

**ИКОНА
В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ
И КУЛЬТУРЕ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

УДК
ББК
И

Рекомендовано к публикации
Издательским Советом Русской Православной Церкви
ИС 11-119-1944

Ведущие научные редакторы:
доктор философских наук **Е. А. Гаричева**
доктор философских наук **В. В. Лепяхин**

И Икона в русской словесности и культуре. Сборник статей /
Сост. В.В. Лепяхин. — М.: Паломник, 2012. — 608 с.
ISBN 0-00000-000-0

В настоящее время появляется все больше работ, посвященных богословию церковного образа, своеобразной эстетике иконы, истории иконописания. Данный коллективный труд призван восполнить малоизученную, но важную тему: Икона в русской словесности и культуре. Авторы книги поставили задачу возвращения к истокам национальной православной традиции, которая всегда объединяла богословское, духовное и эстетическое осмысление иконы. При всем разнообразии статей, входящих в данную коллективную монографию, все авторы едины в понимании духовно-религиозных основ русской культуры. Монография состоит из трех разделов. В первом — рассматриваются проблемы онтологии художественного творчества, иконопочитания в русле православного богословия, а также традиции православной иконологии в русской философии. Во втором — изучается иконография русской духовной живописи в единстве формы и содержания. Третий раздел монографии посвящен русской словесности XIX–XX веков. Внимание исследователей привлекают как библейские аллюзии в эпиграфике, так и иконичность образов в произведениях русских романтиков начала XIX века, в творчестве Н.В. Гоголя, М.Н. Загоскина, С.Т. Аксакова, Ф.М. Достоевского, И.С. Шмелева, Г.В. Иванова, М.И. Цветаевой. Исследователей интересует роль иконы в жизни писателя (например, К.Н. Леонтьева), а также формы выражения иконичности в художественном тексте. Авторы настоящего труда предлагают взглянуть по-новому на богословские, культурологические и историко-литературные аспекты изучения иконописного наследия, стремятся показать универсальное значение иконы для русской словесности и культуры, а также намечают пути дальнейшего исследования роли русской иконы в отечественной истории, культуре и словесности.

УДК
ББК

ISBN 0-00000-000-0

© В.В. Лепяхин, составление, 2012
© «Паломник», 2012
© А.В. Любавина, обложка, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.	5
Часть I. Икона: богословский и философский аспекты	
<i>Лепяхин В.В.</i> Икона и образ	7
<i>Васина М.В.</i> Догмат иконопочитания и эпистемологическая проблематика в евхаристической перспективе	41
<i>Лидов А.М.</i> Икона и иконическое в сакральном пространстве	48
<i>Моторин А.М.</i> Концепция воображения в древнерусской иконописи и житиях	63
<i>Кутковой В.С.</i> О феномене эвритмии в древнерусском искусстве	79
<i>Насонов Михаил, священник.</i> «Пластика духовная». Богословие иконы А.С. Хомякова.	94
<i>Комков О.А.</i> Традиции восточно-христианской иконологии в русской религиозно-философской мысли XX века: концепция художественной формы в трудах А.Ф. Лосева и И.А. Ильина	97
<i>Кутковой В.С.</i> О поклонении иконе и ее почитании	109
<i>Языкова И.К.</i> Икона как опыт духовного противостояния	118
Часть II. Иконографическая традиция русской иконописи и духовной живописи	
<i>Бугаева И.В.</i> Номинации икон как микротекст	129
<i>Гаричева Е.А.</i> Иконы и жития святых супругов	141

<i>Гаричева Е.А.</i> Образ Александра Невского в житии и миниатюрах лицевого свода	141
<i>Ренев В.В.</i> Иконография святого благоверного князя Александра Невского.	150
<i>Иванова С.В.</i> Пасха: икона «Сошествие во ад» и «Слово огласительное».	153
<i>Губарева О.В.</i> Феодоровская и Владимирская иконы Божией Матери: сходство и различия	165
<i>Ким Николай, протоиерей.</i> История создания и иконография иконостаса храма св. Александры в г. Ирем (Венгрия).	170
<i>Гувакова Е.В.</i> Святой Иоаким Шартомский и его чудотворные иконы.	178
<i>Комова М.А.</i> Старообрядческий иконописец Никита Севастьянович Рачейсков и иконы-реплики чтимых дониконовых памятников	188
<i>Копировский А.М.</i> Сестра Иоанна (Рейтлингер) — «иконный живописец».	198
<i>Цветкова Е.В.</i> «Иконичность» в детском рисунке	204

Часть III. Икона в русской словесности

<i>Авдеев А.Г.</i> О смысле надписи над входом в Кувуклию в Воскресенском соборе Ново-Иерусалимского монастыря.	209
<i>Лепяхин В.В.</i> «Повесть о Горе и Злочастии»: проблемы пространства, времени и композиции	219
<i>Жилина Н.П.</i> Икона в художественном мире русской романтической поэмы первой трети XIX века	236
<i>Кораблев А.А.</i> Лестница Гоголя: ступени и наставления	242
<i>Видмарович Н.П.</i> Икона Божией Матери Богоморская Московская в повести «Кузьма Рощин» М.Н. Загоскина	255
<i>Мосалева Г.В.</i> Образы и образы в диалогии С.Т. Аксакова.	261

<i>Сергеева О.А.</i> Псевдо- и антииконичность слова-образа <i>полусвет</i> в романтической поэзии В.А. Жуковского	272
<i>Серопян А.С.</i> Литургическая символика романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»	280
<i>Касаткина Т.А.</i> Пространство картины и икона в пространстве	291
<i>Фетисенко О.Л.</i> Богородичная икона как жизненное упование и творческая тема Константина Леонтьева	298
<i>Шкуропат М.Ю.</i> Иконичность словесного образа	308
<i>Дорофеева Л.Г.</i> Иконичность образа Горкина в романе И. Шмелева «Лето Господне»	318
<i>Коршунова Е.А.</i> Функции иконичного сюжета в рассказе И. Шмелева «На пеньках»	326
<i>Мартынов А.В.</i> «Потемневшие иконы византийского письма» в поэзии Георгия Иванова	331
<i>Крысанова А.В.</i> По «ту» и по «эту» сторону иконы в пространственной модели мира М. Цветаевой	339

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данный коллективный труд создан на основе материалов Международных конференций «Икона в русской словесности и культуре», которые ежегодно проводятся в Доме Русского Зарубежья имени Александра Солженицына (Москва). Организатором и руководителем конференции является доктор филологических наук Валерий Владимирович Лепяхин, много лет посвятивший изучению русской духовной живописи и словесности и объединивший вокруг себя большой творческий коллектив. Для настоящего издания отобраны статьи трех последних конференций, одна из которых состоялась в Издательском совете Московской Патриархии.

