов, чтивших Библию как священную Книгу, было прямо противоположное отношение. В Ветхом Завете из 30 случаев упоминания собаки лишь в 2-х оно не имеет негативного смысла. Ненависть древних иудеев к своим неприятелям египтянам и римлянам, разводившим и почитавшим собак и применявшим их в боях, была перенесена, вероятно, и на животных. По закону Моисея, эти животные считались нечистыми. Для еврея сравнить кого-либо с псом – верх оскорбления. Деньги, вырученные от продажи собаки, приравнивались к заработку блудницы, и их нельзя было вносить в Скинию (Втор 23: 18).

Но если собак продавали, значит, все же их держали. Скотоводу овчарка совершенно необходима, а у древних евреев скотоводческий труд – фактически основной. И тем не менее это не влияло на их отношение к четвероногим «караульщикам»: «Ныне смеются надо мной младшие меня летами, те, которых отцов я не согласился бы поместить с псами стад моих» – говорит и праведный Иов (Иов 30: 1). В качестве домашних животных собаки, согласно Библии, появляются поздно, причем с той же охранной функцией: когда Товия начинал свой путь к Рагуилу, его сопровождал Ангел «и собака юноши с ними» (Тов 5: 17). Знаменательно для темы псоглавия звучит риторическое восклицание Авенира: «Разве я – собачья голова?» (II Царств 3: 8).

Ко времени земной жизни Иисуса Христа четвероногих сторожей нередко стали держать при домах, о чем свидетельствует обращение хананеянки к Спасителю: «Господи! Но и псы едят крохи, которые падают со стола господ их» (Мф 15: 27). Да, она хананеянка, а не ортодоксальная иудейка, но, говоря так, она свидетельствует о своем знании иудейского обычая. Апостол Павел предупреждает: «Берегитесь псов!»

---

<sup>1</sup> Рабинович Р.А. «Волки» русской летописи (о тотемическом происхождении этнонима «уличи») // <http://archaeology.kiev.ua/pub.cgi?i0646>.

(Фил 3: 2), имея в виду лжеучителей. Апостол Петр выражается еще более резко, когда обличает грешников старой пословицей: «Пес возвращается на свою блевотину» (II Петр 2: 22). Святитель Николай Охридский пишет: «Псы и свиньи – символ упорных безбожников, ожесточенных и закоренелых. И псы означают блудников, а свиньи – обжор. Потому-то и сказано Спасителем: “Не давайте святыни псам и не мечите бисера перед свиньями”» (Мф 7: 6).<sup>1</sup> Эти слова Спасителя звучат назиданием на все времена. Они свидетельствуют также об иерархическом отличии человека от животных. Отметим интересный исторический факт: христиане первой половины V века считали, что предводитель гуннов Атила родился в результате «преступной связи девушки с собакой»<sup>2</sup>, – настолько ненавистны были его деяния.

Итак, когда речь заходит о сниженном отношении к собакам, то воспринимать это животное как зло совершенно неверно. Всеблаготворитель Творец не может ненавидеть свое ничем не провинившееся создание. Это люди совершили первородный грех, но не животные. Священное Писание указывает нам исключительно на иерархию, нарушение которой и «есть мерзость перед Господом Богом» (Втор 23 –18). Вопрос о делении на «чистых и нечистых» животных в Православии пересмотрен. Святой Патриарх Фотий писал: «Многое по природе очень хорошо, но для пользующихся становится большим злом, не из-за собственной природы, но из-за порочности пользующихся... Чистое стало отделяться от нечистого не с начала мироздания, но получило это различие из-за некоторых обстоятельств. Ибо поскольку египтяне, у которых израильское племя было в услужении, многим животным воздавали божеские почести и дурно пользовались ими, которые были весьма хороши, Моисей, чтобы и народ израильский не был увлечен к этому скверному употреблению и не приписал бессловесным божеское почитание, в законодательстве справедливо назвал их нечистыми – не потому, что нечистота была присуща им от создания, ни в коем случае, или нечистое было в их природе, но поскольку египетское племя пользовалось ими не чисто, но весьма скверно и нечестиво. А если что-то из обожествляемого египтянами Моисей отнес к чину чистых, как быка и козла, то этим он не сделал ничего несогласного с настоящим рассуждением или с собственными целями. Назвав

<sup>1</sup> Николай, епископ Охридский. Символы // Къ Свету. 1995, № 17.

<sup>2</sup> Жельвис В.И. Человек и собака (Восприятие собаки в разных этнокультурных традициях) // Советская этнография. 1984. № 3. С. 136.

что-то из боготворимого ими мерзостью, а другое предав закланию, и кровопролитию, и убийству, он равным образом оградил израильтян от служения им и возникающего отсюда вреда – ведь ни мерзкое, ни забиваемое и подлежащее закланию не могло считаться богом у тех, кто так к нему относился».<sup>1</sup>

Библейское понимание места собаки в жизни человека было свойственно и нашим предкам. А ведь обилие лесов на Руси, казалось бы, делало роль четвероногого помощника более значительной, нежели в древней Палестине. Если там «собачье дело» ограничивалось пастушьей и караульно-сторожевой функциями, то на русской земле, помимо охраны, оно включало в себя любительскую и промысловую охоту, а на Крайнем Севере собаки использовались в качестве тягловых животных. И все-таки даже холодный климат бессилен был разжалобить русича-христианина: в самые лютые морозы собака не смела ступить дальше сеней. Совершенно справедливо пишет нам один корреспондент: «Селили собаку при жилище, а не в жилище – чтобы охраняла, но не приносила заразу. Это был, так сказать, первый рубеж обороны». Поселение ее в жилом помещении – примета нового времени, симптом размытого религиозного сознания. Сколько раз приходилось слышать признания, что собака стала еще одним «членом семьи». Известный священник Анатолий Гармаев в одной из своих книг пишет: «По церковному уставу собака не должна жить внутри человеческого жилища. Собака сама по себе – животное доброе и назначена человеку в охранение его жилища. Поэтому, если есть собака, охраняющая жилище, то ее нельзя кормить со злобой, с отвращением, как бы ее не коснуться, т.е. миску положил и бросился от нее. Так нельзя. Если собака во дворе, то она сторожит дом. Но никак не позволительно собаку держать в квартире. Церковному человеку в квартиру, где находятся иконы, лампадка, крест, допускать собаку нельзя. Мы знаем, что появление собаки оскверняет церковь, и поэтому в случае, если забежала собака, церковь приходится переосвящать».<sup>2</sup> Вот мнение на сей счет другого представителя Церкви – отца Алексия Мороза: «Можно ли держать собаку в доме? Собака предназначена Творцом к тому, чтобы охранять дом и хозяйство. Поэтому нужно стараться держать собаку вне дома. Когда собаку помещают в дом, ее

<sup>1</sup> Цит. по: *Моисеев Дмитрий, священник*. Мешает ли собака благодати? // <http://www.kiev-orthodox.org/site/churchlife/529/>.

<sup>2</sup> *Гармаев Анатолий, священник*. Пути и ошибки новоначальных. Беседы в паломническом рейсе // <http://book-71.epictravel.ru/>.

превращают в забаву, игрушку и тем самым выводят из того чина, в котором создал ее Господь. Иногда собака занимает в доме место, приличное только члену семьи. Есть некоторые семьи, которые вместо детей заводят собак и всю свою заботу и внимание направляют на собаку. Некоторые даже рассуждают, что собака-де лучше человека, поскольку она более предана своему хозяину, более честна и благородна, чем многие люди. Тем самым пытаются скрыть свои нежелание и неумение ладить с людьми, выслушивать от них справедливые замечания и упреки».<sup>1</sup> Казалось бы, все ясно. Тем не менее, нам могут напомнить расхожую поговорку «собака – друг человека». Конечно, друг. И никто не призывает считать ее врагом. Но посуда у нас с этим другом, хочется верить, все-таки из разных сервизов. Правильно понимать эту поговорку следует не буквально, а условно, помня о библейском отношении к животным. И святитель Василий Великий предупреждал: «Убегай бредней угрюмых философов, которые не стыдятся почитать свою душу и душу пса однородными между собою».<sup>2</sup>

Поучительно высказывание старца Паисия Святогорца. Однажды его спросили:

– Отец, помешают ли радости этой жизни и привязанность к ним нашей души тому, чтобы преуспевать по-христиански?

– Нет, если сумеешь иерархически правильно относиться к вещам. Например, детей своих будешь любить как детей, жену свою как жену, родителей своих как родителей, друзей своих как друзей, святых – как святых, Ангелов – как Ангелов, Бога – как Бога. Нужно каждому воздавать честь и уважение, которые ему надлежат, – ответил старец.<sup>3</sup> Продолжая мысль Паисия, можно сказать: животное надо любить как животное. Соглашаться ли с присвоением собакам христианских имен? Писать об этом уже стало банальностью, но все же необходимо напомнить, что подобное есть не что иное, как святотатство: имена ведь берутся из святцев. «Спутник исповедника и причастника Святых Христовых Тайн», благословленный Святейшим Патриархом Московским и всея Руси Алексием II, в перечислении грехов против третьей заповеди упоминает и такой: «Название животного человеческим христианским именем».<sup>4</sup> Ибо имя соответствует только личности; для животного мира существуют

<sup>1</sup> <http://www.gov.karelia.ru/Karelia/1398/24.html>

<sup>2</sup> *Василий Великий, святитель*. Беседы на Шестоднев. М., 1999. С. 60.

<sup>3</sup> *Паисий Святогорец, старец*. О семье христианской. М., 2001. С. 57.

<sup>4</sup> Спутник исповедника и причастника Святых Христовых Тайн. М., 1999. С. 51.

клички. И лишь сознание, не чувшее святыню, начинает путать имена с кличками, а клички с именами.

Возвращаясь к теме иконы Христофора с песьей головой, надо сказать, что никакие ссылки на символику не могут оправдать изображения святого мученика Христофора с собачьей головой. Упомянувшийся Синаксарий объясняет «специфический» облик святого символичностью понимания его подвига, как скотское состояние во время пребывания его в язычестве. И это так. Здесь безымянный афонский автор не оригинален. Но христиане молятся не Репреву, а Христофору. Древние предания, как восточные, так и западные, повествующие о псоглавии святого, свидетельствуют, что по принятии крещения, вместе с новым именем, он обретает и человеческий облик, а значит образ Божий.



Рис. 55.

Евангелист Иоанн Богослов в виде орла.



В раннехристианские времена собака была символом верности церковному учению и бдительности по отношению к ересям. Изображения собаки часты у подножия могильных памятников, на что обращал внимание А.С. Уваров, считавший данные изображения символом самого христианина.<sup>1</sup> Тем не менее то, что было позволительно на заре христианства, не дает разрешения на его применение сегодня. Уже в средневековой Руси собаки считались inferнальными животными, проводниками бесов. В народе укрепилось поверье: человек, которого до смерти загрызли собаки, обречен на вечные загробные страдания. Отсюда «псовая» символика логично использовалась опричниками. Но существует феномен инерционного мышления, который на протяжении веков подвигал иконников писать не только Христофора собакоголовым, но и святого евангелиста Иоанна Богослова с орлиной головой (рис. 55).

Можно встретить изображение евангелиста с головой быка. И тогда получалась икона... Минотавра (!). Поэтому, наверное, и была принята статья 91 Устава о предупреждении и пресечении преступлений (Т. 14, изд. 1890 г.), запрещающая даже древние по своему происхождению изображения «символических животных вместо Евангелистов»,<sup>2</sup> воспринимавшиеся на Святой Руси символически (условно), а не фактически. XIX-й же век явил другое, противоположное понимание, потому и подкрепленное административным запретом.

В коптских апокрифических деяниях апостолов Андрея и Матфея говорится об изгнании апостолами из города Никеи семи псоглавых бесов. Тем более странно после этого видеть икону святого с песьей головой: ведь святой изображается подобно бесам, бесы, как видим, подобно святому. И это после того, как мученик Христофор помогал избавиться от одержимости демоном. Предание донесло нам историю о том, что преподобный Феодор Сикеот (дата кончины 613 год) бесноватых больных посылал на исцеление в женский монастырь, в котором был храм в честь святого Христофора. Однажды преподобный

<sup>1</sup> См.: Уваров А.С. Христианская символика. Символика древнехристианского периода. М., 1908. Репринт: М., 2001. С. 187.

<sup>2</sup> Алфавитный указатель действующих и руководственных канонических постановлений, указов, определений и распоряжений Святейшего Правительствующего Синода (1721–1901 гг. включительно) и гражданских законов, относящихся к духовному ведомству православного исповедания. Сост. С.В. Калашников. Изд. третье. СПб., 1902. § 670. С. 164.

Феодор повел в этот монастырь бесноватого отрока. По пути им предстал Христофор и изгнал демона из одержимого.<sup>1</sup>

С «зооморфизмом», подобным коптскому, сталкиваются священники при отчитке бесноватых: нечистый дух вынужден проявлять себя лаем, воем, визгом, ржанием – словом, кинокефал в церковном сознании всегда будет ассоциироваться с темными и враждебными силами.

В столице Эфиопии Аддис-Абебе на стенах храма святого Архангела Гавриила можно видеть некоторые картины из Ветхого и Нового Заветов с изображением кинокефалов: так африканские христиане символически представляют людей с раздвоенным характером.<sup>2</sup> Но раздвоенный характер – это прежде всего раздвоенное, «расколотое сознание»,<sup>3</sup> как следствие болезни духа под воздействием темных сил. Здесь эфиопские христиане оказались особенно проницательны и точны в своей иконографии.

В упоминавшейся статье Е.М. Максимова справедливо говорится о соблазнах, связанных с иконой Христофора-кинокефала: «Подобный образ вызывал недоумения и приводил к спорам, рождающим еретические измышления»<sup>4</sup>. Понимая эту

<sup>1</sup> Отвечает иеромонах Иов (Гумеров) // <http://www.pravoslavie.ru/answers/050829113713>.

<sup>2</sup> См.: Соколовский П. Поездка к христианам Африки // ЖМП. №7. М., 1962. С. 74.

<sup>3</sup> Шизофрения – от греч. *σχίζω* «раскалываю» и *φρέν* «рассудок» – «психическое заболевание, имеющее многообразные проявления (бред, галлюцинации, нервно-психическое возбуждение и пр.) и ведущее без своевременного лечения к нарушению психической деятельности, исчезновению индивидуальных черт личности» (Словарь иностранных слов. М., 1987. С. 563).

<sup>4</sup> Максимов Е.Н. Образ Христофора Кинокефала. С. 82. В отношении смущения и соблазна показательным признанием отца Сергия (Веснина), посетившего в 1846 году Георгиевский храм Зографского монастыря на Афоне: «При северной двери, выведившей из храма в притвор, на стене во весь рост изображен между прочими св. мученик Христофор. <...> Не понимаю, что побудило живописца придать этому Стратотерпцу вид самый гневный, с открытым ртом и зубами. Среди кротких друзей незлобивого Иисуса, среди агнцев, как Сам выразился о св. мучениках добрый и Божественный Пастыреначальник, как странно видеть св. Христофора в таком искажении!.. Это произвело на меня такое дурное впечатление, что я в досаде на бессмысленного живописца оставил храм, у которого подобным безобразием отнимается много священной красоты и благолепия. Плохое дело, доверять безусловно живописцу выбор постановки и очертания для св. Угодников и для христианских событий» (Письма святогорца к друзьям своим о святой горе Афонской. М., 1895. С. 333–334. Орфография источника. – В.К.).

опасность, песью голову святого заменяли человеческой. Известен целый ряд палимпсестов,<sup>1</sup> на которых видна такая замена. «Ревизии» подвергались даже русские народные картинки, не говоря уже о богослужебных предметах.

В чем же состоит причина появления образа Христофора-кинокефала на Руси, причем поздно, на закате Средневековья? Когда русская культура испытывала духовный подъем, то такие иконы были просто невозможны.<sup>2</sup> Стоило же в XVI веке с иссяканием исихазма ослабнуть духовному напряжению, как возникло неприятие «твердой пищи», появилась тяга к «словесному млеку» и всякого рода «занятым басням», что свойственно было некоторым из первохристиан по незрелости. Эти «басни» – результат активизации народной культуры, по причине отставания церковной. Подобные фантазии характерны всегда и прежде всего для фольклора; чем и объясняется популярность сказок, особенно волшебных. В данном случае наряду с фольклорными элементами «всплывают» из глубин культуры и языческие. Но образы кинокефалов в русском искусстве все-таки редкость, они потому и шокируют зрителя, что малоизвестны, что чужды здоровому сознанию православных. И лишь сегодня, в эпоху Второго декаданса, некоторые иконописцы стали вновь писать святого Христофора собакоголовым.<sup>3</sup> Ошибки прошлого не идут им впрок.

Против икон кинокефалов горячо выступал святитель Димитрий Ростовский, называя мастеров, пишущих такие образа, «нерассудными иконописцами».<sup>4</sup> Другой ростовский митрополит Арсений (Мацеевич) отправил два письма (в 1746 и 1770 годах) Священному Синоду с просьбой о запрещении «странных и ужасных» икон святого Христофора, а в своей епархии приказал монахиням перешить «как надлежит» все покрыва и пелены с изображением «песьего» Христофора. Пелены перешили, а иконы исправлять сразу не решились. В Санкт-Петербурге

<sup>1</sup> Палимпсест – от греч. *πάλιν* «опять» и *πσάω* «скоблю».

<sup>2</sup> В тератологическом орнаменте мы видим и чудовищ, но об этом в нашей книге подр. см. след. § 7.

<sup>3</sup> См.: Св. мученик Христофор. 2004. Дерево, левкас, яичная темпера, позолота, 19,5x25 см. США, частное собрание // <http://iconaantica.spb.ru/rstr1sv28.html>. И лишь оппозиционный настрой старообрядцев заставляет до сей поры почитать Христофора-кинокефала: именно такую икону этого святого можно видеть в московском храме Покрова Божией Матери. Запрет «господствующей церкви» только усилил то упорство, с каким писались подобные иконы.

<sup>4</sup> См.: Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. Древнерусская литература и искусство. С.418.

донесение митрополита Арсения оформили как дело № 239. Его рассматривали четверть века, но, не обнаружив ереси, сдали в архив. Связано это было, возможно, еще и с тем, что по распоряжению Синода в 1722 году уже подготавливался перечень изображений, противных «естеству, истории и самой истине», где упоминался наряду с другими и образ святого мученика Христофора «с песьею главою».<sup>1</sup> Профессор Московской Духовной Академии Н.К. Гаврюшин отмечает, что «никаких подробных обоснований этого решения дано не было, но свидетельство богословско-эстетической трезвости здесь налицо».<sup>2</sup>

По ходу изложения темы изображения кинокефалов нам пришлось привести несколько разных доводов против иконы святого с песьей головой. Попробуем их суммировать.



Рис. 56. Изображение собакоголового дьявола.  
Миниатюра из рукописи Апокалипсиса. XVII век.

<sup>1</sup> Алфавитный указатель действующих и руководственных канонических постановлений, указов, определений и распоряжений Святейшего Правительствующего Синода (1721–1901 гг. включительно) и гражданских законов, относящихся к духовному ведомству православного исповедания. § 697. С. 168–169.

<sup>2</sup> Гаврюшин Н.К. Вехи русской религиозной эстетики // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. М., 1993. С. 14.

---

Изображение кинокефалов на иконе находится в вопиющем противоречии с духом 82-го правила Трулльского Собора, о котором неоднократно говорилось в других параграфах, ибо Отцы требовали писать иконы «исторически достоверно». Поскольку канонически жизнь Церкви определяется решениями Вселенских Соборов – все чуждое ей, по логике, надлежит держать вне церковной ограды, в том числе и образа святого Христофора, на которых он представлен с головой пса. Во всяком случае, дальше археологических кабинетов и музеев подобным иконам проникать нежелательно.

Нельзя забывать о существовании в православной иконографии еще одного псоглавца – велиара: так в лицевых Апокалипсах изображался владыка ада (рис. 56). Здесь употребление собачьей головы следует признать как нельзя более уместной. Чтобы не допустить двусмысленности в иконографии святого Христофора, желательно исключить разного рода «фольклорное наследие».

Закончим наши рассуждения главным доводом: если из христианских соображений человек призван очистить в себе образ Божий, то икона, пусть условными средствами, но призвана показать святого в сиянии и чистоте подобия Божия.

Одним этим уже все сказано.

## §.7. ТЕРАТОЛОГИЯ И ГРОТЕСК

Начиная с неолита, орнамент получил широкое распространение в самых разных культурах. Статей об орнаменте, в сравнении с другими жанрами изобразительного искусства, создано значительно меньше. Удивительно то, что тератологии специалисты уделяли внимания даже больше, чем другим видам орнаментики. О гротеске же пишут в основном филологи применительно к своей области знания – к литературе. Однако сопоставить тератологию и гротеск никто, кажется, и не пытался, тем более в философском аспекте. Потребность же такого сравнения ныне очевидна.

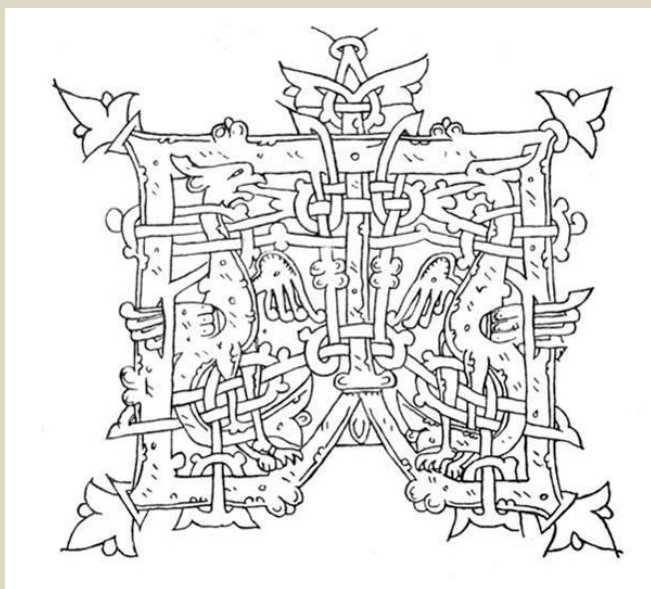


Рис. 57. Древнерусский  
тератологический орнамент.  
Начало XV века.

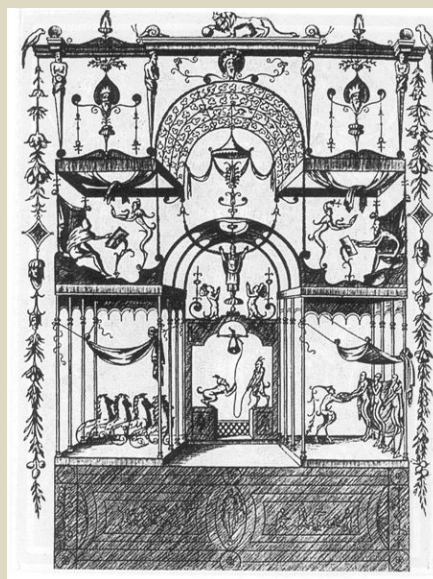


Рис. 58. Э.Вико. Гротеск.  
Гравюра. Италия.  
1541 г.

Термин «тератологический стиль» (*téρας* – чудовище, диво; *τερατολόγος* – фантастический) был введен в искусствоведение во второй половине XIX века Ф.И. Буслаевым; сами орнаменты (преимущественно книжные) встречаются в разных культурах вплоть до второй четверти XV века, в России, например, в Рязанской области – до XVI столетия. Гротеск – порождение античного Рима. Возрождается он в европейском искусстве после 1480 года, когда «античные лепные узоры были обнаружены в заросших землей помещениях знаменитого “Золотого дома” – дворца императора Нерона. И по этим подземельям, гротам (*грота* – по-итальянски пещера) они были названы гротесками».<sup>1</sup>

На первый взгляд, тератологический орнамент и гротеск имеют много общего: причудливые фантастические животные, изопренно соединенные с растительными узорами. И кому-то может показаться, что, умерев на православном Востоке, тератологический орнамент примерно через 70–80 лет получает новую жизнь в обличье гротеска на католическом Западе. Однако это впечатление обманчиво: оба феномена связаны между собой лишь языческими началами, причем и язычество у них весьма разное. Контраст между двумя видами орнамента обнаруживается сразу и контраст разительный (рис. 57, 58).

Большинство ученых находят корни тератологии в Болгарии, некоторые исследователи говорят о ее русском происхождении, а В. Борн выдвинул гипотезу о скандинавских истоках этого орнамента и его движении на Балканы через Русь. Стиль, отдаленно напоминающий тератологический и тоже относящийся к звериному, сложился еще накануне христианизации у кельтов и у германцев (сохранились памятники VII века). В целом мы согласны с Н.А. Киселевым: «Творческое развитие тератологии шло параллельно – и на Балканах и на Руси».<sup>2</sup> Отдаленные истоки явления, которое получило название «чудовищный стиль», связаны с мифами многочисленных варварских племен Азии и Европы, в свою очередь уводящие к древним культурам Ирана и Месопотамии. Так, например, изображение иранского «царя птиц», собаки-птицы Сенмурва<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? М., 1998. С. 70.