Авторы коллективной монографии поставили задачу изучения духовного наследия русского народа, возвращения к истокам национальной традиции, которая всегда объединяла духовное и эстетическое осмысление иконописи. При всей многопроблемности статей, входящих в данную коллективную монографию, все авторы едины в осмыслении духовно-религиозных основ русской культуры. Цельность представленного труда достигается благодаря общим методологическим основам.

Монография состоит из трех разделов: «Икона: богословский и философский аспекты», «Иконографическая традиция русской иконописи и духовной живописи», «Икона в русской словесности».

В первом разделе рассматриваются проблемы онтологии художественного творчества, иконопочитания в русле православного богословия, традиции православной иконо-

логии в русской философии. Исследователи обращаются к этимологии слов «икона» и «образ», рассматривают их семантические отличия, размышляют об образе Божием в человеке в соответствии с догматом Преображения, определяют то, что должно делать художественное воображение сотворческим созиданием образа Божьего. По мнению авторов, православное богословие иконоцентрично, основой иконопочитания является Боговоплощение, Откровение, Евхаристическое таинство. При изучении иконопочитания авторы обращаются к его связям с Литургией, с реалистическим символизмом и пневматологией. В отличие от европейской теологии, православная онтология образа антиномична, ярким примером чего являются иконы Пресвятой Троицы. Сакральное пространство в русском искусстве выстраивается особым образом, и здесь авторы рассматривают проблемы иеротопии, иконического сознания, иконичности в ее целом. Существует и такая особенность иконичного стиля, как эвритмия (гармоничное сочетание движения вверх и вниз, отсутствие диссонанса между частями целого), которой также уделяется внимание. В монографии анализируются традиции православной иконологии в учениях о художественном образе А.С. Хомякова, А.Ф. Лосева, И.А. Ильина, рассказывается об истории иконопочитания в России, приводятся примеры сопротивления духовному злу, служения делу возрождения православной духовности в России.

Во втором разделе иконография русской духовной живописи рассматривается в единстве формы и содержания. Здесь можно познакомиться с классификацией названий богородичных икон, их духовным смыслом, общим и различным в иконографии богородичных икон (Феодоровская и Владимирская иконы Божией Матери), с особенностями построения житий и икон святых воинов (св. Александра Невского), святых супругов (св. Иоакима и Анны, Петра и Февронии, Кирилла и Марии, Дмитрия

и Евдокии). Большое внимание исследователи уделяют объяснению особенностей построения православной живописи (например, обратной перспективе), проведению параллелей между иконографией духовной живописи и соответствующим словесным текстам (например, «Схождение во ад» и «Слово огласительное»). Замечательно, что традиции древнерусской иконописи сохраняются как в творчестве старообрядцев (Н.С. Райчейсков), так и в произведениях художников, ищущих новые средства выразительности (сестра Иоанна Рейтлингер). Еще одна возможность сохранения духовных традиций — Зарубежье (иконостас храма св. Александры в г. Ирем).

Третий раздел монографии посвящен русской словесности XIX–XX веков. Внимание исследователей привлекают как библейские аллюзии в эпиграфике, так и иконичность образов в произведениях русских романтиков начала XIX века и в творчестве Н.В. Гоголя, М.Н. Загоскина, С.Т. Аксакова, Ф.М. Достоевского, И.С. Шмелева, Г.В. Иванова, М.И. Цветаевой. Исследователей интересует роль иконы в жизни писателя (например, К.Н. Леонтьева), а также формы выражения иконичности в художественном тексте.

Настоящий труд предлагает новые современные подходы к изучению духовного наследия русского народа в теоретическом и историко-художественном, историко-литературном аспекте, а также намечает пути дальнейшего движения в этом направлении.

Часть I

ИКОНА: БОГОСЛОВСКИЙ И ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТЫ

ИКОНА И ОБРАЗ

Лепяхин В.В.

Богословское обоснование иконы и иконопочитания было выработано в нелегкой борьбе с иконоборчеством в Византии, поэтому понимание и интерпретация иконы и церковного образа в целом невозможны без обращения к греческому тексту Священного Писания. Слово εἰκών имеет несколько значений, основными из которых, согласно словарям, являются следующие: «изображение», «образ», «мысленный образ», «представление», «видение», «уподобление». Такая многозначность слова «икона» не могла не повлиять на разработку богословия иконы, на некоторые существенные стороны понимания самой иконы и иконописания как особого вида церковного искусства, на характер иконопочитания и иконоборческого мышления. Для носителя языка, грека византийской эпохи, слово «икона» было наполнено смыслом, неадекватным современному. Оно включало в себя целую гамму оттенков — семантических, эмоциональных, ассоциативных. Поскольку в других языках это слово является заимствованным и до известной степени остается варваризмом даже сегодня, все эти оттенки скрадываются, затушевываются или совсем пропадают. Этому способствует и современный образ мышления — ментальность, возросшая и воспитанная на других, часто противоположных раннехристианским, мировоззренческих и эстетических принципах и укоренившихся традициях.

Из приведенных выше значений слова «икона» легко выделить два: «изображение» и «мысленный образ», остальные же в качестве семантических синонимов можно

отнести либо к первому, либо ко второму. Эта несложная операция помогает увидеть, что в греческом языке слово εἰκών означает и нечто материальное (изображение), и духовное (мысленный образ) в их органичной неразрывной взаимосвязи; говоря другим языком, в самом слове εἰκών содержится идея единства образа и первообраза.

В русском языке слово «икона» закрепилось за священным изображением как предметом церковного и бытового почитания. Отзвук слова «образ» в понятии «икона» не всегда слышен. «Образ» же, хотя и употребляется в качестве синонима «иконы», все же чаще служит для обозначения отвлеченного мысленного представления о предмете или явлении и имеет более широкое поле словосочетаемости¹. Такого разделения на «образ» и «икону» не было в греческом языке, и вся эпоха иконоборческих споров, а также последующее развитие богословия иконы убедительно говорят об этом.