<sup>2</sup> Киселев Н.А. Орнамент малоизвестной рукописи XII века // Сб.: Древний Новгород. М., 1983. С.179.

<sup>3</sup> Сенмурвом называется иранский и кавказский крылатый бог с собачьей головой. На Руси его красноречиво прозвали Паскудью или Переплютом. О Переплюте говорится в «Слове святого Григория об идолопоклонстве» в связи с танцами и ритуальными возлияниями.

стал в русском язычестве Симарглом (рис. 59)<sup>1</sup> Востоку орнамента обязана появлением в ней львов, грифонов, фронтальных орлов, кентавров, стреляющих из лука, сцен звериного гона, единоборств и охот. Итак, говорить о происхождении этого орнамента можно только гипотетически.

Исследователи по-разному подразделяют тератологию на ее виды: В.Н. Щепкин говорит о «народной» и «технической» тератологии, Н.А. Киселев – о «зрелой» и «незрелой», Т.Б. Ухова – о «развитой» и «неразвитой». Мы пользуемся последним определением. В XI столетии на Руси складывается так называемая «переходная», т.е. неразвитая тератология, однако в южнорусских рукописях можно видеть отдельные примеры и вполне «развитой» тератологии.<sup>2</sup> Плетенка – как неотъемлемая часть названного стиля – употреблялась многими славянскими мастерами. «Мы встречаем ее в каменной резьбе Далмации IX–X веков, в каменном рельефе X века из Польши, в капители костела св. Гереона в Кракове, в карнизном блоке портала церкви в Дреново IX–X веков (Болгария) и пр.», – пишет Е.В. Воробьева.<sup>3</sup> Как показывают археологические находки, широко пользовались плетеным узором в Новгороде, где им украшали большинство деревянных поделок X–XI веков.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Путь от Сенмурва к Смарглу пролегал через дохристианскую Русь. В Киеве существовал пантеон семи славянских богов: Перуна, Велеса, Стрибога, Мокоша, Дажьбога, Сварога и объединяющего их – Смаргла (Смаргла), о которых упоминается в «Повести временных лет». Смаргл-Семиглав-Семиглавий – бог войны, изображался с семью мечами за поясом и восьмым – в правой руке. Но в древнерусской тератологии мы видим явно другой образ. Интересную обширную справку о Смаргле дает в своем «Полном церковно-славянском словаре» (М., 2004. С. 597–598) протоиерей Григорий Дьяченко, который считает это имя славянским, а с помощью своеобразной этимологии читает его как Семи-Ярила, полагая, что это именование «отмечает собою период самого высшего развития культа Ярила». Однако в тератологии мы встречаем все же не такого Смаргла, каким он предстает нам из-под пера протоиерея Григория. В орнаменте он явно иранского происхождения, т.е. больше Сенмурв, чем Ярило, но уже «обрусевший» в Смаргла.

<sup>2</sup> См.: инициалы Добрилова Евангелия, л.7; Евангелия из Центрального государственного архива древних актов, ф. 188, №1, л. 21; Евангелия из Третьяковской галереи, л. 209 об.

<sup>3</sup> Воробьева Е.В. Семантика и датировка черниговских капителей // Сб.: Средневековая Русь. М., 1976. С. 178.

<sup>4</sup> Колчин Б.А. Новгородские древности. Резное дерево. М., 1971. Табл.1, 9-12.





Рис. 59. Заставка из «Шестоднева».  
Изображение Симаргла. Сербский извод. 1263 г.

На русскую почву тератология могла попасть еще в пору первого южнославянского влияния, причем с богомилским «привкусом», ибо «народная» тератология, скорее всего, возникла именно в богомилской среде. Связь народных воззрений того времени с богомилством давно отмечена и проанализирована.<sup>1</sup> Эта ересь, популярная в основном среди болгарских простолюдинов, берет свое начало в конце правления

<sup>1</sup> См. труды А.Н. Веселовского, Гастера и др.

царя Симеона (X век).<sup>1</sup> Богомильское учение о сатанаиле во многом объясняет первенствующее значение мотива змеи в народной тератологии: она здесь не объект почитания (богомилы были иконоборцами), а антагонизм. Змея – единственное животное, убить которое не составляло греха для богомила. Поэтому изображение змеи употребляется здесь в качестве одного из многочисленных широко практиковавшихся заклинаний против нечистой силы и одновременно в качестве иконоборческого символа (на змею или грифона не помолишься). Кстати, на следующем этапе, в развитой тератологии тоже снимается вопрос о моленности. Поэтому тератологические мотивы отсутствуют на иконе.

В церковное искусство тератология попала в качестве народной формы орнамента, подлежащей наполнению новым христианским содержанием. По такому принципу происходило строительство церковной культуры на всем протяжении истории. Говорить же о влиянии на Православие идей болгарского богомильства или иранского зороастризма, ссылаясь на наличие в христианских книгах тератологических мотивов, означает, по меньшей мере, непонимание процесса воцерковления культуры и народного искусства. Конечно, секуляризованное сознание недоумевает: как могла языческая система символов, ее орнаментальная образность попасть в христианскую рукописную книгу и дать жизнь целому стилистическому направлению? Ответы бывали самые разные: от примитивных до экзотичных. Такие исследователи «русского тератологического орнамента» либо полностью отрицали за ним всякий смысл, либо сводили его к воспроизведению жанровых сценок и копированию узоров ювелирных изделий предшествующих веков, либо усматривали в нем ловко замаскированную сказочно-фольклорную, языческую или даже антицерковную сюжетику. В последнем случае оформление рукописи приходилось связывать с деятельностью новгородских и псковских еретиков. Все эти предположения странным образом противоречили друг другу и тому обстоятельству, что мотивы тератологического орнамента, несмотря на явный антагонизм по отношению к тематике христианских религиозных книг, упорно, в течение нескольких столетий использовались именно для их украшения. В действительности никакого антагонизма между изображениями и текстом не было и не могло быть. Секрет заключался не в том,

---

<sup>1</sup> Державин Н.С., академик. История Болгарии. Т. II. М.; Л., 1946. С. 39.

что *изображали* тератологические персонажи, а в том, что они *обозначали*», – пишет Н.К. Голейзовский.<sup>1</sup>

И здесь без апофатического богословия святителя Дионисия Ареопагита не обойтись: на его системе подобных и неподобных образов построен язык тератологии. Это учение о символах Дионисий вводил с целью посильного постижения Истины. Но как постигнуть Ее, если «Она превышает всякой сущности и жизни»? В Писаниях «Она сверхмирно воспевается в отрицательных определениях, называющих Ее невидимой, беспредельной, неместимой и прочим и указывающих не на то, чем Она является, но на то, чем Она не является».<sup>2</sup> Через такую апофатику Дионисий подводит нас к своему заключению: «Для невидимого гораздо более подходяще разъяснение через изображения, говорящие о неподобии»<sup>3</sup>, пусть даже эти изображения и будут из разряда «низких» – по идее, они и должны быть оттуда. Сомневающимся и соблазняющимся Дионисий успокаивает: «Если же кто-нибудь сочтет, что такая иконография нелепа, и скажет, что стыдно предлагать богообразным и святейшим небесным чинам столь оскорбительные изображения, тому достаточно сказать, что образ изъяснения священного двояк».<sup>4</sup> Ибо Писания «чтут, а не бесчестят небесные чины, изображая их в неподобных им формах и таким образом показывая, что они надмирно пребывают за пределами всего вещественного. А что неподобные образы возвышают наш ум лучше, чем подобные, я не думаю, что кто-либо из благоразумных людей стал бы оспаривать».<sup>5</sup> Так, «благоразумные люди» и стали вырабатывать символический язык, понятный для членов Церкви и закрытый для внешних. И этот язык был найден. Он входит в церковный обиход не в эпоху духовного кризиса, а в пору расцвета. Входит не на правах молитвы-беседы и соединения с Богом, а в качестве богомыслия, умозрения, а поэтому употребляется чаще всего в книгах и реже – во *внешнем* декоре храма.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Голейзовский Н.К. Семантика новгородского тератологического орнамента // Сб.: Древний Новгород. М., 1983. С.198.

<sup>2</sup> Восточные отцы и учителя Церкви V века. М., 2000. С. 325.

<sup>3</sup> Там же. С. 325.

<sup>4</sup> Там же. С.324.

<sup>5</sup> Там же. С.325.

<sup>6</sup> К сожалению, сегодня некоторые даже известные иконописцы вносят тератологический орнамент в оформление интерьеров храма. Автору довелось видеть его на фресках такого замечательного мастера, как А.Н. Солдатов.



Рис. 60. П. Флетнер. Гротеск.  
Германия. 1549 г.

Теперь обратимся к гротеску. Настенные росписи «третьего помпейского стиля» представляют собой «орнаментальную фантастику с чертами якобы реального, хотя и невозможного по законам природы сооружения», – замечает Ю.Я. Герчук.<sup>1</sup> Сегодня мы назвали бы такой мир виртуальным. Этот стиль, благодаря моде, почти всегда пользовался спросом, но он всегда имел и своих непримиримых критиков. Витрувий писал: «Вместо колонн ставят каннелированные тростники с кудрявыми листьями и завитками, вместо фронтонов – приделки, а также подсвечники, поддерживающие изображения храмов, над фронтонами которых поднимается из корней множество нежных цветов с завитками и без всякого толка сидящими в них статуэтками, и еще *стебельки с раздвоенными статуэтками наполовину с человеческими, наполовину со звериными головами*»<sup>2</sup> (курсив мой. — В.К.). Впрочем, Витрувия раздражают не замеченные им же монстры, а отсутствие здравого рассудка при построении архитектурных сооружений. Это и понятно: гротеск как порождение языческой культуры является примером мировоззренческого кризиса античности. Гротеск заявил о рождении новой формулы творчества: говорить субъективно о субъективном. Старая формула «субъективно – об объективном» не упразднилась, но теряла монопольную власть в светском искусстве.

Эпоха Возрождения переносит центр тяжести в гротеске с архитектуры на монстров. По признанию Дж. Вазари, художническая среда его времени понимает под словом «гротеск» вольную и потешную разновидность живописи, изображающую «всякие нелепые чудовища, порожденные причудами природы, фантазией и капризами художников, не соблюдающих в этих вещах никаких правил: они <...> приделывали лошади ноги в виде листьев и без конца всякие другие забавные затеи, а тот, кто придумывал что-нибудь почуднее, тот и считался достойнейшим».<sup>3</sup> Один из таких художников – Бернардино Почетти – примерно в 1530 году расписал библиотеку папской резиденции в замке Сант Анджело изображениями морских божеств и гротесками: игривых ангелочков окружали тритоны, сирена с раздвоенным хвостом, хватала за волосы человека, другие мифологические фигуры

<sup>1</sup> Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? С. 66.

<sup>2</sup> Витрувий. Десять книг об архитектуре. Т.1. М., 1936. С.143.

<sup>3</sup> Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 1. М., 1956. С. 110.

«скакали» на морских конях. Можно ли представить себе подобные росписи в библиотеке Московского митрополита Даниила в 1530 году? Но вот что пишет современный европейский автор: «Все эти росписи, полные динамизма, свидетельствуют о популярности античных мотивов, встречающихся даже в личных апартаментах папы».<sup>1</sup> Увлечение языческой культурой и философией в ту эпоху в Европе считается чрезвычайно положительным явлением; до сих пор некоторые искусствоведы подобное увлечение художников Средневековья и Ренессанса считают критерием высоты, качества, истинности искусства, даже преподобный Андрей Рублев назначен такими историками искусства полномочным представителем античности на Святой Руси. То, что казалось «забавой» в эпоху Возрождения, во времена маньеризма и барокко стало, по выражению Ю.Я. Герчука, «нервной, почти истерической одухотворенностью»<sup>2</sup> (рис. 60). Надо ли объяснять какого духа была эта «одухотворенность»? Даже Библия «в гротескном воплощении предстает чем-то условно-декоративным (достаточно сравнить трактовку тех же сюжетов в обычной, не орнаментальной гравюре XVI века)», – пишет Герчук.<sup>3</sup> Таким образом, и Книга книг превращается лишь в эстетически «забавную идею».

На Западе предпринимались попытки создать особый символический орнаментальный язык, понятный для церковного круга, как тератология на Востоке, причем это происходило почти параллельно – в романский период. Но победил дух секуляризма. Мы уже знаем, что еще в конце VIII века Каролинговы книги вывели художника за церковную ограду. С тех пор «священное изображение сохраняет прочную связь со светским существованием, оно по природе мирское».<sup>4</sup> Это и стало принципом, остающимся, кажется, до последнего времени в основе католического художественного сознания, несмотря на самокритику отдельных представителей Рима.

Гротеск никогда не считался средством возведения ума к небесному и, следовательно, никогда не выступал в роли языка общения как между землей и небом, так и внутри Церкви. По сравнению с тератологией гротеск был не богомыслием, а скорее «бесомыслием». Из этой темной основы начинается и

<sup>1</sup> Моран Анри де. История декоративно-прикладного искусства. М., 1982. С. 319.

<sup>2</sup> Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? С.74

<sup>3</sup> Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? С.74.

<sup>4</sup> Безансон Ален. Запретный образ. М., 1999. С.167.



химерическая символика масонов, т.е. создается язык анти-церкви – церкви антихриста. Сама химера – древнегреческое мифологическое чудовище с огнедышащей львиной пастью, хвостом дракона и туловищем козы – есть типичный мотив гротеска, только без узорных добавлений.

Отметим, что ни гротеск, ни тератологию нельзя считать художественным приемом. И то, и другое претендовало на особый взгляд, особое видение мира, т.е. несло в себе мировоззренческие начала. Гротеск служил не постижению Истины, а авторскому произволу художника, через магию абсурда выражавшего собственное «Я». Вот пример полной победы фантазии над умом. Западноевропейский художник – служитель не столько Церкви, сколько Аполлона – даже не помышлял о поисках Истины в ареопагитовском смысле. «Едва ли можно предложить какую-либо иную эстетическую категорию, способную столь адекватно обеспечить наглядную экспликацию агентов хаотического мира, чем категория “гротеск”. Гротеск – способ адаптирования хаотического, его эстетическая (обращающая в собственно артефакт культуры) сублимация. Иначе гротеск есть средство внесения в систему культуры элементов хаоса, что, в свою очередь, и гарантирует необходимое состояние ее динамики и эволюционирования. Гротеск – это “окно” в иной, альтернативный мир, сквозь которое просматривается угроза статусу культурной стабильности», – справедливо замечает С.Е. Юрков.<sup>1</sup>

Существует некоторая закономерность в том, что гротеск приобретает наиболее массовый и демонический характер в Нидерландах и Германии – там, где проповедуется религия без аскезы – протестантизм. И явления тарантизма (или хореомании), т.е. массовых истерических эпидемий, наблюдавшихся «в Голландии и Западной Германии (XIV–XV вв.) и в Италии (XVI–XVII вв.) в виде танцев, продолжительных до изнурения судорог»,<sup>2</sup> мало сказать перекликаются с духом гротеска, но и совпадают с ним даже по географическим границам.

Теперь вернемся к тератологии. Почему в определенный период она выходит из употребления? Имеет ли это под собой какие-либо социальные причины? Или слишком сложным,

<sup>1</sup> Юрков С.Е. Барокко: десемантизация орнаментального гротеска // Социальная аналитика ритма. Сборник материалов конференции. СПб., 2001. С.197. К сожалению, в своих дальнейших рассуждениях С.Е. Юрков нечетко различает между собой гротеск и тератологический орнамент.

<sup>2</sup> См.: Блейхер В.М., Крук И.В. Толковый словарь психиатрических терминов // <http://vwww.narod.ru/biblioteka/catalog/pz/bv/bv44.html>.

«элитарным» оказался язык этого стиля? Не то и не другое. Сегодня, по причине отсутствия подтверждающих документов, можно твердо сказать: запретов на использование тератологических орнаментов не существовало. Иначе в XV веке «чудовищный стиль» не употреблялся бы при оформлении буквиц (заставки к тому времени украшались по-другому). Вышел этот орнамент из буквиц, на них он в книжной графике и закончился. Но, по данным корпуса древнерусских печатей с надписями, который издали А.К. Станюкович и А.Г. Авдеев, тератология нашла свое продолжение на печатях.<sup>1</sup>

Совершенно неправомерно связывать ее с ересями стригольников и тем более жидовствующих, как это иногда делается. Тератологический орнамент возник на Руси задолго до ересей и вышел из употребления без их помощи. Православная полемическая литература, направленная против еретиков, не упоминает тератологию. Виновником умирания тератологии можно считать второе южнославянское влияние, которым оказалась охвачена русская письменность в результате целого ряда серьезных политических перемен в славянских странах Балканского полуострова.<sup>2</sup> Под «переменами» здесь имеется в виду завоевание этих стран турками, и как следствие – эмиграция мастеров на Русь. И если все-таки тератология была завезена к нам с Балкан, то оттуда же пришел и ее сменщик с красноречивым названием «балканский стиль» – жгутовый и плетеный орнамент. Такая смена также говорит больше о новых предпочтениях, нежели о запретах. Плетенка предшествовала тератологии, плетенка ее и сменила. «Чудовищный стиль» в архитектуре и книге ни во что не трансформировался – он временно сместился, как уже было сказано, на печати, а потом окончательно исчез.

По-другому обстояло дело с гротеском: со временем из него все больше и больше убирался узор, но все настойчивее «выползали» монстры. Без гротескомании невозможно было бы появление в Нидерландах такого художника, как Иероним Босх. А феномен модернизма и постмодернизма есть порождение того же духа, что придумывал «без конца всякие забавные затеи», в частности, и в виде гротеска.

Однако мы должны сделать существенную оговорку. Не все

<sup>1</sup> Станюкович А.К., Авдеев А.Г. Неизвестные памятники русской сфрагистики. Прикладные печати матрицы XIII–XVIII веков из частных собраний. М., 2007.

<sup>2</sup> См.: Чаев Н.С., Черепнин Л.В. Русская палеография. М., 1946. С.167.



так просто с гротеском в литературе, особенно в светской. Следует понимать, что, несмотря на одинаковое терминологическое обозначение, в словесности и орнаменте это далеко не одно и то же. Писатели античной Греции не проявили к разбираемому нами феномену того интереса, что художники. Вот прямое свидетельство разнородности данного явления. В орнаменте гротеск представляет собой беспредельное блуждание ума – ума, сдавшегося на милость фантазии и руководимого ею (как всякий беспредел, гротеск оборачивается демонизмом). Другое дело – литература. Словесное произведение, созданное с помощью гротеска, как правило, парадоксально многовекторное. «Жизнь проходит в гротеске по всем ступеням – от низших, инертных и примитивных, до высших, самых подвижных и одухотворенных, – в этой гирлянде разнообразных форм свидетельствуя о своем единстве. Сближая далекое, сочетая взаимоисключающее, нарушая привычные представления, гротеск в искусстве родствен парадоксу в логике. С первого взгляда гротеск только остроумен и забавен, но он таит большие возможности»<sup>1</sup>. Чтобы убедиться в справедливости приведенных слов, достаточно вспомнить некоторые произведения Н.В. Гоголя. Могли они быть созданы, проигнорируй Николай Васильевич эту выразительную форму? Разумеется, нет. Спросим себя: ради чего по воле писателя у майора Ковалева сбежал нос? Вопрос не настолько простой, чтобы на него ответить сразу. Легкие ответы обычно неправильные. Правильный ответ, на наш взгляд, заключается не в словах «зачем» или «ради чего», а в том, что нос именно сбежал, то есть – в гротеске, ставшем увеличительным стеклом личности майора и всего Санкт-Петербурга, современного Гоголю.

Сказанного, наверное, достаточно, чтобы убедиться в правомочности и даже необходимости гротеска в качестве литературного художественного средства.

Без него, кстати, померкнет тот же фольклор: взять хотя бы сказки, где гротеск через аномальность действительности позволяет указать на норму – прежде всего, на норму красоты и добра.

Возможно ли нечто подобное в орнаменте? Маловероятно.

Потому не стоит спешить с оглашением обвинительного приговора гротеску.

---

<sup>1</sup> Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 119–120.

## §.8. ИКОНА И ДЕТИ

Когда видишь древнерусские иконы, то не можешь не обратить внимания на сходство святых ликов с детскими лицами. Эта особая нежная, ласковая «детскость» заметно удавалась преподобному Андрею Рублеву: взять, например, фрески Успенского собора во Владимире (рис. 61, 62). И наоборот, изображая детей, иконописцы придавали им определенную «зрелость». Подчас ребенок визуально отличается от взрослого лишь своим масштабом да отсутствием бороды и усов. А если посмотреть на икону кисти Прокопия Чирина «Великомученик Димитрий Солунский и благоверный царевич Угличский и Московский Димитрий» (строгановские письма, начало XVII века), то находишь *младенца* Димитрия одинаковым по росту с *воином* Димитрием Солунским, т.е. масштаб фигуры не определяется возрастом (рис. 63).



Рис. 61.



Рис. 62.

*Преподобный Андрей Рублев.*

Апостол Петр.

Апостол Матфей.

Детали сцены «Апостол Петр ведет праведников в рай».

Роспись «Страшный Суд». Успенский собор во  
Владимире. 1408 г.

Эта особенность иконы, возможно, основывается на словах преподобного Ефрема Сирина: «Равными воскресит Творец сынов Адамовых; как сотворил их равными, так равными же пробудит и о смерти. В воскресении нет ни больших, ни малых. И преждевременно родившийся восстанет таким же, как и совершеннолетний»; а на той же странице выше преподобный приводит пример: «Кто умер во чреве матери, и не вступил в жизнь, того сделает совершеннолетним то же мгновение, которое возвратит жизнь мертвецам. Младенец, которого мать умерла вместе с ним во время чревоношения, при воскресении предстанет совершенным мужем и узнает мать свою, а она узнает детище свое. Не выдавшие здесь друг друга увидятся там, и мать узнает, что это ее сын, и сын узнает, что это его мать»<sup>1</sup>. Хотя Ефрем Сирин и не называет возраста, но, несомненно, имеется в виду 33-летний возраст Христов.<sup>2</sup> Здесь, конечно, прежде всего «достигается чрез Него мера возраста человека нашего внутреннего»,<sup>3</sup> но и телесный возраст Христов считался совершенным

Моленный образ святого на иконе, является условным изображением «внутреннего человека», у которого всегда только один *идеальный возраст*. Спрашивается, почему же тогда на иконах мы видим три возраста: это старцы, средовеки и юноши? Если дети могут «мужать» до взрослого состояния, то, казалось бы, необходим и обратный процесс – усреднение до 33-летнего идеала всех, т.е. старцев изображать средовеками. История иконописания, кстати, знает и такие примеры. Святителя Николая Мирликийского писали (особенно часто византийцы) и старцем, и средовеком. Здесь важно понять другое: идеальный возраст воспринимался иконописцем не как отсутствие старости или младенчества, а как совершенство, заповеданное Самим Господом: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф 18: 3). Речь идет, конечно, не об инфантилизме, а о врожденной детской добродетели. Слова Спасителя святитель Иоанн Златоуст поясняет так: «Младенца хотя бы поносили, хотя бы наказывали, хотя бы хвалили, хотя бы чествовали, он ни в первом случае не досадует и не укоряет, ни в последнем не гордится».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Ефрем Сирин, св. Творения. Т. 4. М., 1995. С. 105.

<sup>2</sup> Ср.: «Доколе все придем в единство веры и познание Сына Божия, в мужа совершенного, в меру полного возраста Христова» (Еф. 4, 13).

<sup>3</sup> Ефрем Сирин, св. Творения. Т. 7. С. 192.

<sup>4</sup> Иоанн Златоуст, святитель. Толкование на святого Матфея Евангелиста. Книга 2 // Он же. Избранные творения. М., 1993. С. 597.



Рис. 63. *Прокопий Чирин.*  
«Великомученик Димитрий Солунский и благоверный царевич Димитрий».  
Строгановские письма.  
Начало XVII века.