Слово εἰκών² встречается уже в первой главе Священного Писания: «**И рече Богъ: сотворимъ человекѣа по образѣ**

¹ В философии «образ» есть одна из форм отражения мира в сознании человека; в быту под «образом» могут понимать внешний вид, облик человека или плод нашего идеального представления о человеке (светлый образ матери); в искусстве — это способ художественного мышления (художник или поэт мыслят образами, у них образное мышление), но вместе с тем в искусстве это тип или характер (образ Евгения Онегина); наконец, можно понимать «образ» как «способ», например, образ жизни. Кроме того, по своему внутреннему содержанию образ в искусстве может быть демоническим, к тому же и мышление может быть образным, но *не иконичным*. Все сказанное свидетельствует о семантической и терминологической близости понятий «образ» и «икона», они дополняют друг друга и даже нуждаются одно в другом. Вместе с тем между ними имеются и заметные отличия. Подробнее о понимании слова «образ» и о его этимологии см. статью А.В. Моторина (*Моторин А.В. Русский «образ», греческая «икона» и западный «имидж» // Икона и образ, иконичность и словесность. М., 2007. С. 50–57*).

² Св. патриарх Никифор пишет: «Слово *образ* (εἰκών) древнее, предшествовало появлению человека и даже было употреблено при

Нашемъ...» (κατ' εἰκόνα ἡμετέραν — Быт. 1: 26) и далее в следующем стихе: «**И сотвори Богъ человекѣа, по образѣ Божію сотвори его**» (κατ' εἰκόνα θεοῦ — Быт. 1: 27). В несколько другой форме эта идея выражена в девятой главе книги Бытия: «**Яко во образѣ Божіи сотвори хъ человекѣа**» (ἐν εἰκόνι θεοῦ — Быт. 9: 6). Если предлог κατὰ означает «по», то предлог ἐν, который находим в последнем стихе, можно перевести предлогом «в» с предложным или винительным падежом, а также как «внутри» или «внутри». Итак, согласно этому стиху Священного Писания (Быт. 9: 6), человек сотворен «во образ» или «во образе» Божиим. Взаимосвязь между «образом» и «иконой» станут более заметны и в русском языке, если мы в процитированных стихах Священного Писания заменим одно слово другим — синонимичным: «И сотворил Бог человека *по иконе* Своей». Адам сотворен по образу Божию и являл собой Его икону, Адам — это *икона и образ* Божий, или иконичный образ Божий.

Грехопадение прародителей затмило, даже скрыло бого-образ-ие, иконичность первого человека, сделало образ Божий в нем неясным, почти неразличимым. Идея такой эмпирической «нечистоты» внутренней иконы Адама, изгнанного из рая, выражается наличием артикля перед словом εἰκών в следующем стихе: «**Адамъ... роди сына по видѣ своемъ и по образѣ своемъ...»** (κατὰ τὴν ιδέαυ αὐτοῦ κατὰ τὴν εἰκόνα αὐτοῦ — Быт. 5: 3)¹. Если первый человек

его творении как главное» (Творения святого отца нашего Никифора, архиепископа Константинопольского. Минск, 2001. С. 529). Далее следует 26-й стих 1-й главы книги Бытия. В другом месте патриарх говорит и об этимологии слова εἰκών. Оно происходит от глагола εἶκω, что значит «я похож», а существительное означает «сходство, подобие» (см.: Творения святого отца нашего Никифора, архиепископа Константинопольского. С. 403). Согласно современному словарю, первое значение глагола εἶκω — быть сходным, походить. Икона — это такое изображение, которое походит на свой оригинал, причем сходство имеется в виду как внешнее, так и внутреннее.

¹ Первое значение слова *ιδέα*, известного больше как философский термин «идея», — внешний вид, внешность, наружность.

сотворен по Образу *Божью*, то Адам произвел потомство уже по *своему* образу и виду, искаженному грехом. По милосердию Божью, грехопадение повлекло за собой не утрату образа, а лишь его «потемнение», ведь, как говорится в книге Премудрости Соломоновой, Бог создал человека для «неистления» и «соделал его образом вечного бытия Своего (εἰκόνα ἰδίας ἀϊδιότητος)» (Прем. 2: 23).

В Новом Завете слово «образ», согласно синодальному переводу, употребляется 36 раз¹. Когда мы обращаемся к оригинальному греческому тексту Нового Завета, то видим, что одним словом «образ» переводчики передали несколько греческих слов, таких как εἰκών, μορφή, χαρακτήρ, τύπος, σχῆμα и др. По этой причине встает естественный вопрос об особенностях употребления слова «образ» в Новом Завете и о его греческих соответствиях.

Сначала посмотрим, какие слова употребляются в Новом Завете по отношению к Спасителю. Во Втором послании к Коринфянам ап. Павел пишет, что Христос «есть образ Бога невидимого». Здесь он употребляет слово εἰκών. В Послании к Колоссянам (Кол. 1: 15) апостол дословно повторяет формулировку «образ Бога невидимого», опять употребляя слово εἰκών. Это же слово ап. Павел употребляет в Первом послании к Коринфянам, когда пишет, что Христос «есть образ и слава Божия» (εἰκών καὶ δόξα — 1 Кор. 11: 7). Итак, три раза апостол, называя Иисуса Христа «образом», употребляет слово εἰκών.

В Послании к Евреям апостол Павел уточняет, что Сын Божий есть «сияние славы и образ Ипостаси» Отца (χαρακτήρ τῆς ὑποστάσεως — Евр. 1: 3). Слово χαρακτήρ в Новом Завете встречается всего один раз и употреблено ап. Павлом в таком контексте, который очень важен для

понимания содержания самого понятия образа Божия. Слово χαρακτήρ имеет несколько значений: отпечаток, печать, изображение, начертание, очертание, форма (это значения одного ряда), а также отличительная черта, особенность, своеобразие, характер (это другой ряд). Итак, когда апостол называет Спасителя «Образом Бога невидимого», он трижды употребляет наиболее часто встречающееся в этом значении слово εἰκών, а когда речь идет об образе Ипостаси — слово χαρακτήρ. Это второе слово вносит оттенок *сходства* по внутренним свойствам: Образ обладает теми же свойствами, что и Ипостась Отца, совершенным Первообразом которой он является. Слово χαρακτήρ указывает на внутритроичные отношения первой и второй Ипостасей. Как пишет преп. Иоанн Дамаскин, «первый — естественный и во всем сходный Образ (εἰκών) невидимого Бога — Сын Отца, являющий в себе Отца»¹.