«Идеальный возраст» – это определенный показатель духовной зрелости, мера «полного возраста Христова» (Еф 4: 13). Духовную зрелость следует отличать от житейского опыта; она менее всего зависит от величины временного отрезка жизни. Святые младенцы и отроки успели войти в «идеальный возраст», а закоренелый грешник далек от него и в 90 лет.<sup>1</sup> Именно из концепции «идеального возраста» возникают изображения взрослых, как детей, а детей, как взрослых.<sup>2</sup> Любая каноничная икона «Введение во храм» подтверждает сказанное: детская фигура Марии отличается от Ее взрослых изображений только масштабом, даже облачения остаются неизменными – трехзвездный мафорий и синяя туника. В так называемом Евангелии псевдо-Матфея говорится, что Мария, будучи в 3-летнем возрасте, «не походила на младенца, но казалась уже взрослой и исполненной лет» (гл. 6).<sup>3</sup>

Но первенствующее положение среди детских ликов принадлежит Спасу Эммануилу (рис. 64). С.С. Аверинцев писал: «Вневременный, бесконечно древний младенец переходит в византийское искусство послеиконоборческой поры, а затем и в древнерусскую живопись, где с наибольшей выразительностью выявляет свой старческий аспект на иконах Одигитрии и Спаса-Иммануила; его огромный лоб порой даже прорезан морщинами. <...> В идеале всякий старец должен быть младенцем по незлобию, но зато всякий младенец должен быть старцем по мудрости, серьезности, истовости».<sup>4</sup> Его можно видеть на иконах

<sup>1</sup> По этой причине на новгородской таблетке «Три отрока в пещи огненной» царь Навуходоносор, стража и халдеи в масштабе показаны меньше отроков Анании, Азарии и Мисаила (рис. 63). Прослеживается даже иерархия по убыванию: Ангел – отроки – Навуходоносор – стража – халдеи – идол.

<sup>2</sup> В светском искусстве мысль о «духовной зрелости», как ее понимали русские иконописцы, смог успешно реализовать, кажется, один Ефим Честняков. Именно на его полотнах мы встречаем тех же «взрослых» детей и по-детски чистых, доверчивых стариков.

<sup>3</sup> Иисус Христос в документах истории / Сост. Деревенский Б.Г. СПб, 1998. А также: Книга о рождении благодатной Марии и детстве Спасителя, написанная по-еврейски блаженнейшим евангелистом Матфеем и переведенная по-латински блаженным Иеронимом, пресвитером // <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/matfey.htm>.

<sup>4</sup> Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 173–174. Что касается богословской проблематики образа «вневременного, бесконечно древнего младенца», то см. в нашей книге: т.2, ч. II, гл.1, § 5.

«Собор Архангелов», «Спас Недреманное Око» и «Богоматерь Знамение».

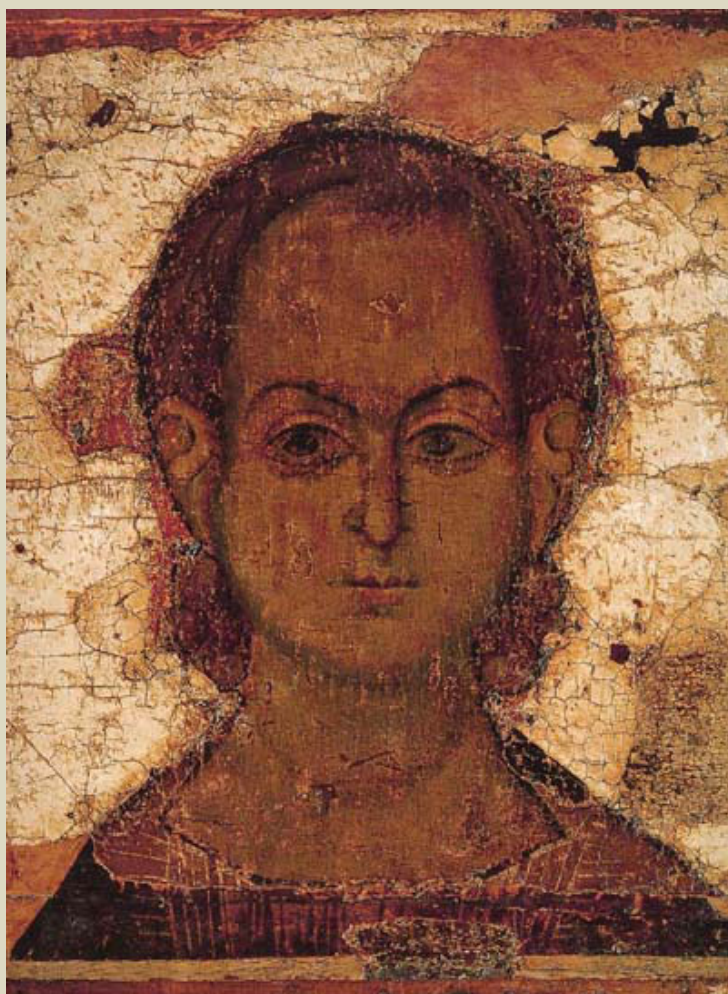


Рис. 64. Икона Спаса Эммануила (с ангелами).  
Конец XII века.

Обратим внимание, что нигде, начиная с саркофагов VI века, мы не найдем даже *следов* сусальности, которой нередко

отмечены моленные образы Нового и Новейшего времени, – везде на нас смотрит духовно умудренная Личность, ставшая Младенцем по воле Божественного Отца. Из упомянутого Евангелия псевдо-Матфея узнаем также, что во время бегства в Египет Христос говорит Иосифу и Марии: «Не смотрите на Меня только как на Младенца. Я совершенный муж». Нет, разумеется, признаков слащавости и на древних иконах Богородицы, держащей на руках Сына – Богомладенца. Лишь с XVII века изографы стали нисходить до сентиментальных и даже сусальных изображений Младенца.

На иконах с фигурами детей обнаруживается одна типичная особенность при передаче одежд. Наряду со взрослыми облачениями, столь характерными для эпохи Средневековья, на детях можно видеть снежно белые «сорочицы».<sup>1</sup> Белый цвет их, вне всяких сомнений, символичен и обозначает чистоту детских душ. В таких сорочках и в виде детей представлены души праведников на лоне Авраамовом.<sup>2</sup>

Получается следующая картина: души скончавшихся взрослых праведников предстоят Богу в Царстве Небесном детьми, а живые дети ходят перед Богом по земле взрослыми праведниками. И белый цвет их сорочек подчеркивает важное духовное качество, без которого невозможно увидеть Бога: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф:5: 8). Не случайно также на иконе «Успение Божией Матери» душа Пречистой представлена ребенком и тоже в белом. Столь же закономерно расположение детей в сорочицах *над* и *под* фигурой Христа на иконе «Вход в Иерусалим».<sup>3</sup> Детвора здесь наподобие Ангелов составляет окружение Господа (рис. 67, 68). На этой иконе изображена сцена извлечения детьми занозы, которая по-разному толкуется иконоведами. Иногда приходится читать о ее бытовом характере. Действительно, не все иконы на данный сюжет знают такую сцену, однако, трудно согласиться с тем,

<sup>1</sup> См. иконы: 1) «Молящиеся новгородцы» (XV век); 2) «О тебе радуется» (XVI век) из Ильинской церкви в Вологде; 3) новгородскую таблетку «Вход в Иерусалим» (XV век, рис. 65, 66); и др.

<sup>2</sup> См.: 1) фреску XII века «Лонно Авраамово» в нарфике нижнего этажа монастырской церкви – гробницы, что в Бачково, Болгария, рис. 64; 2) фреску на тот же сюжет в Кирилловской церкви, Киев; 3) фреску на тот же сюжет в Дмитриевском соборе г. Владимира.

<sup>3</sup> См. памятники XV века «Вход в Иерусалим»: 1) новгородская икона из собрания И.С. Остроухова, ныне переатрибутированная как московская, находится в Третьяковской галерее; 2) новгородская таблетка; 3) икона кисти преподобного Андрея Рублева из праздничного чина Благовещенского собора и др.

чтобы иконописец золотого XV века мыслил столь приземленно, «бытово». Сцена имеет, безусловно, символическое значение, которое состоит в том, что изначально человек создан чистым, как ребенок, но грех занозой сидит в человеческой природе. И здесь проводится мысль о врачевании Христом этой раны. Надо только исполнить призыв Спасителя: «Будьте, как дети».



Рис. 65. «Три отрока  
в печи огненной».  
Новгородская таблетка.  
Конец XV века.

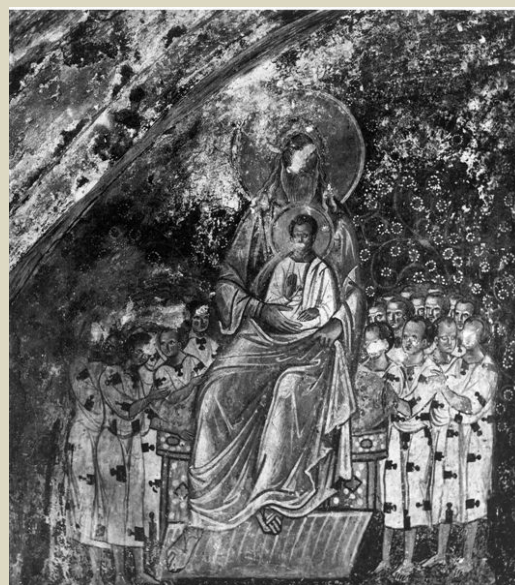


Рис. 66. «Лоно Авраамово».  
Бачково. Фреска.  
Вторая половина XII века.

Но как можно реализовать эту заповедь в жизни? Отец Александр Шмеман говорил: «"Будьте как дети" никак не означает какого-то инфантилизма, не есть противопоставление детства взрослости; это не означает, что для того, чтобы воспринять религию или религиозный опыт, нужно стать каким-то простачком, или еще грубее – дурачком. Я настаиваю на этом, потому что так говорят, так понимают религию ее враги. Они сводят ее к сказкам, басням и выдумкам, на которые только дети, или же взрослые дети – недоразвившиеся люди, – могут



клонуть».<sup>1</sup> Для отца Александра, «ребенок целостен не только в отношении ко времени, но и ко всей жизни, он отдается весь – всему; он воспринимает мир не рассудочно, не аналитически, не каким-либо одним из своих чувств, а всем своим существом без остатка, – но потому и мир раскрыт ему во всех своих измерениях. Если для него звери говорят, деревья страдают или радуются, солнце улыбается, а пустая спичечная коробочка может чудесно засиять, как автомобиль, или аэроплан, или дом, или что угодно, то это не потому, что он глуп и неразвит, а потому что ему в высшей степени дано и открыто это чувство чудесной глубины и связи всего со всем. Потому что он имеет дар полного слияния с миром и с жизнью, потому что, вырастая, мы действительно безнадежно теряем все это». Божественная реальность как целостность и «постигается только целостным восприятием, и вот это-то и значит – “будьте как дети”».<sup>2</sup>



Рис. 67.

«Вход Господень в Иерусалим». Новгородская табличка.



Рис. 68.

Фрагменты «Дети». Конец XV века.

Концептуальный прием превращения взрослых в детей, а детей во взрослых свойственен преимущественно древнерусской иконописи. Византийские и другие мастера православного мира владели им «однобоко». У них «взрослели» дети, но не «юнели» взрослые, не считая, разумеется, отдельных случаев омоложения

<sup>1</sup> Шмеман Александр, протопресвитер. Будьте как дети // <http://kiev-orthodox.org/site/faithbasis/1022/>

<sup>2</sup> Там же.

до средовека святителя Николая Мирликийского, которому просто сбавлялся возраст, а не присваивалась та упомянутая выше нежная, ласковая «детскость», свято выводимая кистью преподобного Андрея Рублева. Русская иконопись «по-детски радостна и легка, полна безмятежного покоя и теплоты. И можно утверждать, что нигде жизнерадостное и жизнеутверждающее христианское мировоззрение не нашло столь яркого выражения, как в русской иконе. Можно сказать, что если Византия богословствовала по преимуществу словом, то Россия богословствовала по преимуществу образом. В пределах художественного языка именно России дано было явить глубину содержания иконы, высшую степень ее духоносности»,<sup>1</sup> – писал Л.А. Успенский.

Вместе с тем, библейские писатели помнят, что ребенок – существо, еще не достигшее полноты развития. Одно дело – святые младенцы и отроки, взирающие из резных киотов, другое дело – реальные дети в жизни. Для апостола Павла слово «младенец», «младенчество» означало как раз духовную незрелость: «Когда я был маленьким, то по-младенчески говорил, по-младенчески мыслил, по-младенчески рассуждал; а когда стал мужем, то оставил младенческое» (1 Кор 13: 11). Поэтому сама собой возникает проблема: дети и занятия иконописанием. В постсоветскую эпоху появилось немало студий, где ребят учат создавать иконы. Но задумаемся: стоит ли умиляться детскими занятиями иконописью, которые приобретают уже, кажется, массовый характер? Дети расписывают храмы, проводятся конкурсы на лучшую детскую икону... Устроители таких конкурсов видимо забыли, что для верующего нет «первенства» икон, ибо каждая икона свята. И выявленные победители ничего не приобретут, кроме гордыни. Во всяком случае, нам известны примеры раннего увлечения иконописью, которому затем неизменно сопутствовали зазнайство и гордыня. При занятии любым делом могут, конечно, проявиться отрицательные качества ребенка, но, следовательно, взрослые обязаны с особой внимательностью заниматься воспитанием детей во всех сферах, чтобы не вырастали из них гордецы. Разве разнообразие занятий снимает ответственность с воспитателей? Здесь можно вспомнить о подготовке кадетов. Им в учебном заведении дают серьезные знания о «военном искусстве», тем не менее не доверяют даже отличникам «покомандовать» и малым подразделением –

---

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 223.

взводом солдат. И это понятно: у кадетов просто нет духовной зрелости командовать взрослыми. Тогда почему при явном отсутствии духовной зрелости детям позволяют писать иконы? Потому мы и говорим об опасностях в данной области человеческой деятельности.

Как же был организован процесс подготовки молодых иконописцев на Руси? Вопрос не праздный, а, напротив, весьма актуальный на сегодняшний день. Во всяком случае, дети в то время икон не писали; они числились только подмастерьями: растирали пигменты, готовили левкас, краски, но *самостоятельно* иконописью не занимались. Все наши критики, кроме своего мнения, до сих пор не привели ни одного исторического документа, подтверждающего их правоту и опровергающего нашу точку зрения. Если до сего дня сохранилось столько «взрослых» икон, то где «детские»? Всемирно известны рисунки новгородского мальчика XIII века Онфима, но не найдено ни одного даже захудалого эскиза юного безвестного иконописца Средневековья.



Рис. 69.

*Мальчик Онфим. Автопортрет.*

Рисунок на берестяной грамоте. Новгород. Ок. 1234–1268 гг.

Нет даже литературных упоминаний о таких иконописцах. Не странно ли? И напрасно один из критикующих пытался возразить строками из труда преподобного Максима Исповедника: «Подобно тому, как Слово Божие до своего явления и пришествия во плоти духовно обитало в патриархах и пророках, предызображая таинства своего пришествия, так и после этого обитания [во плоти] Оно присутствует и в еще младенцах [во Христе], духовно питая и ведя их к возмужанию по Богу, и в совершенных, сокрыто предначертывая в них, словно нанося очертания образа, будущее пришествие Свое»<sup>1</sup>. Являются ли эти слова разрешением детям создавать иконы? Разумеется, нет. Иначе иконы можно было бы писать пророкам и патриархам еще до воплощения Христова, ибо Слово обитало ведь и в них. Здесь, скорее, сами дети являются «иконной доской», на которую наносится образ, а не дети – иконописцы.

Напомним, что в православной традиции слово «отрок» (от праслав. \*ot(ъ)-rokъ, происходит из *от* + *реку*) понималось как «не имеющий права говорить», в том числе, разумеется, и языком иконы. Разрешая ребенку создавать сакральный образ, по логике, если учитывать связь сакрального образа с литургией (а не учитывать данную связь невозможно, ибо она неотменима), то последней (литургии) грозит переход с церковнославянского языка на детское каляканье. Что, конечно же, нелепость. Но разве не такая же нелепость – «детская икона»? Само данное выражение звучит странно. Церковное предание свидетельствует: даже святой евангелист Лука впервые живописал образ Богоматери лишь после Пятидесятницы. А ведь это был взрослый человек, со сформированной сенсомоторикой в отличие от детей, это был сложившийся художник, с точным глазом и «поставленной» рукой. Другим апостол Лука быть просто не мог, Господь бы не попустил.

А сегодня составляются программы для занятий иконописью в Воскресных школах, что ни коим образом нельзя считать церковным достижением. Это не достижение, а явное заблуждение. «В создании иконы ничто не может заменить личный опыт стяжания благодати»,<sup>2</sup> – вот аксиома, которую вывел Л.А. Успенский, богослов и иконописец. При всей чистоте детской души, ясно же, что у ребенка опыт стяжания благодати

<sup>1</sup> *Максим Исповедник, преподобный.* Главы о богословии и домостроительстве воплощения Сына Божия. Вторая сотница. 28 // *Он же.* Творения. Книга 1: Богословские и аскетические трактаты. М., 1993. С 239.

<sup>2</sup> *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. С. 137.

минимален. Первые шаги новоначальные русские иконописцы делали не раньше юношеского возраста,<sup>1</sup> и заключались они в освоении опыта ведущего иконника «дружины» (обычно «знаменщика», именуемого в летописях старейшиной и начальником), под чьим неперменным руководством находились «оглашенные» изографы. Через духовный и профессиональный опыт как руководителя, так и всей дружины они постепенно приобщались «ведению святых иконописцев, живому опыту Церкви». В этом было принципиальное отличие русской школы обучения живописи от западноевропейской. Современные искусствоведы с помощью стилистического анализа доказывают, что творческое общение гениального Андрея Рублева с Феофаном Греком и Прохором с Городца оставило поистине благотворный след в его дальнейшей деятельности.

Древнерусская система подготовки иконописцев дала миру гений преподобного Андрея Рублева, воспитала воистину великого Дионисия, явила целый сонм святых иконописцев. Потому мы и обязаны заботиться о поддержании именно этой традиции воспитания, а не заменять ее некими светскими модернистскими «семулякрами», бесплодными уже по определению. В качестве весомого аргумента позволим себе задать всего лишь один вопрос: если современная система так хороша, то где новые гении?

В заключение необходимо напомнить о том, о чем говорилось уже во второй главе в параграфе 2: вопреки распространенному светскому мнению, причисляющему иконописцев просто к ремесленникам, Церковь их считает людьми с особой харизмой и, с точки зрения преподобного Максима Грека, иерархически относящимися к причетникам, т.е. церковнослужителям.<sup>2</sup> Поэтому тех из них, что стяжали дары Духа Святого и достигли особых высот в иконописи, Церковь канонизировала и признала святыми. Поручать ребенку написание моленного образа – столь же безответственно и неуместно, как благословить подростка служить литургию. В воскресных школах самое разумное – учить детей понимать

---

<sup>1</sup> Поэтому в летописях они называются «унотами». Др.-русс. *унъ* «молодой, юный» восходит к общеслав. *junъ*, имеющему индоевропейский характер. Напомним, что Церковь считает детей младенцами до 7 лет; с 7 лет до 14 они отроки; и только с 14-ти — юноши.

<sup>2</sup> *Максим Грек, преподобный. О святых иконах* // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология*. Сост. Гаврюшин Н.К. М., 1993. С. 47. См. в нашей книге т. 1, гл. 2, § 2, где рассматривается этот вопрос.

сложный язык иконы, но никак не «создавать» ее.

Перекосы, возникающие в связи с затронутой нами проблемой, это не просто заурядные «недостатки воспитания подрастающего поколения», это мины, закладываемые на будущее в литургическую жизнь Церкви.

ОБЩЕСТВЕННОЕ  
**СЕВНА**  
ДВИЖЕНИЕ  
СЕВНА.РФ

ПРАВОСЛАВНАЯ  
ВОСКРЕСНАЯ  
ШКОЛА  
СЕЛА ХОЛУЙ

Справки и запись в  
школу по телефону:  
**+7 915 839-69-12**

## ХОЛУЙСКАЯ ИКОНОПИСНАЯ СТУДИЯ

при Общественном движении "Севна" и Православной  
Воскресной школе церкви Введения Пресвятой Богородицы  
(развивающая программа для детей)

### объявляет набор в группы детей от 8 до 15 лет

Обучение рассчитано на 4 года  
Занятия проводятся на территории церкви

В основе обучения лежит изучение основ православной веры  
и изучение древнерусского искусства:

иконопись; зодчество; фреска; рукописные и печатные книги;  
лубок; народные промыслы; национальные костюмы;  
национальные обычаи.

С каждым годом уровень освоения материала в Школе будет  
повышаться от задач общего цветового, композиционного и  
культурного развития детей к знанию основных  
иконографических образов и сюжетов древнерусской  
живописи, памятников древнерусской архитектуры.

В программу обучения входит подготовка  
(костюмы и декорации) и осуществление театрализованных  
представлений на Рождество, Масленицу и другие праздники,  
проведение выставок детского творчества.



Рис. 70.

Объявление о наборе в детскую иконописную студию.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Замечено, что простые вопросы подчас сильно озадачивают людей. Так, если спросить: зачем ученые столько внимания и сил уделяют философии иконы (здесь особенно эстетики постарались), то существует риск получить ответы не скоро. Ведь для сегодняшней ультрапрагматичной жизни практическую пользу икона дать может только весьма косвенную (семиотическую). Да, сам образ как древняя вещь имеет немалую материальную ценность, но какой прок от философских размышлений над ним? Разве недостаточно чисто искусствоведческих штудий? Опирайтесь на значение культуры для развития личности, доказывая это закоренелому «технократу», который ныне определяет парадигму образования, науки и общественной жизни, значит, опираться на воздух. «Технократ» во всеуслышание объявил, что ему нужен потребитель, а не личность. Потому культура поставлена сегодня в условия самовывживания, а не влияния на общество.

В известной степени можно понять, когда иконознанием интересуются русские специалисты: как ни крути, но трудно отрицать, что икона не национальное достояние нашего народа. Однако об иконе удивительно глубоко пишут современные иностранные авторы – например, французские философы Жан-Люк Марион и Ален Безансон. Им-то – зачем?

В определенной мере ответом могут служить слова академика С.С. Аверинцева: «Вы спросили, что мне дает вера. Могу ответить только так: да все! Всему весело распускаться и цвести в этой укрывающей тени – и радостям встречи с другим человеком, и радостям уединения»<sup>1</sup>. Но будет ошибкой слова Сергея Сергеевича переносить на икону и понимать их буквально. Во-первых, икона – не вера, а ее атрибут. Во-вторых, икона по поводу и без повода проецируется сегодня на это «да все!». Об ошибочности такого подхода мы уже говорили в тексте монографии. Тем не менее данная тенденция прогрессирует, и ученым вряд ли с ней сладить. Поскольку проникновение слова «икона» в секулярный мир и понимание этого термина, отличное от церковного, развивается по совершенно другим законам, нежели научные. Здесь ничего не поделать. У моды свои кодексы

---

<sup>1</sup> *Аверинцев С.С.* «Как все ценное, вера – опасна...» (Интервью журналисту Илье Медовому. 2001 г.) // *Континент. М.*, 2004, №119.

и скрижали. От выражений типа «икона стиля» общество освободится не скоро.

В таком случае еще непонятней становится практический смысл философствования над средневековой иконой.

Правильный ответ, на наш взгляд, надо искать не в словах «зачем», «для чего», а «для кого» предпринимаются попытки анализа сакрального образа. И вот тогда цитата Аверинцева становится понятней. Смысл человеческий жизни по большому счету и состоит не столько в вопросе «зачем жить?» (он вторичен), а «для кого?»: для ближних, для дальних, для своего рода, в целом – народа и, если угодно, для Бога. Вот тогда действительно появляется в душе радость, а в голове – смысл так быстро проходящей жизни. Ведь и икона пишется не для чего-то и даже не для кого-то, хотя реальных людей и ситуаций здесь не исключить, а конкретно **кого-то**: определенного святого, Богородицу или Спасителя. Это ведь много важнее. Тогда действительно появляется смысл философу размышлять над иконой. Она становится бытием, среди идей которого философ, живет, творит, которому постоянно задает вопросы, и если повезет, – получает на них ответы.

Что трудно понять позитивистски настроенному «технократу», но понять необходимо, дабы жизнь в итоге не обессмыслилась и для него. Не ради «шестеренок» же живет и он сам.

Как правило, все остальное – в основном решаемо.

Не стоит понимать сказанное в качестве обвинения и нападок на людей, занимающихся техникой. Такого мы себе не можем позволить. Именно в этих специалистах сегодня и нуждается Россия. Речь идет о той генерации ученых, которые, упрощенно говоря, воспринимают и понимают мир в виде «машины», а не «организма». Такими учеными вполне могут быть и философы, начиная, например, с Жюльена Офре де Ламетри и кончая Джоном Кеннетом Гэлбрейтом. **Здесь** проходит водораздел между гуманитарным знанием – и – гносеологией трансгуманизма, «нью эйдж» и прочих лукаво «зазывающих в будущее» общественных теорий. По большому счету, пропасть пролегает между жизнью и подделками под нее (симулякрами) в виде сомнительных технических проектов завтрашнего дня (о них предстоит отдельный разговор во 2-м томе). Ведь не случайно же средневековый человек жил лицом к прошлому. Ибо не предполагал себе «революций» между прошлым и будущим, а считал, что одно неразрывно вырастает из другого. В сознании это был органичный континуум,



альтернативу которому редко могли предложить даже самые «отъявленные еретики». Феномен «непредсказуемого прошлого», увы, известен лишь нашему современнику, потому что он и живет как раз спиной к своему прошлому. Увы...

И коль мы хотим для себя действительно светлого будущего, то разворота головы не избежать, то есть разворота и постепенного пересмотра нашего мировоззрения. Без шараханий назад и вперед, из стороны в сторону. Твердо. Убедительно. Верно. Ведь настоящий оптимизм – хотелось бы думать – не «малая информированность», не безответственное упрощение реальности в легкомысленность. Это гармония с самим собой, гармония личности и общества, гармония человека и природы, вера в свое предназначение и вера в его осуществление. А над всем – Божественная любовь. Наш оптимизм отнюдь не ограничивается земным благополучием человека, которое было бы весьма недостаточно для бессмертной человеческой души. Он обусловлен верой в вечную жизнь, в победу жизни над смертью. Что может быть радостней?

Да будет!

А икона только и делает, что провозглашает эту вечность и всячески указывает к ней путь.

Завершить книгу хочется большой благодарностью прежде всего моему давнему другу, иконописцу, философу и магистру богословия М.В. Васиной, подсказывавшей много нужного и полезного в работе; выдающемуся современному иконологу, доктору филологических наук В.В. Лепяхину, живущему и работающему в Венгрии, немало сделавшему для реализации автором своего замысла; философам: докторам философских наук Н.В. Голик, С.А. Маленко и А.П. Донченко, роль коих в книге очевидна; дизайнерам: кандидату архитектуры А.В. Гаврюшкину и Б.И. Борисову, оказавшим техническое содействие при создании обложки; особо хочется подчеркнуть бескорыстную помощь моих друзей – именитого Нижегородского искусствоведа О.С. Морозову, выполнившую корректуру текста; низкий поклон настраивавшим и благословляющим автора на труд протоиереям Николаю Ершову и Виктору Лютику.

Спасибо, дорогие! Храни вас Бог!

## ВЗИРАЯ ТВОРЧЕСКИМ ОКОМ НА ТВОРЧЕСТВО

### Послесловие

Научная деятельность кандидата философских наук В.С. Куткового, можно сказать, прошла перед моими глазами. Я был научным руководителем его кандидатской диссертации «Духовные константы древнерусской культуры». Потом последовало издание в Москве объемистой монографии «Краски мудрости» (34, 44 услов. печ. л.). Затем автор написал монографию «Философские основы восточнохристианской иконы». После нее вышла другая монография «Вера и мировидение», далее состоялась коллективная работа (совместно с В.В. Лепахиным и О.В. Губаревой) «Сретение Господне», изданная в Санкт-Петербурге и отпечатанная в Италии, в том же году вышел сборник статей «РазноОБРАЗное». Не говорю уже о многочисленных публикациях в авторитетных научных и общественных журналах, альманахах, научных сборниках. Работоспособность похвальная.

От книги к книге вызревала, крепла и углублялась философская мысль автора. И когда он заявил тему «Философский универсум православной иконы» для написания докторской диссертации, то стало понятно, что Кутковой выходит на новый научный уровень, по крайней мере, сама постановка вопроса о том свидетельствовала. К сожалению, по независящим от нас обстоятельствам диссертационный совет закрыли, и защита не состоялась. Но вот мы прочли книгу, которая должна была стать основой этой диссертации. Что можно сказать в данном случае? Не состоялась защита – зато состоялась монография. Первое впечатление от нее – смелость и трезвость мысли, огромное количество затраченного труда, без потери легкости пера. К тому же автор уже анонсировал 2-й том уникального корпуса об иконе. Но ведь и первый – значительно больше 600 страниц. Этого уже было бы вполне достаточно для докторской диссертации. Но, по признанию во вступлении самого автора, «задача стояла – обозначить как можно больше неразрешенных проблем и наметить пути их дальнейшего решения». То есть Кутковой исходил не из каких-то личных побуждений (написать диссертацию), а прежде всего из научных соображений (открыть неизвестное).

И действительно: не столь часто философы претендуют на область сакрального образа. Это редкость не только для

философской мысли нашего университета, но и вообще для русской философии. [Эстетику как дисциплину здесь оставляем в стороне, ибо специализация автора – теория и история культуры (философские науки); в этих научных рамках он и остается.]

Поэтому я уверен в профессиональном успехе данного трактата. Ибо книга представляет собой не только солидный научный труд, но вполне может использоваться в качестве учебника при изучении духовной культуры соответствующими учебными дисциплинами в российских вузах.

Я не хочу сейчас говорить о слабых и сильных сторонах работы. Читатель уже ознакомился с нею и вынес свое суждение. Его надо уважать. Мне остается лишь подчеркнуть культуру оформления книги автором, что не случайно, поскольку он одновременно является и членом Союза художников России.

Кстати, именно принадлежность Куткового одновременно к философской и художественной среде делает особо ценными его размышления о творчестве. Это не компиляция уже написанного другими философами, а описание собственного опыта. И оно очень интересно.

Остается пожелать Виктору Семеновичу в дальнейшем не утрачивать ритма работы, не снижать высокую планку постановки профессиональных задач. Остальное у него есть.



**Анатолий Донченко,**  
*доктор философских наук.*  
*Великий Новгород.*

---

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аванесова Г.А., Багдасарьян Н.Г.* Норма культурная. [Текст] / Г.А. Аванесова, Н.Г. Багдасарян // Культурология XX век. Энциклопедия Том 1. СПб., 1998.
2. *Аввакум, протопоп.* Об иконном писании. [Текст] / Аввакум // Пустозерская проза. М., 1989.
3. *Августин Аврелиан.* О граде Божиим. [Текст] / Аврелиан Августин. Минск, 2000.
4. *Августин, блаженный.* Исповедь. [Текст] / Августин. Киев, 2004.
5. *Августин, епископ Иппонийский.* Христианская наука, или Основания св. герменевтики и церковного красноречия. [Текст] / Августин. Киев, 1835.
6. *Аверинцев Сергей.* София – Логос. Словарь. [Текст]. / Сергей Аверинцев. Киев. Изд. Дух и литера. 2001.
7. *Аверинцев С.С.* «Как все ценное, вера – опасна...» (Интервью журналисту Илье Медовому. 2001 г.). [Текст] / С.С. Аверинцев // Континент. М., 2004, №119.
8. *Аверинцев С.С.* К дефиниции человека. [Электронный ресурс] / С.С. Аверинцев // <http://www.mgarsky-monastery.org/kolokol.php?id=2181>.
9. *Аверинцев Сергей.* Греческая семантика понятия образа в Священном Писании (прежде всего в Новом Завете), а также в молитвенных, богословских, литургических текстах. [Текст] / Сергей Аверинцев // Православная община. М., 2000. № 55.
10. *Аверинцев Сергей.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. [Текст] / Сергей Аверинцев. М., 1996.
11. *Аверинцев С.С.* Вера. [Текст] / С.С. Аверинцев // Новая философская энциклопедия. В 4 т. Т. 1. М., 2010.
12. *Аверинцев С.С.* О некоторых константах традиционного русского сознания. [Электронный ресурс] / С.С. Аверинцев // <http://lib.rus.ec/b/244309/read>.
13. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. [Текст] / С.С. Аверинцев. М., 1977.
14. *Аверинцев С.С.* Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики [Текст] / С.С. Аверинцев // Сб.: Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975.
15. *Адамчик Мирослав.* Словарь символов. [Текст] / Мирослав Адамчик. М., 2010

- 
16. *Адорно Т.В.* Эстетическая теория. [Текст] / Т.В. Адорно / Перев. с нем. А.В. Дранова. М., 2001.
  17. *Адрианова-Перетц В.Л.* Древнерусская литература и фольклор. [Текст] / В.Л. Адрианова-Перетц. Л., 1974.
  18. *Аквинский Фома.* Сумма Теологии. Часть I. Вопросы 1-43 [Текст] / Фома Аквинский. Киев-Москва. 2002.
  19. *Аксенов Игорь Викторович.* Трансгуманизм как проблема философской и религиозной антропологии. [Текст] / Игорь Викторович Аксенов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. СПб., 2016.
  20. *Аксенова Е.* Гипербола. [Текст] / Е. Аксенова // Словарь литературоведческих терминов / Ред. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М., 1974.
  21. *Аксенов-Меерсон Михаил, протоиерей.* Созерцанием Троицы Святой... Парадигма Любви в русской философии троичности. [Текст] / Михаил Аксенов-Меерсон. Киев 2008.
  22. Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографической экспедицией имп. Академии Наук. [Текст]. Т. IV. СПб., 1833.
  23. *Александрю Георгий.* Миссионерские путешествия святого апостола Андрея. Часть 2. [Электронный ресурс] / Георгий Александрю // <http://www.pravoslavie.ru/put/051011102945>.
  24. *Алексеев П.А.* Церковный словарь. [Текст] / П.А. Алексеев. 4-е изд. Ч. 3. СПб., 1818.
  25. *Алексий (Чернай), архимандрит.* Пастырь в годы войны. [Текст] / Алексий (Чернай) // Санкт-Петербургские епархиальные ведомости. СПб., 2002. № 26–27.
  26. *Алипий (Кастальский-Бороздин), архимандрит.* Исайя (Белов), архимандрит. Догматическое богословие: Курс лекций. [Текст] / Алипий (Кастальский-Бороздин), Исайя (Белов). Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1998.
  27. *Алпатов М.В.* Фрески церкви Успения на Волотовом поле [Текст] / М.В. Алпатов. М., 1977.
  28. Алфавитная синтагма Матфея Властаря. [Текст]. М., 1996.
  29. Алфавитный указатель действующих и руководственных канонических постановлений, указов, определений и распоряжений Святейшего Правительствующего Синода (1721–1901 гг. включительно) и гражданских законов, относящихся к духовному ведомству православного исповедания. [Текст] / Сост. С.В. Калашников. Изд. третье. СПб., 1902.
  30. *Алчеев Игорь.* Знаки и символы [Текст] / Игорь Алчеев. М., 2009.

31. *Анастасий Синаит, преподобный*. Три слова об устройении человека по образу и подобию Божию. [Текст] / Анастасий Синаит // Альфа и Омега. М., 1998. № 4 (18).
32. *Андреева В., Куклев В., Ровнер А.* Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы. [Текст] / В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. М., 2004.
33. *Андрей Кесарийский, святой, архиепископ*. Толкование на Апокалипсис [Текст] / Андрей Кесарийский. 4-е изд. М., 1901. Репринт: М., 1992.
34. *Анисин Андрей*. Русская идея и вызов современности. [Электронный ресурс] / Андрей Анисин // <http://www.pravoslavie.ru/cgi-bin/analit.cgi?item=4r040709131820>.
35. Античный мимесис. [Текст] / Сборник статей. СПб., 2008.
36. *Антоний Сурожский, митрополит*. Уверенность в вещах невидимых. Последние беседы. [Текст] / Антоний Сурожский. М. Никея. 2012.
37. *Антонова В.И.* О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева. [Текст] / В.И. Антонова // Материалы и исследования ГТГ. М., 1956.
38. *Арсеньев Николай*. Мудрование в Богословии? (по поводу «софианской» полемики). [Текст] / Николай Арсеньев. Warszawa, 1936.
39. *Арутюнова Н.Д.* Лингвистические проблемы референции, Новое в зарубежной лингвистике (Логика и лингвистика). [Текст] / Н.Д. Арутюнова. М., 1982.
40. *Арутюнова Н.Д.* Метафора [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
41. *Арутюнова Н.Д.* Метафора и дискурс. [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры. М., 1990.
42. *Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека. [Текст] / Н.Д. Арутюнова. М., 1998.
43. *Арутюнова Н.Д.* Языковая метафора (Синтаксис и лексика). [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Лингвистика и поэтика. М., 1979.
44. *Архангельский А.* Против течения [Электронный ресурс] / А. Архангельский // <http://rian.ru/videocolumns/20100611/245033094.html>.
45. *Аршинов В.И.* Синергетика как феномен постнеклассической науки. [Текст] / В.И. Аршинов. М., 1999.

- 
46. *Афанасий (Евтич), иеромонах. Экклесиология апостола Павла. [Текст] / Афанасий (Евтич) / Перев. с серб. Светланы Луганской. М., 2006.*
47. *Афанасий Великий Архиепископ Александрийский и его избранные творения. [Текст] / Афанасий Великий. Минск, 2002.*
48. *Афанасий Великий, святитель. Слово о воплощении Бога-Слова и о пришествии Его к нам во плоти. [Текст] / Афанасий Великий // Творения. Ч. 1. 2-е изд. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1902.*
49. *Афанасьев Александр. Язык икон. [Текст] / Александр Афанасьев // Похищение Европы. Язык икон. Лекарство от всех скорбей. Отрицательное ясновидение. М., 2005.*
50. *Афонасин Е.В. Философия Климента Александрийского. [Текст] / Е.В. Афонасин. Новосибирск, 1997.*
51. *Багдасаров Роман. Мертвый хватает живого. [Текст] / Роман Багдасаров // Независимая газета (НГ-религии). М., 6.05.2012.*
52. *Базен Жермен. История истории искусства. От Вазари до наших дней. [Текст] / Жермен Базен. М., 1995.*
53. *Бакушинский А.В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства. [Текст] / А.В. Бакушинский // Искусство. М., 1923. № 1. Переиздание: Бакушинский А.В. Исследования и статьи. М., 1981.*
54. *Балабанов К., Крстевски Ц. Керимачке иконе из Винице. [Текст] / К. Балабанов, Ц. Крстевски. Београд, 1991.*
55. *Балдин В. Архитектура Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры. [Текст] / В. Балдин // Архитектурное наследство. Сб. 6. М., 1956.*
56. *Банфи А. Философия искусства [Текст] / А. Банфи. М., 1989.*
57. *Барская Н. Современные представления о художнике и личность древнерусского иконописца. [Текст] / Н. Барская // София. Великий Новгород, 2001. № 3.*
58. *Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. [Текст] / Р. Барт. М., 1994.*
59. *Без указания автора. Вертеп. Рождественская традиция Италии. [Электронный ресурс] // [www.museum.ru/N29169](http://www.museum.ru/N29169).*
60. *Без указания автора. Иконописная школа. [Электронный ресурс] // <http://www.mpda.ru/ru/school/basic/ischool/>.*
61. *Без указания автора. Ланчанское чудо. [Текст] // Русский дом. М., 2000. № 2.*

62. *Без указания автора.* О русском Православии [Электронный ресурс] // <http://lugvran.greenline.ru/part7.htm>
63. *Без указания автора.* Шта знаш о иконама. [Текст] / Перев. Јелена Петровић. Београд, 2004.
64. *Безансон Ален.* Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества [Текст] / Ален Безансон. М., 1999.
65. *Белый Андрей.* Символизм как миропонимание. [Текст] / Андрей Белый. М., 1994.
66. *Бельтинг Ханс.* Образ и культ. История образа до истории искусства. [Текст] / Ханс Бельтинг. М, 2002.
67. *Беляев А., профессор.* О безбожии и антихристе. Т. 1. [Текст] / А. Беляев. СПб., 1898.
68. *Бенчев Иван.* Иконы Ангелов. М., 2005.
69. *Бер И.* Формирование христианского богословия. Путь к Никее. Тверь, 2006.
70. *Бергсон А.* Творческая эволюция. М.; СПб., 1914.
71. *Бердяев Н.* Дух и реальность. [Электронный ресурс] / Н. Бердяев // <http://magister.msk.ru/library/philos/berd/>.
72. *Бердяев Н.А.* Истина и откровение [Текст] / Н.А. Бердяев. СПб., 1996.
73. *Бердяев Н.А.* Проблемы человека. [Текст] / Н.А. Бердяев // Путь. Париж, 1936. № 50.
74. *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. Опыт оправдания человека. [Текст] / Н.А. Бердяев. Париж, 1985.
75. *Бердяев Н.А.* Спасение и творчество: два понимания христианства. [Текст] / Н.А. Бердяев // Путь. Париж, 1926. № 2.
76. Беседы старца Варсонофия Оптинского с духовными детьми. [Текст] Москва; Рига, 1995.
77. *Бетти Эмилио.* Герменевтика как общая методология наук о духе / Перев. с нем. Е.В. Борисова. [Текст] / Эмилио Бетти. М., 2011.
78. *Бехтерева Наталья Петровна, нейрофизиолог, академик Академии медицинских наук РФ, директор Научно исследовательского института Мозга (РАМН РФ).* Меня благословили на изучение «Зазеркалья». Интервью Н.П. Бехтеревой газете «Волжская правда», 19 марта 2005 года. [Текст] / Наталья Петровна Бехтерева // Сознание и физическая реальность. СПб., 2005. № 6.
79. *Бибихин В.В.* Язык философии. [Текст] / В.В. Бибихин. М., 2002.



80. Библейский культурно-исторический комментарий в 2 ч. [Текст] / Под ред. Дж.Х. Уолтона. Ч. 1 Ветхий Завет. СПб., 2003.
81. Библиотека литературы Древней Руси. Т. 11. XVI век. [Текст] / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Понырков. СПб., 2001.
82. Бидерман Ганс. Энциклопедия символов. [Текст] / Ганс Бидерман. М., 1996.
83. Блейхер В.М., Крук И.В. Толковый словарь психиатрических терминов . [Электронный ресурс] / В.М Блейхер, И.В. Крук // <http://vvvvv.narod.ru/biblioteka/catalog/pz/bv/bv44.html>.
84. Бобринский Борис, протоиерей. Таинство Евхаристии и умная молитва. [Текст] // Борис Бобринский. Вестник Р.Х.Д. №183. Париж – Нью-Йорк – Москва. I-2002.
85. Бобринский Борис, протопресвитер. Тайна Пресвятой Троицы. [Текст] / Борис Бобринский. М., 2005.
86. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи [Текст] / Ю.Г. Бобров. СПб., 1995.
87. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. [Текст] / П.Г. Богатырев. М., 1971.
88. Богатырев П.Г. Народный театр. [Текст] / П.Г. Богатырев // Русское народное творчество. М., 1966.
89. Болотов В.В. История Церкви в период Вселенских соборов. [Текст] / В.В. Болотов. М., 2007.
90. Болотов В.В. На чем основывается учение о наследственности таланта? Фрэнсис Гальтон. Наследственность таланта, ее законы и последствия. [Текст] / В.В. Болотов // Собрание церковно-исторических трудов. Т. I. М., 1999.
91. Большая советская энциклопедия. [Текст] М., 1969–1978.
92. Борзакова Ирина. Что такое поэзия? [Электронный ресурс] / Ирина Боракова // <https://ShkolaZhizni.ru/culture/articles/1577/>.
93. Боэций. Утешение философией и другие трактаты. [Текст] / Боэций. М., 1996.
94. Брюсова В.Г. Русская живопись 17 века. [Текст] / В.Г. Брюсова. М., 1984.
95. Булгаков С.Н. Свет Невечерний. [Текст] / С.Н. Булгаков. М., 1917.
96. Булгаков Сергей. Первообраз и образ. [Текст] / Сергей Булгаков. Соч. в 2-х тт. Т. 2. М. – СПб., 1999.

- 
97. *Булгаков Сергей, протоиерей.* Икона и Иконопочитание. [Текст] / Сергей Булгаков. Париж, 1931.
98. *Булгаков Сергей, протоиерей.* Купина Неопалимая. [Текст] / Сергей Булгаков. Париж, 1927.
99. *Булгакова Наталия.* Теология вырастает в светское образование. [Текст] / Наталия Булгакова // Поиск. М., 14 декабря 2012. № 50.
100. *Бусева-Давыдова И.Л.* К проблеме канона в православной иконописи. Доклад на XIII Рождественских чтениях. Москва, январь 2005 года. [Электронный ресурс] / И.Л. Бусева-Давыдова // [http://www.prokimen.ru/article\\_909.html](http://www.prokimen.ru/article_909.html).
101. *Буслаев Ф.* Общие понятия о русской иконописи. [Текст] / Ф. Буслаев // О литературе: исследования и статьи. М., 1990.
102. *Буслаев Ф.И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. [Текст] / Ф.И. Буслаев. Древнерусская литература и искусство. СПб, 1861.
103. *Бычков В.В.* Икона и русский авангард начала XX века. [Текст] / В.В. Бычков // КоревиЩе ОБ. Книга неклассической эстетики. М., 1998.
104. *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. [Текст] / В.В. Бычков. М., 2007.
105. *Бычков В.В.* Эстетика. [Текст] / В.В. Бычков. М., 2004.
106. *Ваайман Кейс.* Духовность: формы, принципы, подходы. Т. 1. [Текст] / Кейс Ваайман. М., 2009.
107. *Вагнер Г.К.* О пропорциях в московском зодчестве эпохи Андрея Рублева. [Текст] / Г.К. Вагнер // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. М., 1963.
108. *Вагнер Г.К.* От символа к реальности: Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV вв. [Текст] / Г.К. Вагнер. М., 1980.
109. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 1. [Текст] / Дж. Вазари. М., 1956.
110. *Вайз Анна.* Вдохновение по заказу. [Текст] / Анна Вайз. Минск, 1998.
111. *Валицкая А.П.* Русская эстетика XVIII века. [Текст] / А.П. Валицкая. М., 1983.
112. *Василиадис Н.* Библия и археология. [Текст] / Н. Василиадис. М., 2003.

- 
113. *Василий (Кривошеин), архиепископ.* Богословские Труды. 1952-1983 гг. [Текст] / Василий (Кривошеин). Нижний Новгород, 1996.
  114. *Василий (Кривошеин), архиепископ.* Преподобный Симеон Новый Богослов. [Текст] / Василий (Кривошеин). М., 1995.
  115. *Василий (Осборн), епископ Сергиевский.* Антропология Дионисия Ареопагита. [Текст] / Василий (Осборн) // Православное учение о человеке: Избранные статьи. М.; Клин, 2004.
  116. *Василий Великий, святитель.* «О Святом Духе» к Амфилохию, епископу Иконийскому [Текст] /Василий Великий. Вера и жизнь христианская по учению святых отцов и учителей Церкви. М., 1996.
  117. *Василий Великий, святитель.* Беседы на Шестоднев. [Текст] / Василий Великий. М., 1999.
  118. *Василий Великий, святитель.* Слово о посте 2-е. [Текст] / Василий Великий // Творения. Ч. 7. М., 1848.
  119. *Василий Великий, святитель.* Творения. [Текст] / Василий Великий. Тт. 1, 3. СПб., 1911.
  120. *Василий Великий, святитель.* Творения. [Текст] / Василий Великий. Ч. 4. М., 1846.
  121. *Василий Великий, святитель.* Творения. [Текст] / Василий Великий. Ч. 2. М., 1891.
  122. *Василий Великий, святитель.* Творения. [Текст] / Василий Великий. Ч. 6. М., 1847.
  123. *Василий Великий, святитель.* Толкование на пророка Исайю [Текст] / Василий Великий // Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийския. Часть вторая. М., 1845.
  124. *Васильев А.А.* История Византийской империи [Текст] / А.А. Васильев. В двух томах. Т. 2. СПб., 1998.
  125. *Васина М.В.* «Троица» Рублева в иконологии и триадологии С. Булгакова. [Текст] / М.В. Васина // Материалы конференции «"Св. Троица" преп. Андрея Рублева в свете православного апофатизма. Иконоборчество: вчера и сегодня». СПб., 2007.
  126. *Васина М.В.* Атеизм на службе церкви. [Текст] / М.В. Васина // Начало. Журнал Института богословия и философии. СПб, 1999. № 8.
  127. *Васина М.В.* Богословский анализ понятия образа в догматическом очерке о С. Булгакова «Икона и

- иконопочитание». [Текст] / М.В. Васина. Магистерская диссертация. Париж, 2003.
128. *Васина М.В.* Икона и схоластика – вера и разум в свете христианской феноменологии. [Текст] / М.В. Васина. Рукопись.
  129. *Васина М.В.* Иконопочитание в свете Предания. [Текст] / М.В. Васина. Рукопись.
  130. *Васина М.В.* К вопросу о гносеологических основах иконопочитания. [Текст] / М.В. Васина. Доклад на Международной научной конференции «Христианство и мировая культура: история и современность». СПб. Санкт-Петербургский христианский университет, 21 мая 2004 года.
  131. *Васина М.В.* Проблема соотношения иконы и художественного образа в свете учения Восточной Церкви. [Текст] / М.В. Васина // Восток – Россия – Запад: Мировые религии и искусство. Тезисы докладов международной научной конференции. СПб., 2001.
  132. *Васина М.* Иконопочитание в свете фаворской теофании. [Текст] / М.В. Васина // Theologia Pontica. Iasi-Romania, Anuli 2008. № 1–2.
  133. *Васина М.В.* К вопросу о понятии символа в диалектике А.Ф. Лосева в свете святоотеческого богословия образа. [Текст] / М.В. Васина. // История и теория культуры в вузовском образовании: Межвуз. сб. науч. тр. № 4. Новосибирск, 2008.
  134. *Васина М.В.* О натурализме современного «умозрения в красках», или неоиконоборчество XXI века. [Электронный ресурс] М.В. Васина // <http://www.orthodoxicon.spb.ru/articles/vasina-moscow1.doc>.
  135. *Вейдле В.* Эмбриология поэзии. [Текст] / В. Вейдле. Статьи по поэтике и теории искусства. М., 2002.
  136. *Вейдле В.В.* Знак и Символ. набросок вступления к общей теории знака. [Текст] / В.В. Вейдле // Богословская мысль. Труды Православного Богословского Института в Париже. Париж, 1942.
  137. *Вейдле В.В.* Умирание искусств. [Текст] / В.В. Вейдле. М., 2001.
  138. *Вейсман А.Д.* Греческо-русский словарь [Текст] / А.Д. Вейсман. СПб., 1899.
  139. *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. [Текст] / Г. Вельфлин. СПб., 2004.