Итак, Сын есть Образ (εἰκών и χαρακτήρ) Отца, но в Боговоплощении он принимает на себя видимый человеческий образ. Когда апостол пишет о человеческом облике Христа, чаще всего он употребляет слово μορφή. В Послании к Филиппийцам читаем: «Он [Иисус Христос], будучи образом Божиим (ἐν μορφῇ θεοῦ), не почитал хищением быть равным Богу; но уничижил Себя Самого, приняв образ раба (μορφὴν δούλου), сделавшись подобным (ἐν ὁμοιώματι) человекам и по виду (σχῆματι) став как человек» (Флп. 2: 6–7). В этом стихе ап. Павел на месте русского «образа» употребляет третье слово — μορφή, причем оно употреблено как синоним словам εἰκών и χαρακτήρ. Оно же употребляется евангелистом Марком: «После сего [Иисус Христос] явился в ином образе (ἐν μορφῇ) двум из них на дороге» (Мк. 16: 12). Слово это происходит от глагола μορφόω — придавать форму, формировать, создавать,

¹ Иоанн Дамаскин, преп. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. СПб., 1893. С. 101.

¹ В это число не включены выражения, в которых слово «образ» не обозначает визуального образа, например, «таким образом», «подобным образом», «равным образом», вместе с тем в это число вошло словосочетание «образ жизни».

а также изображать, ваять. Существительное *μορφή* значит: вид, образ, форма, очертания; внешность, видимость; красивая внешность. Однако здесь все не так просто и логично, как кажется на первый взгляд.

Интересно отметить, что апостол, говоря об «образе Божиим» и «образе раба», в обоих случаях употребляет одно и то же слово *μορφή*. При этом в русском переводе говорится, что Спаситель является образом Божиим, а в греческом тексте видим дательный падеж: «Он, будучи во образе Божиим (*ἐν μορφῇ θεοῦ*)...»¹. Так же и глагол *ὑπάρχω* можно перевести несколько по-другому, и тогда получится: «Он, пребывая в образе Божиим...». Такое понимание подтверждает и церковнославянский перевод: «**Иже, во образѣ Божіи сый...**»² С другой стороны, в церковнославянском переводе подчеркнута разница между образом Божиим во Христе и образом Божиим в человеке: *образ* Божий противопоставляется *зраку* раба. Этого противопоставления нет у ап. Павла, поскольку он в обоих случаях употребляет слово *μορφή*: *ἐν μορφῇ θεοῦ* и *μορφῆν δούλου*. Нам кажется важным в переводе снять это противопоставление, поскольку Спаситель стал во всем подобным человеку за исключением греха, что и дает возможность ап. Павлу употреблять одно и то же слово *μορφή* по отношению к «образу Отца» — Христу и по отношению к «зраку раба» — образу Божию в человеке.

В определенном смысле можно сказать, что все три слова — *εἰκόν*, *μορφή* и *χαρακτήρ* — употребляются по отношению к образу Божию как неполные семантические синонимы. Различия между ними не принципиальные. Они, скорее,

¹ Обратим внимание на то, что ап. Павел употребляет здесь предложное управление, о котором говорилось выше: оно встречается в 9-й главе книги Бытия (Быт. 9: 6).

² Церковнославянский перевод: «**Иже, во образѣ Божіи сый, не восхищеніемъ непщева быти равенъ ѿмѹ, но себе оумалилъ, зракъ рава приимъ, въ подобіи человекѣстѣмъ бывъ, и образомъ верѣтеса, якоже человекъ.**»

дополняют друг друга, лишь смещая некоторые (но важные) акценты в понимании образа Божия. Если словом *εἰκόν* подчеркивается единство и сходство образа и Первообраза, словом *χαρακτήρ* — общность внутренних свойств образа и Первообраза, то словом *μορφή* — совершенство формы в образе. Русские переводчики во всех названных случаях использовали одно слово — «образ». Такая терминологическая унификация скрадывает некоторые оттенки в понимании образа Божия, но имеет и свои плюсы, поскольку делает более ясной мысль о взаимосвязи и единстве *образа Бога невидимого* Иисуса Христа и *образа Божия* в человеке.

Один раз в Послании ап. Павла к Римлянам *εἰκόν* и *μορφή* стоят рядом: «...Кого Он предузнал, тем и предопределил быть подобными образу Сына Своего» (*συμμόρφους τῆς εἰκόνοσ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ* — Рим. 8: 29). Слово *συμμόρφους*, имеющее корень *μορφή*, означает «сообразный», так оно и переводится в других стихах Нового Завета, но в данном стихе передано как «подобный». Если перевести процитированный стих дословно, то получится тавтологическое «сообразными образу». Из данного контекста следует, что христианин сообразен образу Сына Божия, причем эта «сообразность» раскрывается не только через *εἰκόν*, но и через *μορφή*, то есть, если можно так выразиться, через «морфологию» образа Божия.

В процитированном выше стихе из Послания к Филиппийцам ап. Павел употребляет четвертое слово — *σχήμα*, которое иногда переводят на русский язык как «образ»; Христос и по виду (*σχήματι*) стал как человек (Флп. 2: 7)¹. Это слово также имеет несколько значений, во многом

¹ Например, говорят «принять великий ангельский образ». На месте русского слова «образ» в греческом читаем *σχήμα*, поэтому и по-русски монашеский ангельский образ называют «схимой», например: «принять великую схиму». Думаем, не надо объяснять, что схима и схема — одно и то же слово, только в разном произношении. Чтение «схима» — основано на живом греческом произношении, которое в Европе называют рейхлиновским (итацизм),

сходных с μορφή: σχῆμα — это вид, внешность, фигура, наружность; схема, очерк, набросок, эскиз, план; образ действий, поведение; наряд, одежда. В этом слове появляется новый оттенок: наружность, внешний вид, выражающийся также (но не обязательно) в поведении и одежде. Поэтому приведенный выше стих Послания уточняет суть принятия Сыном Божиим человеческого образа: Христос принял человеческие μορφή, ὁμοίωμα¹, σχῆμα, т. е. образ, подобие, наружность. В этом ряду нет слова εἰκών, поскольку Спаситель является Образом (εἰκών) Бога невидимого, и именно Спаситель вложил образ Божий в человека. На наш взгляд, можно предложить такую иерархию названных понятий в направлении от духовного к телесному: εἰκών, χαρακτήρ, μορφή, σχῆμα². Понятие εἰκών носит общий и универсальный характер: оно включает в себя три остальных.