- 
140. *Витрувий*. Десять книг об архитектуре. [Текст] / Витрувий. М., 1936.
  141. *Витюк Роман, иерей*. Икона мученика Христофора в Ростовском музее. [Электронный ресурс] / Роман Витюк // <http://zvon.yaroslavl.ru/xfor.htm>.
  142. *Власов В.Г.* Стили в искусстве. Словарь. [Текст] / В.Г. Власов. Т. 1. СПб., 1995.
  143. *Вовк О.В.* Энциклопедия знаков и символов. [Текст] / О.В. Вовк. М., 2006.
  144. *Вольф Хр.* Логика, или Разумные мысли о силах человеческого разума и их исправном употреблении в познании правды. СПб., 1765.
  145. *Вольф Христиан*. Логика, или Разумные мысли о силах человеческого разума и их исправном употреблении в познании правды [Текст] / Христиан Вольф. СПб., 1765.
  146. Вопросы священнику. Отвечает иеромонах Иов (Гумеров) [Электронный ресурс] / Иов (Гумеров) // <http://www.pravoslavie.ru/answers/>
  147. *Воробьева Е.В.* Семантика и датировка черниговских капителей. [Текст] / Е.В. Воробьева // *Сб.: Средневековая Русь*. М., 1976.
  148. *Воробьевский Юрий*. Русский голем. Дьяволиада мировой культуры. [Текст] / Юрий Воробьевский. М., 2004.
  149. Восточные отцы и учителя Церкви V века. [Текст] М., 2000.
  150. *Выготский Л.С.* Психология искусства [Текст] / Л.С. Выгодский. М., 1968.
  151. Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи и его задачи. [Текст] СПб, 1907.
  152. *Вышеславцев Б.П.* Этика преображенного эроса. [Текст] / Б.П. Вышеславцев. М., 1994.
  153. *Гаврюшин Н.К.* Вехи русской религиозной эстетики. [Текст] / Н.К. Гаврюшин // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.* М., 1993.
  154. *Гаврюшин Н.К.* Иносказания о Неином: Боговидение и «отчуждение ума». [Текст] / Н.К. Гаврюшин // *Этюды о разумной вере*. Минск, 2010.
  155. *Гаврюшин Н.К.* О доктринальном значении икон Святой Троицы. [Текст] / Н.К. Гаврюшин // *Международная богословско-философская конференция «Пресвятая Троица»*. Москва, 6–9 июня 2001 г. Материалы. М., 2002.

156. *Гаврюшин Н.К.* По следам рыцарей Софии. [Текст] / Н.К. Гаврюшин. М., 1998.
157. *Гаврюшин Николай.* «...И еллини премудрости ищут»: Заметки о софиологии. [Текст] / Н.К. Гаврюшин // По следам рыцарей Софии. М., 1998.
158. *Гаврюшин Н.К.* Вехи русской иконологии. [Текст] / Н.К. Гаврюшин // Русское богословие. Очерки и портреты. Нижний Новгород, 2011.
159. *Гаврюшин Н.К.* Премудрая святая диалектика. [Текст] / Н.К. Гаврюшин. Нижний Новгород, 2003.
160. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность Прекрасного. [Текст] / Гадамер Г.-Г. М., 1991.
161. *Гадамер Ханс-Георг.* Хайдеггер и греки / Перев. и прим. М.Ф. Быковой. [Текст] / Ханс-Георг Гадамер // Логос. М., 1991. № 2.
162. *Гадамер Х.Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики [Текст] / Х.Г. Гадамер. М., 1988.
163. *Гарден Жан-Клод.* Теоретическая археология. [Текст] / Жан-Клод Гарден. М., 1983.
164. *Гармаев Анатолий, священник.* Пути и ошибки новоначальных. Беседы в паломническом рейсе. [Электронный ресурс] / Анатолий Гармаев, священник // <http://book-71.epictravel.ru/>.
165. *Гартман К.О.* Стили. [Текст] / К.О. Гартман. М., 1997.
166. *Гачев Георгий.* Ментальности народов мира. [Текст] / Георгий Гачев. М., 2008.
167. *Гегель Ф.Г.В.* Лекции по Эстетике. [Текст] / Ф.Г.В. Гегель. СПб., 1999.
168. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. [Текст] / Г.В.Ф. Гегель. В 4 тт. М., 1973.
169. *Гейден Г., Клейн М., Козинг А.* Философия преступления. Против идеологии немецкого милитаризма / Перев. с нем. А.И. Курчатова. [Текст] / Г. Гейден, М. Клейн, А. Козинг. М., 1962.
170. *Генисаретский Олег.* Духовно-творческая традиция в русской культуре. [Текст] / Олег Генисаретский // «Культура и будущее России». Череповецкие чтения. М., 1992.
171. *Геннадий (Эйкалович), игумен.* Родословная Софии. [Текст] / Геннадий (Эйкалович). Adelaide. Australia. 1986.
172. *Гераимчук И.М.* Философия творчества. [Текст] / И.М. Гераимчук. Киев, 2006.

- 
173. *Геродот. История.* [Текст] / Геродот. М., 1999.
  174. *Герчук Ю.Я.* Что такое орнамент? [Текст] / Ю.А. Герчук. М., 1998.
  175. *Гинецинский В.И.* Пропедевтический курс общей психологии. [Текст] / В.И. Гинецинский. СПб., 1997.
  176. *Глубоковский Н.Н.* Библейский словарь. [Текст] / Н.Н. Глубоковский. М., 2007.
  177. *Гобозов И.А.* Куда катится философия. От поиска истины к постмодернистскому трепу (Философский очерк). [Текст] / И.А. Гобозов. М., 2005.
  178. *Годинг Мадонна.* Знаки и символы. Полный путеводитель по миру символов / Перев. Н. Пшеницына. [Текст] / Мадонна Годинг. М., 2011.
  179. *Голейзовский Н.К.* Семантика новгородского тератологического орнамента. [Текст] / Н.К. Голейзовский // *Сб.: Древний Новгород.* М., 1983.
  180. *Голик Н.В.* Этическое в культуре [Текст] / Н.В. Голик. СПб., 2002.
  181. *Голубцов А.П.* Из чтений по церковной археологии и литургике. [Текст] / А.П. Голубцов. СПб., 2006.
  182. *Гофф Жак Ле, Трюон Николя.* История тела в средние века. [Текст] / Жак Ле Гофф, Николя Трюон. М., 2008.
  183. *Грабарь И.Э.* История русского искусства. [Текст] / И.Э. Грабарь. Т. 6. М., 1915.
  184. *Гренберг Ю.И.* Технология станковой живописи. [Текст] / Ю.И. Гренберг. М., 1982.
  185. *Григорий Богослов, святитель.* Слово 18, сказанное в похвалу отцу и в утешение матери Нонне в присутствии св. Василия, к которому обращено вступление в слово [Текст] / Григорий Богослов // *Творения.* Изд-е 3. М., 1889.
  186. *Григорий Богослов, святитель.* Слово 31, о Богословии пятое, о Святом Духе. Пять слов о богословии. [Текст] / Григорий Богослов. М., 2000.
  187. *Григорий Богослов.* Собрание творений. [Текст] / Григорий Богослов. В 2тт. Минск, М., 2000.
  188. *Григорий Нисский, св.* Творения. [Текст] / Григорий Нисский. Ч. 1. М., 1861.
  189. *Григорий Нисский, святитель.* Опровержение Евномия. [Текст] / Григорий Нисский // *Догматические сочинения.* Т. 2. Краснодар, 2006..
  190. *Григорий Палама, свт.* Сто пятьдесят глав / Перев. А.И. Сидорова. [Текст] / Григорий Палама. Краснодар, 2006.

191. *Григорий Палама, святитель. Беседы (омилии).* [Текст] / Григорий Палама. М., 1993.
192. *Григорий Турский. История франков.* [Текст] / Григорий Турский. М., 1987.
193. *Григорьева Елена. Образование смысла в натюрморте.* [Электронный ресурс] / Елена Григорьева // <http://www.ruthenia.ru/document/481873.html>
194. *Грилихис Леонид, протоиерей. Древнееврейский глагол бара «сотворил»: опыт богословской интерпретации.* [Текст] / Леонид Грилихис // Альфа и Омега. М., 2006. № 47.
195. *Гроссу Николай, священник. Преподобный Феодор Студит. Его время, жизнь и творения* [Текст] / Николай Гроссу. Киев, 1907.
196. *Губарева О.В. Проблемы современной иконописи.* [Текст] / О.В. Губаева // Свет Невечерний. Владимир, 2002. №4.
197. *Гувакова Е.В. Святой песьеголовец – аберрация, дань православной традиции или иконографический курьез? Обзор икон святого мученика Христофора в собрании фонда древнерусской живописи ГИМ.* [Текст] / Е.В. Гувакова // Труды Государственного Исторического музея. Вып. 143. Забелинские чтения 2003. М., 2004.
198. *Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры.* [Текст] / А.Я. Гуревич. М., 1972
199. *Гусев В.Е. Эстетика фольклора.* [Текст] / В.Е. Гусев. Л., 1967.
200. *Гусев И.Е. Все знаки и символы. Большая толковая энциклопедия символов.* [Текст] / И.Е. Гусев. М., 2001.
201. *Гусев Н.В. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI–XVII вв.* [Текст] / Н.В. Гусев // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968.
202. *Давидова М.Г. Вертепный театр в народной культуре.* [Электронный ресурс] / М.Г. Давидова // <http://www.byelorussia.rbcmail.ru/04.htm>
203. *Давыденков Олег, иерей. Догматическое богословие.* [Текст] / Олег Давыденков. Курс лекций. Часть III. М., 1997.
204. *Даль В. Пословицы русского народа.* [Текст] / В. Даль. М., 1957.
205. *Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка* [Текст] / В.И. Даль. В 4 тт. М., 1994.



206. *Дамаскин Иоанн, преподобный*. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. [Текст] Иоанн Дамаскин. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993.
207. *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь. [Текст] / И.Х. Дворецкий. М., 1976.
208. *Дворецкий И.Х.* Древнегреческо-русский словарь [Текст] / И.Х. Дворецкий. В 2 тт. М., 1958.
209. *Дебольский Н.Г.* Философия феноменального формализма. [Текст] / Н.Г. Дебольский. Кант и философия в России. М. 1994.
210. *Декарт Р.* Сочинения в двух томах. [Текст] / Р. Декарт. М., 1989.
211. *Державин Н.С., академик*. История Болгарии. [Текст] / Н.С. Державин. Т. II. М.; Л., 1946.
212. *Деррида Ж.* Письмо и различие. [Текст] / Ж. Деррида. СПб., 2001.
213. Деяния Вселенских Соборов [Текст]. Т. 7. Собор Никейский Второй, Вселенский Седьмой. Казань, 1891.
214. Деяния Вселенских Соборов. [Текст] Т. 4: VI Собор. VII Собор. СПб., 1996 (репринт с издания: Казань, 1908).
215. Деяния Московских соборов 1666 и 1667 годов. [Текст] Издание второе. М., 1893.
216. *Диакон Павел*. Из «Истории лангобардов». [Текст] / Павел Диакон // Памятники средневековой латинской литературы IV–IX веков. М., 1970.
217. *Димитрий Ростовский св.* Четьи-Минеи. Месяц ноябрь [Текст] / Димитрий Ростовский, св. М., 1908.
218. *Диоген Лаэртий*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. [Текст] / Диоген Лаэртий. VII 160, VII 162 / Перев. М.Л. Гаспарова. М., 1986.
219. *Дионисий Ареопагит*. Корпус сочинений. С толкованиями преп. Максима Исповедника. [Текст] / Дионисий Ареопагит. СПб., 2013.
220. *Дмитриев Ю.* Заметки по технике русских стенописей X–XII вв. (живопись и мозаика). [Текст] / Ю. Дмитриев // Ежегодник Института истории искусств АН СССР за 1954 год. М., 1954.
221. *Добросклонский А.П.* Преп. Феодор, исповедник и игумен Студийский. [Текст] / А.П. Добросклонский. Одесса, 1913.

222. *Добротворский В.И., прот.* Основное богословие, или христианская апологетика. [Текст] / В.И. Добротворский. Сергиев Посад, 1895. Репринт: СПб., 2005.
223. *Добролюбие.* [Текст]. М., 2001.
224. *Доброхотов А.Л.* Культура и христианство. [Электронный ресурс] / А.Л. Доброхотов // [http://www.bogoslov.ru/bogoslov/publication/dobrohotov\\_19112002.html](http://www.bogoslov.ru/bogoslov/publication/dobrohotov_19112002.html)
225. *Догмат о иконопочитании* [Текст] // Книга правил святых Апостол, святых Соборов Вселенских и Поместных и святых отец. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992.
226. *Драгоманов Михаил.* Ученая экспедиция в юго-западный край [Текст] / Михаил Драгоманов. Рецензия к кн.: Труды этнографическо-статистической экспедиции в западнорусский край, снаряженной Имп. Р. Геогр. Обществом. Юго-зап. отдел. Материалы и исследования, собранные Д. Чл. П. П. Чубинским, в 7 томах // Вестник Европы, 1877, март.
227. *Дробышева Е.Э.* Краткий словарь терминов и понятий курса культурологии. [Текст] / Е.Э. Дробышева. Владивосток, 2000.
228. *Дугин Александр.* Метафизика опричнины. Тезисы выступления в рамках «Нового университета». Александровская слобода, 26 февраля 2005 года [Электронный ресурс] / Александр Дугин // <http://www.arcto.ru/modules.php?name=News&file=article&sid=1252>
229. *Дудучава М.* К вопросу о сущности художественного стиля. [Текст] / М. Дудучава. Тбилиси, 1969.
230. *Дунаев. М.М.* Своеобразие русской религиозной живописи. [Текст] / М.М. Дунаев. М., 1997.
231. *Дханжал Берил.* Знаки и символы / Перев. Вероники Венюковой. М., 2010.
232. *Дьяченко Григорий, священник, магистр.* Полный церковнославянский словарь [Текст] / Григорий Дьяченко. М., 1993.
233. *Дюркгейм Э.* Социология. Ее предмет, метод, предназначение / Перев. с фр. А.Б. Гофман. [Текст] / Э. Дюркгейм. М., 1995.
234. *Дягтерева Нина.* Без мене не можете творить ничесоже. [Электронный ресурс] / Нина Дягтерева // [http://samara.orthodoxy.ru/Smi/Npg/049\\_19.html](http://samara.orthodoxy.ru/Smi/Npg/049_19.html)

- 
235. *Егазаров А.* Иллюстрированная энциклопедия символов. [Текст] / А. Егазаров. М., 2007.
236. *Егоров Геннадий, иерей.* Священное Писание Ветхого Завета. [Текст] / Геннадий Егоров. М., 2011.
237. *Ельчанинов Александр, свящ.* Записи. [Текст] / Александр Ельчанинов. СПб., 1994.
238. *Епифанович С.Л.* Преподобный Максим Исповедник и византийское богословие. [Текст] / С.Л. Епифанович. М., 1996.
239. Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701–1755 год [Текст] // Икона. Серия «Секреты ремесла». М., 1993.
240. *Ефрем Сирин, преподобный.* О душевном страхе. [Текст] / Ефрем Сирин // Творения. В 8 тт. Т. 1. Сергиев Посад, 1907.
241. *Ефрем Сирин, св.* Творения. [Текст] / Ефрем Сирин. Тт. 4, 7. М., 1995.
242. *Жегин Л.Ф.* Язык живописного произведения: Условность древнерусского искусства. [Текст] / Л.Ф. Жегин. М., 1970.
243. *Жельвис В.И.* Человек и собака (Восприятие собаки в разных этнокультурных традициях). [Текст] / В.И. Жельвис // Советская этнография. 1984. № 3.
244. *Жижек Славой.* Возвышенный объект идеологии / Перев. с англ. В. Софронова. [Текст] / Славой Жижек. М., 1999.
245. *Жижек С.* Существование с негативом. [Текст] / С. Жижек // Художественный журнал. М., 1996. № 9.
246. *Жильсон Этьен.* Разум и Откровение в Средние Века. Богословие в культуре средневековья. [Текст] / Этьен Жильсон. Киев, 1992.
247. Житие Александра Невского / Подгот. текста, перев. и коммент. В.И. Охотниковой. [Текст] // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ. Под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Понырко. СПб., 1997. Т. 5: XIII век
248. Жития Святых святителя Димитрия Ростовского. [Текст] / Димитрий Ростовский. В 12 тт. М., 2010.
249. *Жорж Жан.* Знаки и символы. Энциклопедия / Перев. с фр. И. Алчеева. [Текст] / Жан Жорж. М., 2003.

250. *Зайцев А.А.* «Распроси ближнего твоего прежде, нежели грозить ему». [Электронный ресурс] / А.А. Зайцев // <http://korolev.msk.ru/books/919/polbog1/polbog1/H01-T.htm>
251. *Зайцев А.И.* Культурный переворот в Древней Греции VIII–V веков до н.э. [Текст] / А.И. Зайцев. Л., 1987.
252. *Зандер Л.А.* Логика и Догматика. [Текст] / Л.А. Зандер // Богословская Мысль. Труды Православного Богословского Института в Париже. Париж, 1942.
253. *Зелинский Владимир.* Русская Мысль [Текст] / Владимир Зелинский. Париж, 17 мая 1991 г.
254. *Земскова Вера.* Афонская книга о «новом иконоборчестве» [Электронный ресурс] / Вера Земскова // <http://www.vertograd.ru/pub/02/09/04c.html>.
255. *Зеньковский В.В.* История Русской Философии: в 2 томах. [Текст] / В.В. Зеньковский. 2-ое изд. YMCA-PRESS, Paris, 1989.
256. *Зеньковский В.В.* Об Образе Божьем в Человеке. [Текст] / В.В. Зеньковский // Православная Мысль. Труды Православного Богословского Института в Париже. №2. Париж, 1930.
257. *Зеньковский В.В.* Основные принципы христианской космологии. [Текст] В.В. Зеньковский // Богословская Мысль. Труды Православного Богословского Института в Париже. Париж, 1942.
258. *Зинон (Теодор), архимандрит.* Беседы иконописца [Текст] / Зинон (Теодор). СПб., 2003.
259. *Зюмтор Поль.* Опыт построения средневековой поэтики. [Текст] / Поль Зюмтор. СПб., 2002.
260. *Ианнуарий (Ивлиев), проф., архимандрит.* Числовая символика в Книге Откровения Иоанна. [Электронный ресурс] / Ианнуарий (Ивлиев) // [http://azbyka.ru/ivliev/chislovaya\\_simvolika\\_v\\_knige\\_otkroveniya\\_ioanna-all.shtml](http://azbyka.ru/ivliev/chislovaya_simvolika_v_knige_otkroveniya_ioanna-all.shtml)
261. *Иванов Вячеслав.* Собрание сочинений. [Текст] / Вячеслав Иванов. В 4 тт. Брюссель, 1971–1987.
262. *Иванов Николай, протоиерей.* И сказал Бог... [Текст] / Николай Иванов. Клин, 1999.
263. *Игнатий (Брянчанинов), святитель.* Отечник. [Текст] / Игнатий (Брянчанинов). СПб., 2006.
264. *Игнатий (Брянчанинов), святитель.* Слово о смерти. [Текст] / Игнатий (Брянчанинов). М., 1993.
265. *Изборник 1076 года.* [Текст] М., 1965.

266. Иисус Христос в документах истории / Сост. Деревенский Б.Г. [Текст] СПб, 1998.
267. Иконописный сборник. [Текст] Изд. Высочайше утвержденного Комитета попечительства о русской иконописи. СПб.
268. Иксуль К. Невероятное для многих, но истинное происшествие. [Текст] / К. Иксуль. М., 2007.
269. Иларию Пиктавийский, святитель. О Троице: Фрагмент. [Текст] / Иларию Пиктавийский // Клеман О. Истоки: Богословие отцов Древней Церкви / Тексты и комментарии. М., 1994.
270. Иларион (Алфеев), епископ Венский и Австрийский. Божественная литургия [Текст] / Иларион (Алфеев) // Ионафан (Елецких), архиепископ. Толковый путеводитель по Божественной литургии. Приложение. Нижний Новгород, 2010.
271. Иларион (Алфеев), игумен. Таинство веры. Введение в православное догматическое богословие. М., 2003.
272. Иларион (Троицкий), священномученик. Единство идеала Христова (письмо к другу, 1915 год). [Текст] / Иларион (Троицкий) // Творения. В 3 т. Т. 3. М., 2004.
273. Ильин И.А. Основы христианской культуры. [Текст] / И.А. Ильин // Собрание сочинений в десяти томах. Т. 1. М., 1993.
274. Иннокентий Херсонский, святитель. Последние дни земной жизни Господа нашего Иисуса Христа. [Электронный ресурс] Иннокентий Херсонский, святитель // <http://mstud.org/library/b/borisov/last/13.html>
275. Иоанн (Зизиулас), митрополит. Личность и бытие. [Текст] / Иоанн (Зизиулас) // Богословский сборник. Выпуск X. М., 2002.
276. Иоанн (Максимович), иеромонах. Учение о Софии Премудрости Божией. [Текст] / Иоанн (Максимович). Варшава. 1930.
277. Иоанн (Экономцев), игумен. Русская Православная Церковь и возрождение культуры. [Электронный ресурс] / Иоанн (Экономцев) / Девятые Рождественские чтения // [http://oroik.netda.ru/chten\\_01/01econ.htm](http://oroik.netda.ru/chten_01/01econ.htm)
278. Иоанн Бер, иерей. Становление христианского богословия. Путь к Никее. [Текст] / Иоанн Бер. Тверь, 2006.
279. Иоанн Дамаскин, преподобный. Точное изложение православной веры [Текст] / Иоанн Дамаскин. СПб., 1894. Репринт: М., 2002.

280. *Иоанн Дамаскин, преподобный*. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения [Текст] / Иоанн Дамаскин. СПб., 1893. Репринт: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993.
281. *Иоанн Златоуст, св.* Творения. [Текст] / Иоанн Златоуст. СПб, 1896–1899. Т. 2.
282. *Иоанн Златоуст, святитель*. Против иудеев. [Текст] / Иоанн Златоуст. М., 1998.
283. *Иоанн Златоуст, святитель*. Творения. [Текст] / Иоанн Златоуст. Т.11. Сергиев Посад, 1905.
284. *Иоанн Златоуст, святитель*. Творения. [Текст] / Иоанн Златоуст. Т.9. Сергиев Посад, 1903.
285. *Иоанн Златоуст, святитель*. Толкование на святого Матфея Евангелиста. [Текст] / Иоанн Златоуст. Книга 2. // Избранные творения. М., 1993.
286. *Иоанн Скот Эриугена*. Фрагменты из «О Божественном предопределении». [Текст] / Иоанн Скот Эриугена // Знание за пределами науки. М., 1996.
287. *Иосиф Волоцкий, преподобный*. Послание иконописцу и три «Слова» о почитании святых икон. [Текст] / Иосиф Волоцкий // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология / Сост. Н.К. Гаврюшин. М., 1993.
288. *Ириней Лионский, святитель*. Против ересей. [Текст] / Ириней Лионский. СПб., 2008.
289. *Ириней, митрополит Днепропетровский и Павлоградский*. Православие в мировой культуре. [Электронный ресурс] / Ириней, митрополит Днепропетровский и Павлоградский // <http://orthodox.org.ua/page-1433.html>.
290. *Исаак Сирин, святой*. Слова подвижнические [Текст] / Исаак Сирин // Слово 44. М., 1858.
291. *Иустин (Попович), преподобный*. Православная Церковь и экуменизм. [Текст] / Иустин (Попович). М., 2006.
292. *Кавасила Николай, архиепископ*. Семь Слов о жизни во Христе. [Текст] / Николай Кавасила. М., 1874.
293. *Кайуа Роже*. Миф и человек. Человек и сакральное / Пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. [Текст] / Роже Кайуа. М., 2003.
294. *Каллист (Уэр), епископ Диоклийский*. Бог и человечество. [Текст] / Каллист (Уэр). М., 2001.
295. *Кант И.* Критика способности суждения. [Текст] / И. Кант. СПб. 1995.

296. *Кант И.* Критика чистого разума. [Текст] / И. Кант. М., 1994.
297. *Кант Иммануил.* Антропологическая дидактика [Текст] / Иммануил Кант // Сочинения. Т. 6. М., 1966.
298. *Кантакузин Иоанн.* Диалог с евреем Ксеном. Слово 2 [Текст] / Иоанн Кантакузин // Сочинения / перев. Г.М. Прохорова. СПб., 1997.
299. *Карташев А.В.* Вселенские Соборы [Текст] / А.В. Карташев. Клин, 2002.
300. *Кассирер Эрнст.* Философия символических форм. [Текст] / Эрнст Кассирер. Т. 1. Язык. М.; СПб., 2001.
301. Категории и понятия теории культуры. [Текст] М., 1985.
302. *Каширина Т., Евсеева Т.* Символы. Знаки. [Текст] / Т. Каширина, Т. Евсеева. М., 2007.
303. *Квливидзе Н.В.* Ветхий Денми. [Текст] / Н.В. Квливидзе // Православная Энциклопедия. Т. 8. М., 2004.
304. *Кеннер Т.А.* Символы и их скрытые значения / Перев. Т. Козлова. [Текст] / Т.А. Кеннер. М., 2010.
305. *Керлот Х.Э.* Словарь символов. [Текст] / Х.Э. Керлот. М., 1994.
306. *Ким Николай, протоиерей.* В меру полного возраста Христова. [Электронный ресурс] / Николай Ким // <http://onkim.orthodoxia.org/2001/01/01/v-meru-polnogo-vozrasta-xristova/>
307. *Киприан (Керн), архимандрит.* Антропология св. Григория Паламы. [Текст] / Киприан (Керн). М., 1996.
308. *Кирилл Александрийский, святитель.* О Данииле. [Текст] / Кирилл Александрийский // Творения святых Отцев. Т. 57. М., 1890.
309. *Кирилл Иерусалимский, святитель.* Поучения огласительные и тайноводственные. [Текст] / Кирилл Иерусалимский. М., 1822. Репринт: М., 1991.
310. *Киселев Н.А.* Орнамент малоизвестной рукописи XII века. [Текст] / Н.А. Киселев // Сб.: Древний Новгород. М., 1983.
311. *Клакхон С., Келли В.* Понятие культуры. [Текст] / С. Клакхон, В. Келли // Человек и социокультурная среда. Вып. 2. М., 1992.
312. *Клеман Оливье.* Отблески света. [Текст] / Оливье Клеман. М., 2004.
313. *Климент Александрийский.* Строматы. [Текст] / Климент Александрийский. Ярославль, 1892.

- 
314. *Климент Александрийский*. Увещание к язычникам [Текст] / Климент Александрийский. Ярославль, 1892. С. 68. Переиздание: М., 1996.
  315. Книга Марко Поло. [Текст] М., 1956.
  316. Книга о рождении благодатной Марии и детстве Спасителя, написанная по-еврейски блаженнейшим евангелистом Матфеем и переведенная по-латински блаженным Иеронимом, пресвитером. [Электронный ресурс] // <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/matfey.htm>.
  317. *Ковалева В.М.* Изображение мученика Христофора в новгородской церкви Симеона в Зверине монастыре. [Текст] / В.М. Ковалева // Духовные основы русского искусства. Великий Новгород, 2001.
  318. *Коген Г.* Науки о духе и философия / Перев. с нем. В.Н. Белова. [Текст] / Г. Коген // Кантовский сборник. Калининград, 2008. № 1 (27).
  319. *Колеандр Тито*. О вере. [Текст] / Тито Колеандр. СПб., 2007.
  320. *Колесов В.В.* Свет и цвет в «Слове о полку Игореве». [Текст] / В.В. Колесов // Сб.: Свет и цвет в славянских языках. Melbourne, 2004.
  321. *Колмаков В.Б.* Античный пессимизм [Текст] / В.Б. Колмаков // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Философия. Воронеж, 2012. № 2.
  322. *Колчин Б.А.* Новгородские древности. Резное дерево. [Текст] / Б.А. Колчин. М., 1971.
  323. *Кондаков Н.П.* Русская икона [Текст] / Н.П. Кондаков. Ч. 1. М., 2004.
  324. *Копейкин Кирилл, протоиерей*. Богословская концепция света и Туринская плащаница. [Электронный ресурс] / Кирилл Копейкин, протоиерей // [http://www.pravoslavie.ru/sretmon/turin/conceptsvet.htm#\\_ftn1](http://www.pravoslavie.ru/sretmon/turin/conceptsvet.htm#_ftn1).
  325. *Корнилович К.* Окно в минувшее. [Текст] / К. Корнилович. Л., 1968.
  326. *Королев К.М.* Энциклопедия символов, знаков, эмблем. [Текст] / К.М. Королев. М., 2005.
  327. *Коростовцев М.А.* Религия древнего Египта. [Текст] / М.А. Коростовцев. М., 1976.
  328. *Кох Рудольф*. Книга символов. Эблемата. [Текст] / Рудольф Кох. М., 1995.
  329. *Кравецкий А.Г., Плетнева А.А.* История церковнославянского языка в России (конец XIX – начало



- 
- XX века). [Текст] / А.Г. Кравецкий, А.А. Плетнева. М., 2001.
330. *Красноречьев Л.Е., Тынтарева Л.Я.* «...Как мера и красота скажут». [Текст] / Л.Е. Красноречьев, Л.Я. Тынтарева. Л., 1971.
331. Краткая философская энциклопедия. [Текст] М., 1994.
332. Краткий словарь литургических терминов. [Текст] // Православный церковный календарь 1971. М., 1970.
333. *Кребер А.* Избранное: Природа культуры. [Текст] / А. Кребер. М., 2004.
334. *Кребер А., Клакхон С.* Культура. Критический анализ концепций и дефиниций. [Текст] / А. Кребер, С. Клакхон. М., 1992.
335. *Кристалл Дэвид.* Кембриджская Энциклопедия английского языка. [Текст] / Дэвид Кристалл. Кембридж, 2003.
336. *Крылов Г.А.* Этимологический словарь русского языка. [Текст] / Г.А. Крылов. СПб., 2005.
337. *Крылов Георгий, протоиерей.* Изгнать барокко из богослужения. [Электронный ресурс] / Георгий Крылов, протоиерей // <http://www.bogoslov.ru/text/4797445.html>
338. *Кузанский Николай.* О Видении Бога. [Текст] / Николай Кузанский. Сочинения в 2 тт. М., 1979.
339. *Кулигин Димитрий, священник.* Христианский или языческий праздник – масленица? [Электронный ресурс] / Димитрий Кулигин, священник // [http://www.sedmitza.ru/index.html?sid=77&did=21605&p\\_comment=information](http://www.sedmitza.ru/index.html?sid=77&did=21605&p_comment=information).
340. *Купер Дж.* Энциклопедия символов. [Текст] / Дж. Купер. М., 1995.
341. *Кураев Андрей, диакон.* Почему православные такие «упертые»? [Текст] / Андрей Кураев. М., 2006.
342. *Кураев Андрей, диакон.* Сатанизм для интеллигенции. [Текст] / Андрей Кураев. В 2-х томах. Т. 1. М., 1997.
343. *Кутковой В.С.* О феномене бумажной иконы [Текст] / В.С. Кутковой // РазноОБРАЗное. Великий Новгород, 2015.
344. *Кутковой В.С.* Краски мудрости [Текст] / В.С. Кутковой. М., 2008.
345. *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения. [Текст] / В.Н. Лазарев. II т. М., 1959.

346. *Лазарев В.Н.* Древнерусские художники и методы их работы. [Текст] / В.Н. Лазарев // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. М., 1963.
347. *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство [Текст] / В.Н. Лазарев // Статьи и материалы. М., 1978.
348. *Лазарев В.Н.* Двусторонние таблички из собора св. Софии в Новгороде [Текст] / В.Н. Лазарев. М., 1977.
349. *Лазарев В.Н.* Памятник новгородской деревянной резьбы XIV в. (Людогощенский крест) [Текст] / В.Н. Лазарев, Н.Е. Мнева // Сообщения института истории искусств, 4–5. Живопись. Скульптура. Архитектура. М., 1954.
350. *Лебединский Я.* Меры русского правительства относительно улучшения иконописи. [Текст] / Я. Лебединский // Духовный вестник. Т. XII. Харьков, 1865.
351. *Лев (Жилле), архимандрит.* Что такое вера? / Перев. с франц. Ф. Иогансон. [Текст] / Лев (Жилле) // Альфа и Омега. М., 1996. № 1(8).
352. *Лев, епископ Новгородский и Старорусский.* Размышления о религии и культуре. [Текст] / Лев, епископ // Русская провинция, 1992. № 3.
353. *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. [Текст] / Л. Леви-Брюль. М., 1930. Переиздание: СПб., 2002. Под названием «Первобытный менталитет»: М., 2012.
354. *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. [Текст] / К. Леви-Стросс. М., 1994.
355. *Леонтьев К.Н.* Наш современник. [Текст] / К.Н. Леонтьев. СПб., 1992.
356. *Левахин В.В.* Иконоборчество сквозь века и страны. [Текст] / В.В. Левахин. М., 2017.
357. *Левахин Валерий.* Икона в русской литературе. [Текст] / В.В. Левахин. М., 2003.
358. *Левахин Валерий.* Икона и иконичность. [Текст] / В.В. Левахин. СПб., 2002.
359. *Левахин Валерий.* Икона и иконопочитание глазами русских и иностранцев [Текст] / Валерий Левахин. М., 2005.
360. *Левахин Валерий.* Икона Пресвятой Троицы: богословские проблемы иконографии [Текст] / В.В. Левахин // Андрей Рублев и мир русской культуры: к 650-летию со дня рождения: Материалы Междунар. науч. конф.: Калининград – Клайпеда – Вильнюс, 17–22 октября 2010 года. Калининград, 2011.

361. *Левахин Валерий*. Иконичный образ святости. [Электронный ресурс] / Валерий Лепахин // <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/050617200127>
362. *Левахин Валерий*. Иконология и иконичность. [Текст] / Валерий Лепахин // Икона и образ, иконичность и словесность. Сб. статей / ред.-сост. В.В. Лепахин. М., 2007.
363. *Левахин Валерий*. Образ иконописца XI–XX веков в русской литературе. [Текст] / В.В. Лепахин. М., 2005.
364. *Левахин Валерий*. Симфония. Некоторые особенности взаимоотношений Церкви и государства в России (преимущественно по материалам древнерусской литературы) [Текст] / Валерий Лепахин, Сергей Тот // Этас. Сегед, 1998. № 1.
365. *Левахин Валерий*. Цветонаименования в русских частотных словарях и в произведениях Лермонтова и Есенина. [Текст] / В.В. Лепахин. // Свет и цвет в славянских языках. Melbourne, 2004.
366. *Левахин В.В.* Значение и предназначение иконы [Текст] / В.В. Лепахин. М., 2002.
367. *Лившун Л.В.* «Концепции стиля» в восточнославянской книжности XI–XVII в. [Текст] / Л.В. Лившун // Древняя Русь. М., 2010. № 2 (40).
368. *Лидов А.М.* Икона и иконическое в сакральном пространстве [Текст] / А.М. Лидов // Икона в русской словесности и культуре: Сб. ст. / Сост. В.В. Лепахин. М., 2012.
369. Литературная энциклопедия терминов и понятий. [Текст] М., 2001.
370. *Лихачев Д.С.* Народное поэтическое творчество в годы феодальной раздробленности Руси – до татаро-монгольского нашествия (XII – начало XIII в.) [Текст] / Д.С. Лихачев // Русское народное поэтическое творчество. Т. 1. М.–Л., 1953.
371. *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. [Текст] / Д.С. Лихачев. Л., 1973.
372. *Лихачев Д.С.* Раздумья о России. [Текст] / Д.С. Лихачев. СПб., 1999.
373. *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков [Текст] / Д.С. Лихачев. Л., 1973.
374. *Лихачева В.* Искусство Византии IV–XV веков. [Текст] / В. Лихачева. Л., 1986.

- 
375. *Ломоносов М.В.* Материалы к Российской грамматике. [Текст] / М.В. // К. Полное собрание сочинений. Т. 7. М.; Л., 1952.
376. *Лосев А.Ф.* Имя. Сочинения и переводы. [Текст] / Лосев А.Ф. СПб., 1997. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 2000.
377. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 2000.
378. *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. [Текст] / Лосев А.Ф. М., 1993.
379. *Лосев А.Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе [Текст] / А.Ф. Лосев. // Литература и живопись. А.Ф. Лосев Л., 1982.
380. *Лосев А.Ф.* Символ и реалистическое искусство. [Текст] / А.Ф. Лосев. 1995.
381. *Лосев А.Ф.* Художественные каноны как проблема стиля [Текст] / А.Ф. Лосев. // Вопросы эстетики. Выпуск 6, 1964.
382. *Лосев А.Ф.* Логика символа. [Текст] / А.Ф. Лосев. // Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
383. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. [Текст] / А.Ф. Лосев. М., 1976.
384. *Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля. [Текст] / А.Ф. Лосев. Киев, 1994.
385. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения [Текст] / А.Ф. Лосев. М., 1978.
386. *Лосский В. Н.* Богословие и Боговидение. [Текст] / В.Н. Лосский. М., 2000.
387. *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. [Текст] / В.Н. Лосский. М., 1991.
388. *Лосский В.Н.* По образу и подобию. [Текст] / В.Н. Лосский. М., 1995.
389. *Лосский В.Н.* Спор о Софии. [Текст] / В.Н. Лосский. Париж, 1936.
390. *Лосский Владимир.* Богословие и Боговидение / Перев. В. Рещиковой. [Текст] / Владимир Лосский. М., 2000.
391. *Лосский Н.О.* История русской философии. [Текст] / Н.О. Лосский. М., 1991.
392. *Лосский В.Н.* Боговидение. [Текст] / В.Н. Лосский. М., 2006.

393. Лосский В.Н., Успенский Л.А. Смысл икон / перев. с фр. В.А. Решиковой, Л.А. Успенской. [Текст] / В.Н. Лосский, Л.А. Успенский. М., 2014.
394. Лукач Д. Своеобразие эстетического. [Текст] / Д. Лукач. В 4-х тт. М., 1985–1987.
395. Лушников Д.Ю. Значение воображения в православной духовной традиции. [Текст] / Д.Ю. Лушников // Начало. СПб., 2005. № 14.
396. Лучицкая С.И. Чудовища. [Текст] / С.И. Лучицкая // Словарь средневековой культуры. М., 2003.
397. Любимова Т. Б. Воображение. [Текст] / Т.Б. Любимова // КУЛЬТУРОЛОГИЯ. XX ВЕК. Энциклопедия в 2-х тт. Т. 1 / Глав. ред. и сост. С.Я. Левит. СПб, 1998.
398. Лядова А.В. Фрагменты витражных стекол из раскопок во Владимире и Суздале. [Текст] / А.В. Лядова // Российская археология. М., 2005. № 1.
399. Макарий (Булгаков), митрополит Московский и Коломенский. История Русской Церкви [Текст] / Макарий (Булгаков). М., 1994–1996. Кн. вторая.
400. Максим Грек, преподобный. О святых иконах. [Текст] / Максим Грек // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология / Сост. Н.К. Гаврюшин. М., 1993.
401. Максим Исповедник, преподобный. Мистагогия. [Текст] / Максим Исповедник. Творения преподобного Максима Исповедника. Кн. 1. Мартис, 1993.
402. Максим Исповедник, преподобный. О различных недоумениях у святых Григория и Дионисия (Амбигвы) / Перев. с греч. архим. Нектария. [Текст] / Максим Исповедник. М., 2006.
403. Максим Исповедник, преподобный. Письмо XV. Об общем и особом, то есть о сущности и ипостаси, Косьме, богоугоднейшему диакону Александрии. [Текст] Максим Исповедник // Письма / Перев. Егора Начинкина. СПб., 2007.
404. Максим Исповедник, преподобный. Послания, 15; 91, 556CD [Текст] / Максим Исповедник, преподобный.
405. Максим Исповедник, преподобный. Творения. [Текст] / Максим Исповедник. Кн. 1. Аскетические и богословские трактаты. М., 1993.

406. *Максим Исповедник, преподобный*. Творения. [Текст] Максим Исповедник. Кн. 1. Богословские и аскетические трактаты / Перев. А.И. Сидорова. М., 1993.
407. *Максимов Е.Н.* Образ Христофора Кинокефала. [Текст] / Е.Н. Максимов // Древний Восток. Сб. 1. М., 1975.
408. *Максимов Ю.В.* Православие и мысль о существовании жизни вне Земли. [Текст] / Ю.В. Максимов // Сб.: Христианство и фантастическая литература. М., 2004.
409. *Малахов Владимир*. Модернизм. [Электронный ресурс] / Владимир Малахов // <http://files.edu.ru/dlrstore/9e42241e-8217-7ae1-04fb-2def3dcaf0e5/1010713A.htm>
410. *Малиновский Н., священник*. Православное догматическое богословие. [Текст] / Н. Малиновский. Часть вторая. Ставрополь, б/г (1902?).
411. *Малков Петр*. Небо и земля: Ангел и человек в Священном писании. [Электронный ресурс] / Петр Малков. Часть 2 // <http://www.eparhia-saratov.ru/txts/journal/articles/01church/20070305.html>.
412. *Малков Ю. Г.* К изучению «Троицы» Андрея Рублева. [Текст] / Ю.Г. Малков // Музей 8. Художественные собрания СССР. М.: Советский художник, 1987.
413. *Малышевский А.Ф.* (сост.). Философско-терминологический словарь. [Текст] / А.Ф. Малышевский. Калуга, 2004.
414. *Малышевский И.И.* Святые Кирилл и Мефодий, первоучители словенские [Текст] / И.И. Малышевский. Киев, 1886.
415. Манускрипт Теофила. Записка о разных искусствах [Текст] // Сообщения ВЦНИЛКР. М., 1963. Вып. 7.
416. *Маранда П.* Метаморфные метафоры. [Текст] / П. Маранда // От мифа к литературе. М., 1993.
417. *Марион Жан-Люк*. Идол и дистанция. [Текст] / Жан-Люк Марион. Париж-Москва. Символ № 56. 2009
418. *Марион Жан-Люк*. Перекрестья видимого. [Текст] / Жан-Люк Марион. М. 2010.
419. *Маркидонов А.* «Историческое» и «апофатическое» в иконе: о некоторых богословских предпосылках к осмыслению «Святой Троицы» преп. Андрея Рублева. [Электронный ресурс] / А. Маркидонов // [www.orthodoxicon.spb.ru](http://www.orthodoxicon.spb.ru)

- 
420. *Матисс Анри*. Сборник статей о творчестве. [Текст] / Анри Матисс. М., 1986.
  421. *Маца И.* Форма и ее теория. [Текст] / И. Маца // Творчество. М., 1967. № 4 (124).
  422. *Маяковский В.* Собрание сочинений. [Текст] / В. Маяковский. В 4 тт. М., 1957.
  423. *Медушевский В.В.* Два содержания в музыке, искусстве, жизни. [Электронный ресурс] / В.В. Медушевский // <http://www.pemptousia.ru/2011/10/dva-soderzhania-1/>
  424. *Мейендорф Иоанн, прот.* Иисус Христос в восточном православном богословии / Перев. с англ. свящ. Олег Давыденков, при уч. Л.А. Успенской. [Текст] / Иоанн Мейендорф. М., 2000.
  425. *Мейендорф Иоанн, протоиерей.* Жизнь и Труды Святителя Григория Паламы. Введение в изучение. [Текст] / Иоанн Мейендорф. СПб., 1997.
  426. *Мейендорф Иоанн, протоиерей.* Введение в Святоотеческое Богословие. [Текст] / Мейендорф Иоанн. Клин. 2001.
  427. *Мейендорф Иоанн, протоиерей.* Православие в Современном Мире. [Текст] / Иоанн Мейендорф. М., 1997.
  428. *Мейендорф Иоанн, протоиерей.* Человечество Христа. Пасхальная тайна [Текст] / Иоанн Мейендорф // Богословский сборник. Вып. 5. М., 2005.
  429. *Мейендорф Иоанн, протопресвитер.* Византийское богословие [Текст] / Иоанн Мейендорф, прот. Минск, 2001.
  430. *Мейендорф Иоанн, протопресвитер.* Византийское богословие. Догматические вопросы И. Кант / Перев. Владимира Сократилина. [Текст] / Иоанн Мейендорф. СПб., 2000
  431. *Мейендорф Иоанн, протопресвитер.* Византия и Московская Русь. Очерк по истории церковных и культурных связей в XIV веке. [Текст] / Иоанн Мейендорф // История Церкви и восточно-христианская мистика. М., 2000.
  432. *Мейендорф И.* Заметка о Церкви. [Текст] / Иоанн Мейендорф // Вестник РХД, Париж, 1984, № 141.
  433. *Мелиоранский Б.М.* Философская сторона иконоборчества. [Текст] / Б.М. Мелиоранский // Церковь и время. №2. 1991.
  434. *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.
435. Мельник Владимир. Проблема культуры в творениях святителя Филарета, митрополита Московского и Коломенского. [Электронный ресурс] / Владимир Мельник // <http://www.pravoslavie.ru/cgi-bin/jurnal.cgi?item=1r550r041202105432>
436. Метафора в языке и тексте / Под ред. В.Н. Телия. [Текст] М., 1988.
437. Методологический семинар «Философские обоснования истории культурологии. 1992–1993 гг.». [Текст] М., 1993.
438. Мефодий, архиепископ Константинопольский, исповедник. Слово о святых иконах. [Текст] / Мефодий // Даниловский благовестник. М., 1992. № 4.
439. Минуций Феликс. Октавий. [Текст] / Феликс Минуций // Богословские труды. Сб. 22. М., 1981.
440. Михаил (Грибановский), епископ. Волны нашей веры. [Текст] / Михаил (Грибановский). М. 2009.
441. Михайлов А.В. Вместо введения. [Текст] / А.В. Михайлов // Хайдеггер Мартин. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет / Пер. с нем. Михайлова А.В. М., 2008.
442. Моисеев Дмитрий, священник. Мешает ли собака благодати? [Электронный ресурс] / Дмитрий Моисеев // <http://www.kiev-orthodox.org/site/churchlife/529/>.
443. Моран Анри де. История декоративно-прикладного искусства. [Текст] / Анри де Моран. М., 1982.
444. Моторин А.В. Образ Живоначальной Троицы и живописание видений в древнерусском искусстве. [Текст] / А.В. Моторин // Андрей Рублев и мир русской культуры: к 650-летию со дня рождения. Материалы Международной научной конференции Калининград – Клайпеда – Вильнюс. 17–22 октября 2010 года. Калининград, 2011.
445. Моторин А.В. Художественность творчества в свете православия. [Электронный ресурс] / А.В. Моторин // [http://www.bogoslov.ru/text/5405844.html#\\_edn9](http://www.bogoslov.ru/text/5405844.html#_edn9)
446. Моторин А.В. Духовные направления в русской словесности первой половины XIX века. [Текст] / А.В. Моторин. Новгород, 1998.
447. Моторин А.В. Имидж и образ. [Текст] / А.В. Моторин // Духовные начала русского искусства и образования: Материалы Всерос. науч. конф. «Духовные начала русского



- искусства и образования» (Никитские чтения). Великий Новгород, 2002.
448. *Моторин А.В.* Русский «образ», греческая «икона» и западный «имидж» [Текст] / А.В. Моторин // Икона и образ, иконичность и словесность. М., 2007.
449. *Мусин Александр, диакон.* Богословие образа и эволюция стиля. (К вопросу о догматической и канонической оценке русского церковного искусства XVIII–XIX вв.) [Текст] / Александр Мусин // Искусствознание. М., 2002. № 2.
450. *Мюллер Карл Отфрид.* Руководство по археологии искусства. [Текст] / Карл Отфрид Мюллер. Бреслау, 1830.
451. *Наконечный Сергей.* На лицо ужасные, добрые внутри. [Текст] / Сергей Наконечный // S.pov № 8 (24), декабрь 2005.
452. *Нанси Жан-Люк.* *Corpus.* [Текст] / Жан-Люк Нанси. М., 2001.
453. *Народы России: Энциклопедия.* [Текст] М., 1994.
454. *Настольная книга священнослужителя.* [Текст] Т. 3. Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2003.
455. *Настольная книга священнослужителя.* [Текст] Т. 4. М., 1983.
456. *Некрасов А.И.* О явлении ракурса в древнерусской живописи [Текст] / А.И. Некрасов // Труды Отделения искусства РАНИОН. Т. 1. М., 1926.
457. *Неллас Панайотис.* Обожение. основы и перспективы православной антропологии. [Текст] / Панайотис Неллас. М. 2011.
458. *Неллас Панайотис.* Образ Божий. [Текст] / Панайотис Неллас. М., 2011.
459. *Немезий Эмесский, епископ.* О природе человека / Перев. Ф.С. Владимирского. [Текст] / Немезий Эмесский. М., 1998.
460. *Немыченков В.И.* Иконопочитание истинное и ложное [Электронный ресурс] / В.И. Немыченков // <http://www.radonezh.ru/analytic/17933.html>.
461. *Неретина С.С.* Благовест истины. Опыт словаря средневековой культуры [Электронный ресурс] / С.С. Неретина // <http://www.philosophy.ru/iphras/library/wealtrue/neret2.htm#school>
462. *Несмелов Н.* Догматическая система св. Григория Нисского. [Текст] Н. Несмелов. СПб., 2000.