Теперь обратим внимание на те стихи, в которых говорится об образе Божиим в человеке. Грехопадение означало изменение образа Божия в плане дихотомии «нетленный — тленный», «небесный — перстный». Восстановление и очищение первоначального нетленного иконичного образа ап. Павел связывает с преображением а чтение «схема», введенное в XVI веке Эразмом Роттердамским (этацизм), характерно для западноевропейской науки. Отметим также, что слово σχῆμα употребляется в Новом Завете всего два раза (еще несколько раз — глагол, образованный от этого слова). Например, ап. Павел пишет: «...проходит образ (σχῆμα) мира сего» (1 Кор. 7:31). Итак, проходит только «схема» космоса, вселенной, поскольку будут новое небо и новая земля (2 Пет. 3: 13).

¹ На анализе употребления слова ὁμοίωμα мы не останавливаемся подробно, поскольку во всех переводах оно последовательно передается как «подобие».

² Несколько вульгаризируя идею, можно было бы сказать, что Сын Божий, пребывая во Образе (εἰκών) Божиим принял на Себя «морфологию» (μορφή) и «схему» (σχῆμα) человека — «и по виду (σχῆματι) став как человек». В греческом тексте здесь употреблено слово σχῆμα, хотя обычно в таком контексте в Новом Завете употребляется слово εἶδος — вид.

человека: «Мы же все, открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся в тот же образ (τὴν αὐτὴν εἰκόνα μεταμορφούμεθα) от славы в славу, как от Господня Духа» (2 Кор. 3: 18). Глагол «преобразуется» (так же, как и существительное «преображение») в русском языке несет в себе корень «образ», поэтому в переводе получается «преобразуемся в образ», что лишь усиливает мысль ап. Павла, как, например, привычное библейское выражение «просветиться светом». Однако в греческом языке глагол «преобразиться» происходит от корня μορφή, а не εἰκών, и, значит, слова апостола можно понять и так: превращаемся или преобразуемся в икону Христову, или даже одним словом — воиконовляемся, т. е. изменяем «морфологию образа» так, что он становится чистым и сходным, даже подобным образом Христа. В Послании к Галатам ап. Павел пишет: «Дети мои, для которых я снова в муках рождения, доколе не изобразится (μορφωθῆ) в вас Христос»¹ (Гал. 4: 19). В этом стихе апостол опять употребляет глагол от слова μορφή. Значит, здесь речь идет не только о внутреннем преобразении человека, но и о внешнем, не только об очищении образа Божия, но и об изменении его «морфологии».

Разницу в значении слов μορφή и σχῆμα помогают уточнить глаголы, которые от них образованы. Когда речь идет о Преображении Господнем на Фаворе, в Новом Завете употребляется глагол μεταμορφοῦσθαι. В Послании к Римлянам ап. Павел пишет: «...не сообразуйтесь (συσχηματίζεσθαι) с веком сим, но преобразуйтесь (μεταμορφοῦσθαι) обновлением ума вашего» (Рим. 12: 2). Здесь два глагола,

¹ В церковнославянском переводе: «**дoндеже вoвбpазитcя Христoсь вѣ васѣ**». Здесь идея воиконовления человека и «вселения» (2 Кор. 6: 16; Еф. 3: 17) в человека Христа звучит более ясно. Если же считать, что главным значением слова μορφή является «придавать форму, формировать», то этот стих можно понять и так: доколе не сформируется, не образуется (и внутренне и внешне) в вас Христос.

образованные от *σχῆμα* и *μορφή*, противопоставлены друг другу. Во второй части стиха речь идет о преображении человека через обновление ума, об изменении «морфологии» ума. В других стихах, где встречается русское «преобразовать, преобразить», находим также глагол *μετασχηματίζειν*¹, т. е. глагол «преобразовать», но образованный не от *μορφή*, а от слова *σχῆμα*. В Послании к Филиппийцам апостол пишет: «Наше же жительство — на небесах, откуда мы ожидаем и Спасителя, Господа нашего Иисуса Христа, Который униженное тело (*σῶμα*) наше преобразит (*μετασχηματίσει*) так, что оно будет подобно (*σύμορφον*) славному телу (*σώματι*) его...» (Флп. 3: 20–21). В этом стихе апостол говорит о преобразении тела (точнее, схемы тела), но так, чтобы оно стало подобным (по своей «морфологии») Телу Христову. Обратим также внимание на то, что речь идет о преобразении телесного образа. Тело (как и плоть) тоже будет преобразено, поскольку оно входит в понятие образа Божия в человеке.

Для более точного понимания сущности преобразования, о котором говорит ап. Павел, интересно также обратиться к Посланию к Ефессянам, в котором говорится о том, что святым апостолам открыто Духом Святым, «чтобы и язычникам быть сонаследниками, составляющими одно тело, и сопричастниками Его во Христе Иисусе...» (Еф. 3: 6). В дословном переводе с греческого этот стих звучит так: чтобы и язычникам быть сонаследниками, сотелесниками (*σύσσωμα*) и сопричастниками Его во Христе

¹ Во Втором послании к Коринфянам слово *μετασχηματίζειν* употребляется три раза и переводится на русский как «принимать вид»: «Ибо таковые лежеапостолы, лукавые делатели, принимают вид (*μετασχηματίζειν*) Апостолов Христовых. И неудивительно: потому что сам сатана принимает вид (*μετασχηματίζειν*) Ангела света. А потому не великое дело, если и служители его принимают вид (*μετασχηματίζειν*) служителей правды...» (Кор. 11: 13–15). Очевидно, что зло принимает на себя лишь внешний вид, лишь «схему» добра.

Иисусе. Русский перевод носит объяснительный характер. Слово «сотелесник» переведено как «составляющий одно тело». В этом случае стих можно понять так: язычники отныне составляют одно тело с избранным народом, во Христе Иисусе избраны и они, ибо во Христе «нет ни Еллина, ни Иудея» (Кол. 3: 11; ср. Рим. 10: 12; 1 Кор. 12: 13). Однако в оригинале идут три слова с приставкой «со-»: со-наследники, со-телесники, со-причастники¹. Это важно подчеркнуть, поскольку апостол говорит о том, что верующий во Христа становится «сотелесен» ему. Данное слово можно понять в нескольких смыслах: сотелесен как член Тела Христова — новозаветной Церкви, сотелесен как созданный по образу Христову, как носящий тот образ, в который благоволил воплотиться и вочеловечиться Христос, наконец, сотелесен как тот, в кого «вселился» Христос (Еф. 3: 17), в ком Он «живет»² (Гал. 2: 20).

В другом месте ап. Павел называет преобразование «обновлением»: христианин призван «совлечься» ветхого человека и «облечься» в нового, в такого, который «обновляется в познании по образу (*κατ' εἰκόνα*) Создавшего его» (Кол. 3: 10). Итак, человек сотворен «по образу Божию», но также «по образу Божию» он призван обновляться, преобразовываться, воиконовляться. Образ Божий (*εἰκὼν*) в человеке динамичен: образ ветхого Адама (*μορφή καὶ σχῆμα*) через преобразование восходит к нетленному Образу Христову (*εἰκὼν καὶ μορφή*) уподобляется ему. Это преобразование позволяет человеку вернуть себе, точнее, выявить в себе с прежней чистотой и силой, в изначальной полноте, в сиянии славы и красоты образ Божий, *воиконовить* себя. Это воиконовление проявляется не

¹ Отметим, что слово «сотелесник» (*σύσσωμα*) употребляется в современном греческом богословии (см.: *Иосиф Ватопедский*. Слова утешения. М., 2005. С. 312).

² Конечно, сотелесником Христу человек становится и в святом Причастии.

только в восстановлении единства образа и Первообраза (εἰκόν), не только в стяжании божественных добродетелей (χαρακτήρ), не только в обретении подобия (ὁμοίωμα, ὁμοίωσις), но и во внешнем уподоблении Христу (μορφή).

«И как мы носили образ перстного (τὴν εἰκόνα τοῦ χοϊκοῦ), будем носить и образ небесного (τὴν εἰκόνα τοῦ ἐπουρανίου)», — пишет ап. Павел в Первом послании к Коринфянам (1 Кор. 15: 49)¹, связывая образ Божий в человеке и воскресение. Большинство толкователей видят здесь противопоставление перстного образа (εἰκόν) Адама и небесного Христова образа (εἰκόν). Поскольку «плоть и кровь не могут наследовать Царствия Божия» (1 Кор. 15:50), человек воскреснет не в «душевном» теле Адама², а в новом теле — «духовном» (1 Кор. 15: 44), человек войдет в Царствие Божие не в образе Адама, но в обновленном духовном образе Божиим. Тело должно стать храмом живущего в нем Святого Духа (1 Кор. 6: 19), только в таком теле может воссиять образ Христов.

Слово «образ» часто употребляется в русском переводе Нового Завета по отношению к отвлеченным понятиям, например, образ будущего, образ жизни, образ мира, образ крещения и т. д. Рассмотрим эти случаи. Слово «образ» употребляется, когда речь идет о видениях и пророчествах³ из Ветхого Завета. В этих случаях на месте русского «образа» в Новом Завете стоят новые слова. Говоря о

¹ Если в Послании к Филиппийцам ап. Павел по отношению к невидимому образу Божию Христу и «зраку раба» употреблял слово μορφή, то в этом стихе, как видим, апостол по отношению к обоим образам — перстному земному и нетленному небесному — употребляет слово εἰκόν. Отсюда можно заключить, что в определенном контексте они могут выступать как синонимы.

² Адам является символом «ветхого человека», от которого призывает избавиться ап. Павел. Но вместе с тем Адам есть «образ (τύπος) будущего» (Рим. 5: 14), т. е. Адам прообразует собой Христа, Который есть второй «последний» Адам (1 Кор. 15: 22; 15: 45).

³ Преп. Иоанн Дамаскин последовательно их называл «иконами» — εἰκόν.

священниках, ап. Павел уточняет, что они «служат образу (ὑποδείγματι) и тени небесного» (Евр. 8: 5)¹. Ниже апостол пишет: «Итак, образы (ὑποδείγματα) небесного должны были очищаться сими (жертвами, дарами, приношениями, кровью. — В.Л.)» (Евр. 9: 23). Слово ὑποδείγμα, согласно словарю, переводится как знак, признак; образец, пример. Оно происходит от глагола ὑποδείκνυμι — показывать, выставлять напоказ; показываться, обнаруживаться; подавать наглядный пример. В этих стихах ап. Павел подчеркивает, что земной священник служит так, как повелено было Моисею, но его служение есть лишь наглядный пример, образец *небесного служения*, которое совершает на небесах Первосвященник Христос. Говоря о скинии, апостол уточняет, что «она есть образ (παράβολη) настоящего времени, в которое приносятся дары и жертвы» (Евр. 9: 9). Здесь ап. Павел употребляет известное слово «парабола»; παράβολη значит — сопоставление, сравнение; образ, подобие; притча². Можно отметить, что в слове παράβολη содержится идея единства словесного и визуального образа, παράβολη — это словесный образ, воссоздающий, вызывающий к жизни образ визуальный.

В Послании апостол напоминает повествование Ветхого Завета. Моисею было повеление от Бога: «Сделай все по образу (κατὰ τὸν τύπον), показанному тебе на горе» (Евр. 8: 5; Исх. 25: 40). При этом Господь детально описал Моисею устройство скинии, создав *зрительный образ*. Здесь вслед за книгой Исход ап. Павел употребляет слово τύπος, которое происходит от глагола τύπω, по своему значению во многом совпадающего с глаголом μορφόω. Слово τύπω означает: придавать форму, формировать, а τύπο — рез-

¹ Апостол здесь противопоставляет им Первосвященника Христа, Который есть священнодействитель скинии истинной, которую воздвиг Господь, а не человек (Евр. 8: 2).

² Это слово регулярно употребляется в Евангелиях, когда речь идет о притчах Спасителя.

ное или скульптурное изображение¹; форма, образец, тип; очертания, общий вид. В слове *τύπος* есть и другой оттенок: *τύπος* — это изображение, образ, воспроизведенный с какого-либо оригинала, поэтому в нем можно усмотреть указание на связь с первообразом. А первообраз в данном случае был, как говорилось, и словесный, и визуальный. Скиния была не только *описана*, но и *показана* Моисею на Синае (Исх. 25: 40).