- 
463. *Нессельштраус Ц.Г.* Искусство раннего Средневековья. [Текст] / Ц.Г. Нессельштраус. СПб., 2000.
464. *Нестерук Алексей.* Логос и космос. [Текст] / Алексей Нестерук. М., 2006.
465. *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.
466. *Никитаев В.* Метаморфная метафора, или Нереплексивное рефлексивное управление. [Электронный ресурс] / В. Никитаев // <http://www.circle.ru/reflexum/index.html>
467. *Никитин А.В.* Кто написал «Троицу» Рублева? [Текст] / А.В. Никитин // Наука и религия. М., 1989. № 8–9.
468. *Никифор, архиепископ Константинопольский.* Творения. [Текст] / Никифор. Минск, 2001.
469. *Никодим Агиорит.* О хранении чувства, ума и сердца. [Текст] / Никодим Агиорит. Константинополь. 1923.
470. *Николаева Т.В.* Произведения русского прикладного искусства с надписями XV – 1-й четв. XVI в. [Текст] / Т.В. Николаева. М., 1971. № 84.
471. *Николай Кузанский.* Сочинения. [Текст] / Николай Кузанский. Т. 1. М., 1979.
472. *Николай Сербский (Велимирович).* Символы и сигналы [Электронный ресурс] / Николай Сербский // <http://pagez.ru/olb/239php>.
473. *Николай Сербский, святитель.* Избранное. [Текст] / Николай Сербский. Минск, 2004.
474. *Николай, епископ Охридский.* Символы. [Текст] / Николай // Къ Свету. 1995, № 17.
475. *Никоненко С.В.* Аналитическая трактовка метафоры. Рабочие тетради по компаративистике. [Текст] / С.В. Никоненко // Гуманитарные науки, философия и компаративистика. СПб., 2003.
476. *Нисский Григорий, святитель.* Человек есть образ Божий [Текст] / Нисский Григорий. М. 1995.
477. *Новейшая философская энциклопедия* / Под ред. А.А. Грицанова. [Текст] М., 2001.
478. *Новейшая энциклопедия символов и знаков.* [Текст] М., 2008.
479. *Новиков Д.В.* Учение о личности в христианском богословии IV–VIII веков. [Текст] / Д.В. Новиков // Человек. 2000, № 2, № 3.

480. *Озолин Николай, диакон.* К вопросу об истоках византийского иконоборчества. [Текст] / Николай Озолин // Вестник Русского Западно-Европейского Патриаршего Экзархата. №56. Париж, 1966.
481. *Озолин Николай, протоиерей.* Герменевтическая проблема «Ветхозаветной Троицы». [Текст] / Николай Озолин // «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.
482. *Озолин Николай, протоиерей.* Иконы и религиозная живопись: в чем разница? Интервью Radiofrance. [Электронный ресурс] / Николай Озолин // [http://rupo.ru/m/2129/ikony\\_i\\_religioznaya\\_zhiwopisy:\\_w\\_chyom\\_](http://rupo.ru/m/2129/ikony_i_religioznaya_zhiwopisy:_w_chyom_)
483. *Озолин Николай, протоиерей.* Православная Иконография Пятидесятницы. [Текст] / Николай Озолин. М., 2001.
484. *Озолин Николай, протоиерей.* Об описуемости божественной ипостаси Спасителя. [Текст] / Николай Озолин // Икона и образ. Иконичность и словесность: Сб. статей / Сост. и ред. В.В. Лепяхин. М., 2007.
485. Определение от 15 июня 1724 года [Текст] // Полное собрание постановлений и распоряжений Святейшего Правительствующего Синода. СПб., 1872.
486. Определения Освященного собора катакомбной Церкви Истинных Православных Христиан. 2000 г. / Всероссийский Вестник Истинно Православных Христиан [Электронный ресурс] // <http://rusorth.narod.ru/archiv/3-sobor-2000.html>.
487. *Ортега-и-Гассет Х.* Адам в раю. [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
488. *Осипов Ю.С.* Выступление на научной конференции «Роль Патриаршества в России». Москва. 27 мая 2005 года [Электронный ресурс] / Ю.С. Осипов // [http://www.sedmitza.ru/index.html?sid=77&did=23861&p\\_comment=culture](http://www.sedmitza.ru/index.html?sid=77&did=23861&p_comment=culture)
489. Основные принципы отношения Русской Православной Церкви к инославиям. [Текст] М., 2000.

490. *Остальцев Алексей*. Православный романтизм архимандрита Рафаила. [Электронный ресурс] / Алексей Остальцев // <http://www.pagez.ru/items/034.php>.
491. *Острогорский Г. А.* Соединение вопроса о св. иконах с христологической догматикой в сочинениях православных апологетов раннего периода иконоборчества. [Текст] / Г.А. Острогорский // *Seminarium Kondakovianum*, I. Prague, 1927.
492. *Острогорский Г.А.* Гносеологические основы византийского спора о св. иконах. [Текст] / Г.А. Острогорский // *Seminarium Kondakovianum*, II. Prague, 1928.
493. Отвечает иеромонах Иов (Гумеров). [Электронный ресурс] / Иов (Гумеров) // <http://www.pravoslavie.ru/answers/050829113713>.
494. *Отто Рудольф*. Священное. [Текст] / Рудольф Отто. СПб., 2008.
495. *Паисий Святгорец, старец*. О семье христианской. [Текст] / Паисий Святгорец. М., 2001.
496. Памятники литературы Древней Руси. [Текст] Т. 7. М., 1985.
497. *Панофски Эрвин*. IDEA. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. [Текст] / Эрвин Панофски. СПб., 2002.
498. *Панофски Эрвин*. Аббат Сюжер и Аббатство Сен-Дени. [Текст] / Эрвин Панофски /Богословие в. культуре средневековья. Киев, 1992.
499. *Панофски Эрвин*. Готическая архитектура и схоластика. Богословие в культуре средневековья. [Текст] /Эрвин Панофски. Киев, 1992.
500. *Панченко А.А.* Исследования в области народного православия: Деревенские святыни северо-запада России. [Текст] / А.А. Панченко. СПб., 1998.
501. *Пекарский П.* Материалы для истории иконописания в России. [Текст] / П. Пекарский // Известия имп. Археологического общества. Т. V. Вып. V. СПб., 1864.
502. *Петр (Мещеринов), игумен*. О лубочном христианстве. [Электронный ресурс] / Петр (Мещеринов) // <http://www.kiev-orthodox.org/site/churchlife/1033/>
503. *Петр (Пиголь), игумен*. Преподобный Григорий Синаит и его духовные преемники. [Текст] / Петр (Пиголь). М., 1999.

- 
504. *Петр Дамаскин, священномученик. О деятельном знании.* [Текст] / Петр Дамаскин // Символ. Париж, 1985. Июнь, № 13.
505. *Петров Василий, протоиерей. «Удовлетворение правде Божией» в «Руководстве к исповеди» преп. Никодима Святогорца* [Электронный ресурс] / Василий Петров // <http://www.bogoslov.ru/text/5632460.html>
506. Писцовая книга г. Костромы 1627/28 – 1629/30 гг. [Текст]. Кострома, 2004.
507. Письма святогорца к друзьям своим о святой горе Афонской. [Текст] М., 1895.
508. *Платон. Сочинения* [Текст] / Платон. М., 1970.
509. *Платон. Тимей* / Перев. С.С. Аверинцев. [Текст] / Платон // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. М., 1994.
510. *Платон. Федон* [Текст] / Платон // Собрание сочинений в 4 томах. Т. 2. М., 1993.
511. *Плотин. Эннеады.* [Текст] / Плотин. СПб., 2005.
512. *Плугин В.А. Андрей Рублев – «Воскрешение Лазаря».* [Текст] / В.А. Плугин // Сб.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973.
513. *Плугин В.А. Мировоззрение Андрея Рублева (некоторые проблемы)* [Текст] / В.А. Плугин. М., 1974.
514. *Погребняк Николай, протоиерей. «Троицы явление во Иордане бысть...».* [Текст] / Николай Погребняк // Московские епархиальные ведомости. 2003 г., №1–2.
515. *Погребняк Николай, протоиерей. Божественная литургия в памятниках иконографии.* [Текст] / Николай Погребняк // Московские епархиальные ведомости. М., 2006. № 11–12.
516. *Погребняк Николай, протоиерей. Встреча с Богом: иконография Сретения Господня* [Текст] / Николай Погребняк // Московские епархиальные ведомости. М., 2006. № 1–2.
517. *Подорога Валерий. Проект и опыт (Г. Щедровицкий и М. Мамардашвили: Сравнительный анализ стилей мышления).* [Электронный ресурс] / Валерий Подорога // <http://www.polit.ru/research/idea/2004/07/06/podoroga.html>
518. *Позов А. Основы древнецерковной антропологии.* [Текст] / А. Позов. В 2 тт. Т. 1. СПб., 2008.
519. *Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии* [Текст] / Н.В. Покровский. М., 2001.

520. *Полевой В.М.* Искусство Греции. Средние века. [Текст] / В.М. Полевой. М., 1973.
521. Полное собрание законов Российской империи (за период 1649–12.12.1825 гг.). [Текст] Первое издание, в 45 тт. СПб., 1830.
522. Полное собрание русских летописей. [Текст] Т. XIV. М., 2000.
523. Полный месяцеслов Востока. / Сост. Сергей (Спасский), архиепископ. [Текст] Т. 1. Владимир, 1901.
524. *Полторак Ирена.* Дырка от бублика большой науки. Беседа с академиком РАН Е.В. Александровым. [Текст] / Ирена Полторак // Patron. Рига, 2015. Март.
525. *Пономарев Александр.* Искусство и искус. [Электронный ресурс] / Александр Пономарев // <http://www.rusk.ru/st.php?idar=110286>
526. Послание Иоанна Павла II людям искусства [Текст] // Новая Европа. Международное обозрение культуры и религии. Милан – М., 2000. № 13.
527. *Постнов Михаил.* История Христианской Церкви (до разделения Церквей – 1054 г.). [Текст] / Михаил Постнов. Киев, 1991.
528. *Похлебкин В.В.* Словарь международной символики и эмблематики. [Текст] / В.В. Похлебкин. М., 1995.
529. Правила Святых Апостол, Святых Соборов Вселенских и Поместных и святых отец с толкованиями [Текст]. В 3 т. Т. 1. М., 2000.
530. Правила Святых Вселенских Соборов с толкованиями. [Текст] М., 1912.
531. Православная энциклопедия. [Текст] Т. 9. М., 2005.
532. Православная энциклопедия. [Текст] Т. 24. М., 2010.
533. *Преображенский А.* Этимологический словарь русского языка. [Текст] / А. Преображенский. В 3 т. М., 1910–1914.
534. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. [Текст] М., 1973.
535. *Прокл.* Первоосновы теологии. Гимны. [Текст] / Прокл. М., 1993.
536. *Псевдо-Лонгин.* О возвышенном / Перев. Н.А. Чистяковой. [Текст] / Псевдо-Лонгин. М.; Л., 1966.
537. *Пушкин А.С.* Элегия. [Текст] / А.С. Пушкин // Сочинения / Ред. Б. Томашевский. Л., 1938.

- 
538. *Пушкин А.С.* Я памятник себе воздвиг нерукотворный. [Текст] / А.С. Пушкин // Сочинения / Ред. Б. Томашевский. Л., 1938.
539. *Пучков А.А.* Поэтика античной архитектуры. [Текст] / А.А. Пучков. Киев, 2008.
540. *Рабинович Р.А.* «Волки» русской летописи (о тотемическом происхождении этнонима «уличи»). [Электронный ресурс] / Р.А. Рабинович // <http://archaeology.kiev.ua/pub.cgi?i0646>.
541. *Рабинович М.Г.* Очерки материальной культуры русского феодального города. [Текст] / М.Г. Рабинович. М., 1988.
542. *Райл Гилберт.* Понятие сознания / Пер. с англ. Общая ред. В.П. Филатова. [Текст] / Гилберт Райл. М., 2000.
543. *Рамзевич Н.К.* Словарь гуманитария. [Текст] / Н.К. Рамзевич. М., 1998.
544. *Раушенбах Б.В.* Иконография как средство передачи философских представлений. [Текст] / Б.В. Раушенбах // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985.
545. *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи [Текст] / Б.В. Раушенбах. М., 1980.
546. *Рафаил (Карелин), архимандрит.* На камени веры. [Текст] / Рафаил (Карелин). Самара, 2007.
547. *Рафаил (Карелин), архимандрит.* О науке, искусстве и спорте. [Текст] / Рафаил (Карелин) // Церковь и мир на пороге апокалипсиса. М., 1999.
548. *Ринекер Фритц, Майер Герхард.* Библейская Энциклопедия Брокгауза. [Текст] / Фритц Ринекер, Герхард Майер. М., 1999.
549. *Ровинский Д.А.* Обзорение иконописания в России до конца XVII века. [Текст] / Д.А. Ровинский. СПб., 1903.
550. *Рогозянский А.* Страсти по мощам. [Текст] / А. Рогозянский. СПб., 1998.
551. *Рошаль В.М.* Энциклопедия символов. [Текст] / В.М. Рошаль. М.; СПб., 2008.
552. *Руднев Вадим.* Словарь культуры XX века. [Текст] / Вадим Руднев. М., 1997.
553. *Рыбаков Б.А.* Архитектурная математика древнерусских зодчих [Текст] / Б.А. Рыбаков // Советская археология. М., 1957. № 1.
554. *Рыбаков Б.А.* Стригольники. Русские гуманисты XIV столетия [Текст] / Б.А. Рыбаков. М., 1993.

- 
555. *Рябушинский В.П.* Русский стиль. [Текст] / В.П. Рябушинский // Московский журнал. № 4, апрель 1999 г.
556. *Савина С.Г.* Иконография: Богословские очерки иконографического извода. [Текст] / С.Г. Савина. СПб., 2001.
557. *Салтыков А., прот.* Икона Святой Троицы преподобного иконописца Андрея (Рублева) и тринитарный догмат [Текст] / А. Салтыков // Искусство христианского мира. М., 1998.
558. *Салтыков А.А.* О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи. [Текст] / А.А. Салтыков // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975.
559. *Салтыков Александр, протоиерей.* Достоверность свидетельства: понятие «прографо» в Послании галатам // Искусство Христианского Мира: Сб. ст. Вып. 8. М., 2004.
560. *Салтыков Александр, протоиерей.* Символ и реальность в церковном искусстве [Текст] / Александр Салтыков // Православная иконология – основы и перспективы. Материалы 1-й Международной научной конференции 27 ноября 2004 г. / Сост. М.В. Васина. СПб., 2005.
561. *Сапронов П.А.* Русская философия. Опыт типологической характеристики. [Текст] / П.А. Сапронов. СПб. 2000.
562. *Сартр Жан-Поль.* Воображение / Предисл. и перев. В.М. Рыкунова. [Текст] / Жан-Поль Сартр // Логос. М., 1992. № 3.
563. *Сахаров А.М.* Русская духовная культура в XVI столетии. [Текст] / А.М. Сахаров // Вопросы истории. М., 1974. № 9.
564. *Сб.: Новоиконоборческая ересь и Андреевский раскол (история, учение их и опровержение его).* [Текст] Святая Гора Афон, 2002.
565. Сборник эссе, интервью, стихотворений, переводов. [Текст] М., 2002.
566. *Святославский А.В., Трошин А.А.* Крест в русской культуре: Очерк русской монументальной ставрографии [Текст] / А.В. Святославский, А.А. Трошин. М., 2000.
567. Священный собор Православной Российской Церкви из материалов отдела о богослужении, проповедничестве и храме. [Текст] Гл. 1 // Богословские труды. М., 1998. №34.



- 
568. *Севальников А.Ю.* Христианство и ценности современной науки. [Текст] / А.Ю. Севальников // Жизнь как ценность. М., 2000.
569. *Сегень А.Ю.* Дар аль-Кибт (Дом коптов). [Электронный ресурс] / А.Ю. Сегень. Ч. 3 // [http://www.portal-slovo.ru/rus/history/56/3229/\\$print\\_text/&part=3](http://www.portal-slovo.ru/rus/history/56/3229/$print_text/&part=3)
570. *Седакова О.* Письма о Рембрандте. [Текст] / О. Седакова // Континент. М. 2006. № 130.
571. *Седакова Ольга.* Морализм искусства, или о зле посредственности. [Электронный ресурс] / Ольга Седакова // <http://olgasedakova.com/Moralia/274>.
572. *Серафим (Роуз), иером.* Душа после смерти. [Текст] / Серафим (Роуз). СПб., 1994.
573. *Серафим (Соболев), архиепископ* Новое Учение о Софии Премудрости Божией. [Текст] / Серафим (Соболев). София. 1935.
574. *Сергий (Голубцов), архиеп.* Воплощение богословских идей в творчестве преподобного Андрея Рублева [Текст] / Сергий (Голубцов) // Богословские труды, 22. М., 1981.
575. *Сергий (Соколов), епископ.* История Ветхого Завета. [Текст] / Сергий (Соколов). СПб., 2008.
576. *Сидлин Михаил.* Святой пес. [Текст] / Михаил Сидлин // Независимая газета. № 34 (2096), 24 февраля 2000.
577. *Симеон Новый Богослов, преподобный.* Слова и гимны. Гимн 20. [Текст] / Симеон Новый Богослов // Творения. В трех книгах. Книга третья. М., 2011.
578. *Симеон Новый Богослов, святой.* Божественные гимны. [Текст] / Симеон Новый Богослов. Сергиев Посад, 1917.
579. *Симеон Солунский, блаженный.* Объяснение православных богослужений, обрядов и таинств. [Текст] / Симеон Солунский. М., 2010.
580. Синодик в Неделю Православия / Подгот. текста иеромон. Феофан (Арескин); ред. и коммен. иеромон. Григорий (Лурье). [Текст] // Вертоград, № 1 (73), 2002.
581. Сказание Авраамия Палицына [Текст]. Издание Императорской Археографической Комиссии (Извлечено из XIII тома «Русской Исторической Библиотеки»). СПб., 1909.
582. *Сладкова О.В.* Полная энциклопедия знаков и символов. [Текст] / О.В. Сладкова. М., 2010.

- 
583. Словарь библейского богословия. [Текст] Третье издание. Киев; М., 1998.
584. Словарь древнего славянского языка, составленный по Остромирову Евангелию / Сост. А.В. Старчевский. [Текст] СПб., 1899.
585. Словарь иностранных слов. [Текст] М., 1987.
586. Словарь русского языка XI–XVII веков. [Текст] Вып. 23. М., 1996.
587. Словарь русского языка XI–XVII веков. [Текст] Вып. 7. М., 1980.
588. Словарь русского языка XI–XVII веков. [Текст] Вып. 2. М., 1975.
589. Словарь современного русского литературного языка (БАС). [Текст] В 17 т. М.; Л., 1959.
590. Словарь средневековой культуры / Ред. А.Я. Гуревич. [Текст] М., 2003.
591. *Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А.* Живопись Великого Новгорода. XV век. [Текст] / Э.С. Смирнова, В.К. Лаурина, Э.А. Гордиенко. М., 1982.
592. *Смирнова Э.С.* Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы Богородичной иконографии XII в. [Текст] / Э.С. Смирнова // *Сб.: Древнерусское искусство. Балканы. Русь.* СПб., 1995.
593. *Снигирева Э.А.* Образ святого Христофора: Предания и действительность. [Текст] / Э.А. Снигирева // Проблемы формирования и изучения музейной коллекции Государственного музея истории религии. Л., 1990.
594. Собрание древнерусских летописей. [Текст] Т. 23. М., 1910.
595. Советский энциклопедический словарь. [Текст] М., 1982.
596. Современный философский словарь / Под общ. ред. В.Е. Кемерова. [Текст] Лондон – Франкфурт-на-Майне – Париж – Люксембург – Москва – Минск, 1998.
597. *Соколов Э.В.* Понятия, сущность и основные функции культуры. [Текст] / Э.В. Соколов. Л., 1989.
598. *Соколовский П.* Поездка к христианам Африки. [Текст] / П. Соколовский // ЖМП. №7, 1962.
599. *Сокольникова Н.М.* Изобразительное искусство. [Текст] / Н.М. Сокольникова. Часть 4 М., 1998.
600. *Соловьев В.С.* Собрание сочинений. [Текст] / В.С. Соловьев. В 9 тт. Т. 6. СПб., 1873–1900.

601. *Сотниченко Александр*. Предпасхальные дни Константинопольской Патриархии. [Электронный ресурс] / Александр Сотниченко // [http://ruskline.ru/news\\_rl/2012/04/13/predpashalnye\\_dni\\_konstantinopolskoj\\_patriarhii/13.04.2012](http://ruskline.ru/news_rl/2012/04/13/predpashalnye_dni_konstantinopolskoj_patriarhii/13.04.2012).
602. *Спиридон (Лукич), архимандрит*. Проскомидия: Практическое руководство по совершению Божественной Литургии [Текст] / Спиридон (Лукич). М., 2001.
603. Спутник исповедника и причастника Святых Христовых Тайн. [Текст] М., 1999.
604. *Срезневский И.И.* Словарь древнерусского языка. [Текст] / И.И. Срезневский. Т. II. Часть 2. Репринт: М., 1989.
605. Старорусский пастырь архимандрит Агафангел [Текст]. М., 2005.
606. *Степанов Ю.С.* В трехмерном пространстве языка. [Текст] / Ю.С. Степанов. М., 1985.
607. *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. [Текст] / Ю.С. Степанов. М., 1997.
608. *Стефан Яворский, митрополит Рязанский и Муромский*. Камень веры [Текст] / Стефан Яворский. СПб., 2010.
609. Стоглав [Текст]. Казань, 1911.
610. *Столяров А.А.* Философия – служанка богословия. [Текст] / А.А. Столяров // История философии. Запад-Россия-Восток. Книга первая. Философия древности и средневековья. М., 1995.
611. *Табак Юрий*. Спор о филиокве: два мнения. [Электронный ресурс] / Юрий Табак // <http://luthers.ru/articles/1263-filiocque.html>
612. *Тарабукин Н.М.* Смысл иконы [Текст] / Н.М. Тарабукин. М., 1999.
613. *Тарасов Б.* Блез Паскаль. [Текст] / Б. Тарасов. М., 1979.
614. *Тарковский Андрей*. Мартиролог. [Электронный ресурс] / Андрей Тарковский // <http://predanie.ru/lib/book/read/118119/>.
615. *Тарковский Андрей*. Запечатленное время. [Электронный ресурс] / Андрей Тарковский // <http://predanie.ru/lib/book/84922/>
616. *Тарковский Андрей*. Слово об Апокалипсисе [Электронный ресурс] / Андрей Тарковский // <http://www.glagol-online.ru/arc/n9/192/>

- 
617. *Татиан*. Речь против эллинов. [Текст] / Татиан // Ранние отцы церкви. Брюссель, 1988.
618. *Тейлор Э.* Первобытная культура. [Текст] / Э. Тейлор. М., 1939.
619. *Тертуллиан*. О воскресении плоти. [Текст] / Тертуллиан // Избранные сочинения. М. 1994.
620. *Тертуллиан*. О свидетельстве души. [Текст] / Тертуллиан // Избранные сочинения. М., 1994.
621. *Тертуллиан*. Против Маркиана. [Текст] / Тертуллиан // Богословский сборник № 13. М., 2005.
622. *Тихомирова К.Г.* Героическое сказание в древнерусской живописи. [Текст] / К.Г. Тихомирова // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970.
623. *Тиц А.А.* Некоторые закономерности композиции икон Рублева и его школы. [Текст] / А.А. Тиц // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. М., 1963.
624. *Тиц А.А.* Загадки древнерусского чертежа. [Текст] / А.А. Тиц. М., 1978.
625. Толковый словарь русского языка. [Текст] В 4 тт. / Ред. Б.М. Волин, Д.Н. Ушаков. М., 1940.
626. *Толмачева Е.Г.* Копты: Египет без фараонов. [Текст] / Е.Г. Толмачева. М., 2003.
627. *Тотев Т.* Керамичната икона в средновековна България. [Текст] / Т. Тотев. София, 2001.
628. *Тресиддер Д.* Словарь символов. [Текст] / Д. Тресиддер. М., 1999.
629. Триодъ цветная. [Текст] М., 1992.
630. *Трубецкой Е., кн.* Три очерка о русской иконе. [Текст] / Е. Трубецкой. М., 1991.
631. *Трубицына Г.И.* Размышление над церковнославянским языком (к проблеме понимания). [Текст] / Г.И. Трубицына // Сретенский сборник. Вып. 1. М., 2010.
632. *Труханов Михаил, протоиерей.* Православный взгляд на творчество. [Текст] / Михаил Труханов. М., 1997.
633. *Тураев Б.А.* Бог Тот. Опыт исследования в области истории древнеегипетской культуры. [Текст] / Б.А. Тураев. Лейпциг, 1898.
634. *Уваров А.С.* Христианская символика. Символика древнехристианского периода. [Текст] / А.С. Уваров. М., 1908. Репринт: М., 2001.