Далее ап. Павел опять сопоставляет скинию земную и небесное святилище, земного первосвященника и Первосвященника Христа: «...Христос вошел не в рукотворенное святилище, по образу (*ἀντίτυπα*) истинного устроенное, но в самое небо» (Евр. 9: 24)². В этом стихе на месте русского «образ» употребляется слово *ἀντίτυπον*. Глагол *ἀντιτύπω* значит «воспроизводить, изображать», а *ἀντίτυπον* — отражение³; изображение, образ. Итак, Спаситель вошел в святилище, являющееся лишь земным отражением и изображением — «анти-типом» небесного. Можно обратить внимание и на приставку «анти». Ее основное значение — «вместо» (а не «против», как обычно понимается в обиходе или в политологии). Значит, земное святилище устроено на время, «вместо» небесного, доколе не откроется небесное во всей силе и славе. Слово *ἀντίτυπον* в Новом Завете употребляет также ап. Петр. Говоря о всемирном потопе, он сравнивает его с крещением: «Так и нас ныне подобным сему образом (*ἀντίτυπον*) крещение... спасает» (1 Пет. 3: 21). В этом стихе на месте

русского «подобным сему образом» в греческом оригинале стоит одно слово *ἀντίτυπον*. Смысл высказывания апостола состоит в том, что ветхозаветный потоп был прообразом, «анти-типом» новозаветного крещения. Приставку «анти» здесь надо понимать так, как мы понимаем ее, говоря антипасха (Неделя вторая по Пасхе, о Фоме) или антиминос. Позже в материалах VII Собора слово *ἀντίτυπον* употребляется в контексте спора о Евхаристии. Собор отмечает, что некоторые отцы иногда называли хлеб и вино образом (*ἀντίτυπα*), но до их преложения в Тело и Кровь Христовы¹.

Вернемся к Посланию ап. Павла к Евреям. Продолжая тему, он говорит о ветхозаветных установлениях, связанных с жертвами за грехи: «Закон, имея тень будущих благ, а не самый образ (*τὴν εἰκόνα*) вещей...» (Евр. 10: 1). Здесь апостол противопоставляет образ (*εἰκόν*) и тень². Ветхозаветное богослужение и его установления суть лишь тени небесного служения; новозаветное богослужение поднимается на более высокий уровень, но и оно только образ — икона будущего, которая более полно и точно, чем тень, выражает оригинал. Ветхозаветные «сени» были важны как прообразы будущего, но теперь их заменили новозаветные образы, которые более полно и точно раскрывают небесные первообразы и возводят к ним.

Итак, в русском переводе Послания к Евреям слово «образ» употребляется семь раз (учитывая цитату из книги Исход), а ап. Павел повторился только однажды, у него находим *шесть* разных слов: *ὑπόδειγμα* (2 раза), *τύπος*, *ἀντίτυπον*, *εἰκόν*, *χαρακτήρ*, *παραβολή*. Сравнение греческого и русского текстов позволяет более точно и глубоко понять

¹ Это слово по своей этимологии ближе всего стоит к русскому слову «образ», которое также происходит от глагола «резать», как показал это А.В. Моторин (см.: Моторин А.В. Русский «образ», греческая «икона» и западный «имидж». С. 51).

² Буквальный перевод: Христос вошел не в рукотворенное святилище — анти-тип истинного, — но в самое небо.

³ Это значение говорит также о том, что в слове есть указание на связь *ἀντίτυπον* с оригиналом, с первообразом, отражением и образом которого он является.

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891. С. 233.

² Преп. Иоанн Дамаскин называл такого рода «тень», например ветхозаветную скинию, — «образом образа» (Иоанн Дамаскин, преп. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 11).

мысль ап. Павла, оставаясь при этом в рамках традиционного русского перевода.

Рассмотрим другие случаи употребления слова *τύπος* в Новом Завете. Ап. Павел называет ветхозаветные события образами. У ап. Петра образом крещения является потоп, у ап. Павла — переход через Чермное море. «А это были образы (*τύποι*) для нас», — пишет апостол (1 Кор. 10: 6). И ниже повторяет: «Все это происходило с ними (с отцами. — *В.Л.*), как образы (*τυπικῶς*); а описано в наставление нам, достигшим последних веков» (1 Кор. 10: 11)¹. Итак, ветхозаветные события — это образы, типы и «антитипы» новозаветных событий. Преп. Иоанн Дамаскин относил их к пятому виду образов. Этот вид, писал он, «предызображает (*προεἰκονίζων* — от слова *εἰκών*) и предначертывает будущее» (Ин. 104). Особенность этого рода образа состоит в том, что он имеет ограниченное значение. Это хорошо видно на примере многих ветхозаветных образов, соотносимых с новозаветными лицами, событиями, картинами. Например, трехдневное пребывание Ионы в чреве китовом прообразует тридневное Воскресение Христово; жертвоприношение Авраамом сына Исаака — искупительную жертву Христа; лестница Иаковля — Боговоплощение Сына Божия. Два примера из посланий апостолов Петра и Павла приводились выше. И таких ветхозаветных прообразов — многие десятки. Святитель Григорий Палама называет их «прообразами умного созерцания из Ветхого Завета»². Ветхозаветные образы — это прообразы Нового Завета, они предвещали то, что должно произойти, но когда это сбылось, прообразовательное значение их было раскрыто и исчерпано.

¹ В этом случае ап. Павел употребляет наречие *τυπικῶς*, поэтому дословно можно было бы перевести так: все это происходило с ними прообразовательно.

² *Григорий Палама, свт.* Триады в защиту священнобезмолвствующих. М., 1995. С. 87.

Слово *τύπος* употребляется ап. Павлом и в другом контексте. Например, в Послании к Римлянам он пишет: «Благодарение Богу, что вы, быв прежде рабами греха, от сердца стали послушны тому образу (*τύπον*) учения, которому предали себя» (Рим. 6: 17). В Послании к Филиппийцам апостол призывает: «Подражайте, братия, мне и смотрите на тех, которые поступают по образу (*τύπον*), какой имеете в нас» (Флп. 3: 17).