- 
635. *Уваров Дмитрий*. Военные потери в средневековье [Электронный ресурс] / Дмитрий Уваров // [http://www.xlegio.ru/armies/diu/war\\_losses.htm](http://www.xlegio.ru/armies/diu/war_losses.htm)
636. *Уваров А.С.* Образ Ангела Хранителя с похождениями [Текст] / А.С. Уваров // Сборник мелких трудов. Т. 1. М., 1910.
637. *Уильямс Рован*. Богословие личности: анализ мысли Христа Яннараса [Текст] / Рован Уильямс // *Соборность. Статьи из журнала Содружества св. Албания и преп. Сергия*. ББИ. 1998.
638. *Уминский Алексей, священник*. Над пропастью во ржи [Электронный ресурс] / Алексей Уминский // <http://www.eparhia-saratov.ru/txts/journal/articles/01church/60.html>.
639. *Успенская Л., Успенский Л.* О материалах в церковном искусстве. [Текст] / Л. Успенская, Л. Успенский // *Журнал Московской Патриархии*. М., 1988. № 11.
640. *Успенский Б.А.* Крест и круг. [Текст] / Б.А. Успенский. М., 2006.
641. *Успенский Б.А.* «Правое» и «левое» в иконописном изображении. [Текст] / Б.А. Успенский // *Семиотика искусства*. М., 1995.
642. *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви [Текст] / Л.А. Успенский. Париж, 1989.
643. *Фасмер Макс*. Этимологический словарь русского языка [Текст] / Макс Фасмер. В 4 тт. М., 1986.
644. *Федоров Иоанн, священник*. Будьте как дети [Электронный ресурс] / Иоанн Федоров // <http://www.pravoslavie.ru/110476.html>
645. *Федотов Г.П.* О Св. Духе в природе и в культуре. [Текст] / Г.П. Федотов // *Путь*. № 35. Париж, сентябрь 1932.
646. *Федотов Г.П.* Святость и творчество. [Текст] / Г.П. Федотов // *Новый Град*. Париж, 1936. № 11.
647. *Феодор Студит, преподобный*. Антирритика 3, 22 [Текст] / Феодор Студит // *Творения*. СПб., 1907, 1908.
648. *Феодор Студит, преподобный*. Второе опровержение иконоборцев. [Текст] / Феодор Студит // *Творения*. Т. 1. СПб., 1907.
649. *Феодор Студит, преподобный*. Некоторые вопросы иконоборцам, утверждающим, что Господь наш Иисус Христос неопишуем по телесному образу. [Текст] / Феодор Студит // *Творения*. Том первый. СПб., 1907.

650. *Феодор Студит, преподобный*. Первое опровержение иконоборцев. [Текст] / Феодор Студит // Творения. Т. 1. СПб., 1907.
651. *Феодор Студит, преподобный*. Письма к разным лицам. Ч. 2. 36. К Навкратию сыну. [Текст] / Феодор Студит // Творения. Т. 2. СПб., 1908.
652. *Феодор Студит, преподобный*. Письмо своему духовному отцу Платону [Текст] / Феодор Студит // Великое оглашение. Часть II. М., 2001.
653. *Феодор Студит, преподобный*. Послание 65 (124). К Навкратию, сыну. [Текст] / Феодор Студит // Послания. Кн. 1. М., 2003.
654. *Феодор Студит, преподобный*. Послания [Текст] / Феодор Студит. Кн. 1. М., 2003.
655. *Феодор Студит, преподобный*. Творения. [Текст] / Феодор Студит. В 2 томах. СПб., 1908.
656. *Феодор Студит, преподобный*. Третье опровержение иконоборцев. [Текст] / Феодор Студит // Символ. Париж, 1987. № 18, декабрь.
657. *Феофан Затворник, святитель*. Душа и ангел — не тело, а дух. [Текст] / Феофан Затворник. М., 1999.
658. *Феофан Затворник, святитель*. Собрание писем. Из неопубликованного. [Текст] / Феофан Затворник. М., 2001.
659. *Филарет (Гумилевский), архиепископ Черниговский*. Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви [Текст] / Филарет (Гумилевский), архиепископ Черниговский. Том II. Чернигов, 1902.
660. *Филарет (Гумилевский), архиепископ Черниговский*. Историческое учение об отцах церкви [Текст] / Филарет (Гумилевский). Том III. СПб., 1859.
661. *Филарет, Митрополит Московский и Коломенский*. Сочинения. [Текст] / Филарет. В 5 т. Т. 1. Слова и речи М., 1873.
662. *Филатов В.* Праздничный ряд Софии Новгородской [Текст] / В. Филатов. Л., 1974.
663. *Филатов В.В.* Краткий иконописный словарь [Текст] / В.В. Филатов. М., 1996.
664. *Философский энциклопедический словарь* / Глав. ред. Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. [Текст] М., 1983.
665. *Флоренский Павел, священник*. Избранные труды по искусству. [Текст] / Павел Флоренский. М., 1996.

- 
666. *Флоренский Павел, священник. Иконостас. [Текст] / Павел Флоренский // Избранные труды по искусству. М., 1996.*
667. *Флоренский Павел, священник. Культ, религия и культура. [Текст] / Павел Флоренский // Богословские труды. Сборник семнадцатый. М., 1977.*
668. *Флоренский Павел, священник. Столп и утверждение истины. [Текст] / Павел Флоренский. М., 1914. Переиздание: М., 2002.*
669. *Флоренский Павел, священник. Таинства и обряды. [Текст] / Павел Флоренский. // Богословские труды. Сб. 17. М., 1977.*
670. *Флоренский Павел, священник. Философия культа. [Текст] / Павел Флоренский // Богословские труды. № 17. М., 1977.*
671. *Флоровский Георгий, прот. Пути русского богословия. [Текст] / Павел Флоренский. Париж, 1937. Репринт: Вильнюс, 1991.*
672. *Флоровский Георгий, протоиерей. Вера и культура [Текст] / Георгий Флоровский. М., 2011.*
673. *Флоровский Георгий, протоиерей. Византийские Отцы V-VIII. [Текст] Флоровский Георгий. Париж, 1933.*
674. *Флоровский Георгий, протоиерей. Восточные Отцы IV века. [Текст] /Флоровский Георгий. Париж, 1931.*
675. *Флоровский Георгий, протоиерей. Восточные отцы. Добавление. [Текст] /Флоровский Георгий. Париж, 1933.*
676. *Флоровский Георгий, протоиерей. О почитании Софии, Премудрости Божией, в Византии и на Руси. [Текст] /Флоровский Георгий // Догмат и история. М., 1998.*
677. *Флоровский Георгий, протоиерей. Пути Русского Богословия. [Текст] /Флоровский Георгий. 2-ое изд. Париж, 1981.*
678. *Флоровский Георгий, протоиерей. Тварь и Тварность. [Текст] / Флоровский Георгий // Православная Мысль. Труды Православного Богословского Института в Париже. Выпуск №1. 1928.*
679. *Флоровский Георгий, протоиерей. Христианство и цивилизация [Электронный ресурс] / Георгий Флоровский, протоиерей // [http://www.bogoslov.ru /bogoslov/publication/florovskiy\\_060204.html](http://www.bogoslov.ru/bogoslov/publication/florovskiy_060204.html)*
680. *Фоли Джон. Энциклопедия знаков и символов. [Текст] / Джон Фоли. М., 1997.*

- 
681. *Фома Аквинский*. Сумма теологии. [Текст] / Фома Аквинский. Часть первая. Вопросы 75–119. Киев, 2005.
  682. *Франк С.Л.* Я и мы. [Текст] / С.Л. Франк. Берлин, 1925.
  683. *Фромм Э.* Анатомия человеческой деструктивности. [Текст] / Э. Фромм. М., 1994.
  684. *Фрэзер Джеймс Джорж*. Золотая ветвь. [Текст] / Джеймс Джорж Фрэзер. М., 1984.
  685. *Фрезер Д.Д.* Фольклор в Ветхом Завете. [Текст] / Д.Д. Фрезер. М., 1985.
  686. *Хазагеров Георгий*. Жрецы, рыцари и слуги. [Электронный ресурс] / Георгий Хазагеров // [http://www.znanie-sila.ru/online/issue\\_1508.html](http://www.znanie-sila.ru/online/issue_1508.html).
  687. *Хазагеров Георгий*. Жрецы, рыцари и слуги. Приключения метафоры, метонимии и символа в научном и общественном дискурсе. [Электронный ресурс] / Георгий Хазагеров // [http://www.znanie-sila.ru/online/issue\\_1508.html](http://www.znanie-sila.ru/online/issue_1508.html).
  688. *Хайдеггер Мартин*. Бытие и время. [Текст] / Мартин Хайдеггер. М., 1993.
  689. *Хайдеггер Мартин*. Исток художественного творения. Ибранные работы разных лет / Перев. с нем. А.В. Михайлова. [Текст] / Мартин Хайдеггер. М., 2008.
  690. *Хайдеггер Мартин*. Язык. / Перев. и прим. Б.В. Маркова. [Текст] / Мартин Хайдеггер. СПб., 1991.
  691. *Халин С.М.* Философия познания (Очерки концептуальной истории). [Текст] / С.М. Халин. Тюмень, 2004.
  692. *Хейзинга И.* Homo Ludens; Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича. [Текст] / И. Хейзинга. М., 1997.
  693. *Хейзинга И.* Осень Средневековья. [Текст] / И. Хейзинга. М., 1988.
  694. *Холл Джеймс*. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Перев. с англ. А. Майкапар. [Текст] / Джеймс Холл. М., 1996.
  695. *Хомяков А.С.* Полное собрание сочинений. [Текст] / А.С. Хомяков. Т. 2. Прага, 1867.
  696. *Хопко Фома, протоиерей*. Основы Православия. [Текст] / Фома Хопко. Минск, 1991.
  697. *Хопко Фома, протопресвитер*. Бог и человек в Православной Церкви. [Электронный ресурс] / Фома Хопко // <http://www.pravoslavie.ru/put/070416125422>.



698. *Хортон С.* Систематическое богословие. [Текст] / С. Хортон. Спрингфилд, 1999.
699. *Хэмбидж Д.* Динамическая симметрия в архитектуре / Ред. Н. Брунов; Перев. с англ. В. Белюстина; Пред. и прим. Ю. Милонова. [Текст] / Д. Хэмбидж. М., 1936.
700. *Цветков Игорь, протоиерей.* Идеи исихазма в иконе Святой Троицы преподобного Андрея Рублева [Текст] / Игорь Цветков // Православный собеседник. Казань, 2000. № 1(1).
701. *Цеханская К.В.* Икона в жизни русского народа [Текст] / К.В. Цеханская. М., 1998.
702. *Цицерон.* Речь в защиту М. Целия. [Текст] / Цицерон. М., 2000.
703. *Цыганенко Г.П.* Этимологический словарь русского языка. [Текст] / Г.П. Цыганенко. 2-е изд. Киев, 1989.
704. *Чекин Л.С.* Картография христианского средневековья. VIII–XIII вв. [Текст] / Л.С. Чекин. М., 1999.
705. *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. [Текст] / П.Я. Черных. В 2 тт. 3-е изд., стереотип. М., 1999.
706. *Чернышев Николай, иерей, Жолондзь А.* Вопросы современного иконопочитания и иконописания. [Текст] / Николай Чернышев, А. Жолондзь // Альфа и Омега. М., 1997. № 2 (13).
707. *Чернышев Николай, протоиерей.* Иконное мастерство и каноничность [Электронный ресурс] / Николай Чернышев // <http://www.pravmir.ru/ikonnoe-masterstvo-i-kanonichnost/>).
708. *Честертон Гилберт К.* Вечный человек. [Текст] / Гилберт К. Честертон. М., 2003.
709. *Чубова А.П., Конькова Г.И., Давыдова Л.И.* Античные мастера. Скульпторы и живописцы. [Текст] / А.П. Чубова, Г.И. Конькова, Л.И. Давыдова. Л., 1986.
710. *Шалина И.А.* Боковые врата иконостаса [Текст] / И.А. Шалина // Иконостас. Происхождение. Развитие. Символика. М., 2000.
711. *Шапир М.И.* Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм [Текст] / М.И. Шапир // Philologica, 1995. Т. 2. № 3/4.
712. *Шапошников Б.В.* Эстетика числа и циркуля. [Текст] / Б.В. Шапошников. М., 1926.
713. *Шаргунов Александр, протоиерей.* Наши иконы – не «мемориальные доски». [Электронный ресурс] / Александр Шаргунов, протоиерей //

- [http://ruskline.ru/news\\_rl/2014/08/08/nashi\\_ikony\\_ne\\_memorialnye\\_doski/](http://ruskline.ru/news_rl/2014/08/08/nashi_ikony_ne_memorialnye_doski/)
714. *Шафф Филипп*. История христианской Церкви. [Текст] / Филипп Шафф. Т. 1. СПб., 2007.
  715. *Шахбазян Киприан*. Гносеологический аспект святоотеческого учения об иконе. [Текст] / Киприан Шахбазян // Доклад на XIII Рождественских чтениях. Москва. Издательский отдел Московской Патриархии. Секция «Икона и иконичность». 27 января 2005 года.
  716. *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>.
  717. *Шевырев И.Ш., Марутаев М.А., Шмелев И.П.* Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии. [Текст] / И.Ш. Шевырев, М.А. Марутаев, И.П. Шмелев. М., 1990.
  718. *Шеллинг В.Ф.* Философия искусства. [Текст] / В.Ф. Шеллинг. М., 1999.
  719. *Шенборн Христоф фон*. Икона Христа. Богословские основы. [Текст] / Христоф фон Шенборн. Милан-Москва, 1999.
  720. *Шеррард Филипп*. Греческий Восток и латинский Запад. [Текст] / Филипп Шеррард. М. 2006.
  721. *Шестов Лев*. Апофеоз вечности. [Текст] / Лев Шестов. Л., 1991.
  722. *Шичалин Ю.А.* О понятии «личности» применительно к Троицеобразному Богу и Богочеловеку Иисусу Христу в православном догматическом богословии. [Текст] / Ю.А. Шичалин // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия. М., 2009. Вып. 1 (25).
  723. *Шкловский И.С.* Отвечаю Лему. [Текст] / И.С. Шкловский // Знание – сила. М., 1977, № 7.
  724. *Шлейермахер Ф.* Речи о религии. Монологи. [Текст] / Ф. Шлейермахер. СПб., 1994.
  725. *Шлионская Ирина*. Почему ислам не одобряет изображение живых существ. [Электронный ресурс] / Ирина Шлионская // <http://russian7.ru/post/pochemu-islam-ne-odobryaet-izobrazhenie/>
  726. *Шмеман А., протоиерей* Три образа. [Текст] / А. Шмеман // Вестник №№ 101.102. 1971.
  727. *Шмеман А., протоиерей*. Евхаристия. Таинство Царствия. [Текст] / Александр Шмеман. М. 1992.

728. *Шмеман Александр, протопресвитер.* Будьте как дети. [Электронный ресурс] / Александр Шмеман // <http://kiev-orthodox.org/site/faithbasis/1022/>
729. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление [Текст] / А. Шопенгауэр. // Собр. соч. в 5 тт. Т. 1. / Перев. с нем. Ю.И. Айхенвальда. М., 1992.
730. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. [Текст] / О. Шпенглер. Т. 1. Гештальт и действительность. М., 1993.
731. *Шпет Густав.* Искусство как вид знания. [Текст] / Густав Шпет. М., 2007.
732. *Шпидлик Томаш.* Молитва согласно Преданию Восточной Церкви / Перев. Н. Костомаровой. [Текст] / Томаш Шпидлик. М. – СПб., 2011.
733. *Шувар В.* Защитники иконописания и иконопочитания в первый период иконоборчества: святитель Герман, Патриарх Константинопольский, Георгий Киприянин, преподобный Иоанн Дамаскин. [Текст] / В. Шувар. Л., 1989.
734. *Шушкин В.М.* Нравственность есть Правда. [Текст] / В.М. Шушкин // Собрание сочинений в пяти томах. Т. 5. Екатеринбург, 1992.
735. *Щеглов А.П.* Древнерусские представления о зле как причине появления времени. [Текст] / А.П. Щеглов // Философские науки. М., 2010. №1.
736. *Эмерсон Р.* Нравственная философия. [Текст] / Р. Эмерсон. Минск; М., 2001.
737. *Эстетика: Словарь* / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. [Текст] М., 1989.
738. *Этимологический словарь славянских языков.* [Текст] Вып. 29 / Под ред. академика О.Н. Трубачева. М., 2002.
739. *Юнг К.Г.* Психологические типы. [Текст] / К.Г. Юнг. Гл. III. / Перев. С. Лорие. Ред. В. Зеленский. СПб., 2001.
740. *Юнг К.* Современность и будущее. [Текст] / К. Юнг. Минск, 1992.
741. *Юрганов А.Л.* Категории русской средневековой культуры. [Текст] / А.Л. Юрганов. М., 1998.
742. *Юрков С.Е.* Барокко: десемантизация орнаментального гротеска. [Текст] / С.Е. Юрков // Социальная аналитика ритма. Сборник материалов конференции. СПб., 2001.
743. *Юрков С.Е.* Гротеск в мифологическом сознании русского средневековья [Текст] / С.Е. Юрков // Смыслы

- 
- мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. Серия «Мыслители». Выпуск № 8. СПб., 2001.
744. Язык символов. Антология. [Текст] М., 2011.
745. Языкова И.К. Богословие иконы [Текст] / И.К. Языкова. М., 1995.
746. Яковлева А.И. Метод средневековой живописи. [Текст] / А.И. Яковлева // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб., 1995.
747. Ямпольский М. Россия: культура и субкультуры. [Текст] / М. Ямпольский // Общественные науки и современность. 1993/1
748. Янин В.Л. Патрональные сюжеты и атрибуция древнерусских художественных произведений [Текст] / В.Л. Янин // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973.
749. Arp Jean (Hans). On my Way: Poetry and Essays. 1912–1947. [Text] / Jean (Hans) Arp. New York, 1948.
750. Bayley H. The Lost Language of Symbolism. [Text] / H. Bayley. Lnd., 1912.
751. Breton J. La vie d'un artiste: Art et nature. [Text] / J. Breton. 2 éd. Paris, 1890.
752. Breton A. Formes de l'art. [Text] / A. Breton. T. 1. L'art magique. Paris,
753. Chevalier J. Dictionnaire des symboles. [Text] / J. Chevalier. Paris, 1968.
754. Derrida J. The Villanova Roundtable: A Conversation with Jacques Derrida [Text] / J Derrida // Deconstruction in a nutshell: a Conversation with Jacques Derrida/ edited by John D. Caputo. Fordham University Press, 1997.
755. Dom H. Leclerc. Manuel d'Archéologie chrétienne. [Text] / Leclerc H. Dom. Paris, 1907. T. II.
756. Duret T. Critique d'avant-garde [Text] / T. Duret. Paris, 1885.
757. Ferguson G. Signs & Symbols in Christian Art. [Text] / G. Ferguson. Oxford, 1954.
758. Gide A. Chroniques de l'ermitage. [Text] / A. Gide // Oeuvres complètes. Paris, 1933.
759. 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.

- 
760. *Goethe J.W.* Maximen und Reflexionen [Text] / J.W. Goethe // Sämtliche Werke. Bd. 35.
761. *Gray J.* Enlightenments Wake. Politics and Culture at the Close of the Modern Age. [Text] / J. Gray. London – New York, 1997.
762. *Haussig H.W.* Kulturgeschichte von Byzanz. [Text] / H.W. Haussig Stuttgart, 1959.
763. *Isidorus Hispalensis Etymologiae XI.III.15* [Electronic resourcepc] // [http://www.ukans.edu/history/index/europe/ancient\\_rome/E/Roman/Texts/Isidore/home.html](http://www.ukans.edu/history/index/europe/ancient_rome/E/Roman/Texts/Isidore/home.html).
764. *Jameson Fredric.* The Cultural Turn. [Text] / Fredric Jameson. London & New York, 1998.
765. *Klee H.* Katholische Dogmatik. [Text] / H. Klee. Mainz, 1835. Th. III.
766. *Koch R.* Christian Symbols. [Text] / R. Koch. Berlin, 1935.
767. *Kollmann N.S.* Was There Honor in Kiev Rus? [Text] / N.S. Kollmann // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. Bd. 36. Hf. 4. 1988.
768. *Lachmann Renate.* Gedachtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne [Text] / Renate Lachmann. Frankfurt am Main, 1990.
769. *Le Goff J.* La civilisation de l'Occident medieval. [Text] / J. Le Goff. Paris, 1965.
770. *Lilienfeld F.V.* Der atkonische Hesychamus des 14 und 15. Jahrhunderts im Lichte der zeitgenossischen russischen Quellen Y. Jarbucher für Geschichte Osteuropas [Text] / F.V. Lilienfeld. Munchen. B 4. 6. H. 4. 1958.
771. *Lipsius R.A.* Die Apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden. Ein Beitrag zur altchristlichen Literaturgeschichte. Erster Band. [Text] / R.A. Lipsius. Braunschweig, 1884. T. II.
772. *Norden F.R.* Symbols & Their Meanings. [Text] / F.R. Norden. N.Y., 1985.
773. *Ozoline N.* «Notes sur l'icône de la Nativité». [Text] / N. Ozoline. Contacts № 96. Paris, 1976.
774. *Post W. E.* Saints, Signs, & Symbols. [Text] / W. E. Post. N.Y., 1974.
775. *Rabanus Maurus De universo. Patrologiae latina.* [Text] T.111. Col.196 [Electronic resource] // <http://www.mun.ca/rabanus/drn/7.html>.

- 
776. *Urech E.* Lexikon der Christlicher Symbole. Konstanz. [Text] / E. Urech. 1974.
777. *White L.A.* Culturological and psychological interpretations of human behavior [Text] / L.A. White // American Sociological Review. December. 1947.
778. *Γιανναρᾶς Χρήστος.* ΟΡΘΟΔΟΞΙΑ ΚΑΙ ΔΥΣΗ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΑΔΑ (Православие и Запад в новейшей Греции). [Text] / Χρήστος Γιανναρᾶς. Ἐκδόσεις Δόμος, Αθήνα, 1996.

*Научное издание*

**Кутковой**  
Виктор Семенович

# **ФИЛОСОФСКИЙ УНИВЕРСУМ ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЫ**

Монография

1 том

В авторской редакции  
Обложка *В.С. Кутковой* и *С. В. Гаврюшкин*  
Корректор *О.С. Морозова*  
Компьютерная верстка и оформление *В.С. Кутковой*

---

Подписано в печать 03.06.2019. Бумага офсетная.  
Формат 60×84 1/16.

Гарнитура Times New Roman. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 37,72. Уч.-изд. л. 34,96. Тираж 30 экз.  
Заказ №1382

Отпечатано в полиграфической компании «Позитив»  
173016, Великий Новгород. пр. Александра Корсунова, д. 3

ФИЛОСОФСКИЙ  
**УНИВЕРСУМ**  
православной иконы

ТОМ 1

В. С. Кутковой