Еще одно слово употребляется ап. Павлом в Деяниях, когда он выступает в ареопаге: «Итак мы, будучи родом Божиим, не должны думать, что Божество подобно золоту, или серебру, или камню, получившему образ (*χαραγμάτι*) от искусства и вымысла человеческого» (Деян. 17: 29). Слово *χάραγμα* означает след, отпечаток, клеймо, тавро, изображение, чекан, а отсюда и последнее значение — монета.

Надо также отметить случаи, когда в русском переводе употребляется слово «образ», а в греческом его нет. Ап. Павел дважды употребляет выражение «образ жизни». В одном случае он говорит о своем прежнем образе жизни в иудействе (Гал. 1: 13), в другом — призывает изменить образ жизни ветхого человека (Еф. 4: 22). В обоих случаях апостол употребляет слово *ἀναστροφή*, которое означает поведение и образ жизни в целом. Также нет слова «образ» в стихе из Евангелия от Луки, когда Ангел говорит с Захарией, возвещая, что Иоанн придет, чтобы возвратить «непокоривым образ мыслей праведников» (Лк. 1: 17). В греческом тексте находим слово (*φρόνησις*), что значит «здравый смысл», «рассудительность», «понимание», «мысли». Конечно, русский перевод — точен. Другой пример: в Деяниях апостолов рассказывается, что при виде ап. Павла, без вреда для себя стряхнувшего ехидну с руки, народ заговорил: «Боги в образе человеческом сошли к нам» (Деян. 14: 11). В греческом тексте читаем *ὁμοιωθέντες*, т. е. боги, уподобившись людям, сошли к нам.

Все эти примеры мы приводим не для демонстрации неточностей перевода, а для того, чтобы показать некоторые характерные несовпадения греческого текста и русского перевода при употреблении слова «образ». В русском языке слово «образ» употребляется заметно чаще и имеет более широкое семантическое поле словосочетаемости.

Если обратиться к святоотеческой литературе, то там так же, как в Новом Завете, можно встретить широкий спектр терминов, употребляемых для обозначения, раскрытия или уточнения смысла, вкладываемого в понятия «образ» и «икона». Назовем главные: εἰκών, τύπος, ἀρχέτυπον, μορφή, μόρφωσις, σχῆμα, χᾶρακτήρ, σύμβολον, εἶδος, παραβολή, παράδειγμα, προτύπων, ἀντίτυπον, ἐκτύπων, ἰδέα, προκέντημα, μίμημα, ὁμοίωσις, σύνθημα, ἰνδαλμός, ἄγαλμα, ἐκμάγειον, φάντασμα и др.¹ Все перечисленные понятия на протяжении веков в разных контекстах использовались св. отцами в соотношении с главным термином — икона (εἰκών) — для его уточнения и утверждения. Они не заменяли его, а наполняли богатством оттенков, что наблюдается вплоть до окончательной победы иконопочитания в IX веке, когда термин «икона» стал важнейшим не только в церковном искусстве, но и в «сумме» православного богословия.

* * *

В процессе защиты иконопочитания и формирования теории образа понятие «икона» (εἰκών) становится важнейшим богословским термином. По мнению некоторых немецких ученых, уже с IV века в византийском богословии «логос-теология» сменяется «икон-теологи-

ей» — богословием церковного образа, в частности иконы¹. К этому утверждению следует относиться осторожно (особенно к датировке), но то, что богословие образа заняло заметное место в византийском богословии еще в доиконоборческую эпоху, невозможно отрицать. Богословие первых веков христоцентрично и логосно, главным объектом догматических споров являлось Второе Лицо Пресвятой Троицы — воплотившийся Логос. Со временем же в христианском богословии все большее значение получает проблема церковного образа, иконы. Здесь в центре остается также Сын Божий, но уже не только как воплотившееся Слово, но как Образ (εἰκών) Бога невидимого (2 Кор. 4: 4; Кол. 1: 15). Нетрудно заметить, что иконоборческие споры по сути были христоцентричны, ведь иконоборцы протестовали прежде всего против иконы Христа и богословски доказывали, что в любом случае икона Богочеловека является ересью: или несторианством (если полагает изобразить человека), или монофизитством (если стремится написать Божество). Победа иконопочитателей показала, что понятие «икона» настолько богато по своим богословско-догматическим, терминологическим и семантическим возможностям, что может «замкнуть» на себе почти все православное богословие. Это особенно справедливо по отношению к периоду VI–IX веков. Наиболее ярко *иконоцентричность* богословия отразилась в трудах таких столпов иконопочитания, как преп. Иоанн Дамаскин, преп. Феодор Студит, св. патриарх Никифор. При этом слово «икона», как наиболее полно и адекватно выражавшее суть явления, вобрало в себя многие оттенки предшествовавших и параллельных ему терминов.

Из всех перечисленных греческих слов, которые передаются в русском языке одним словом «образ», в святоотеческом богословии наиболее часто соседствуют εἰκών

¹ Schmaus V., Grillmeier A., Scheffczyk L. Handbuch der Dogmatik. Bd. 1. Freiburg; Bazel; Wien, 1974. S. 191.

¹ Эта подборка сделана на основе сочинений Климента Александрийского, святителей Мелитона Сардийского, Василия Великого, Григория Нисского, Дионисия Ареопагита, Григория Паламы, преподобных Иоанна Дамаскина, Максима Исповедника, Анастасия Синаита, Феодора Студита и др. Многие из этих слов встречаются уже в Новом Завете.

и *τύπος*. Преп. Максим Исповедник в «Тайноводстве» не раз употребляет эти понятия рядом — как взаимодополняющие¹. В некоторых переводах на русский язык они передаются одним словом «образ», в других же — двумя: *τύπος* — «образ», *εἰκὼν* — «икона», «изображение»². При истолковании Божественной литургии преп. Максим следующим образом объясняет иконичность Церкви: «Святая Церковь... есть образ и изображение (*τύπος καὶ εἰκὼν*) Божие. Ибо как Бог, по Своей беспредельной благодати, силе и мудрости, осуществляет неслиянное единение различных сущностей сущего и, будучи Творцом, связывает их с Собой теснейшими узами, так и Церковь, по единой благодати и призванию веры, единообразно сочетает верующих друг с другом...»³ Там же преп. Максим называет Церковь «образом Первообраза». Согласно святописателю «Мистагогии», Церковь является иконой и в том смысле, что она онтологически и антиномично связана с Первообразом — Христом, Который ее основал и остается ее главой, и в том смысле, что Церковь соединяет всех во Христе, т. е. пребывает в мире сем как реальная богочеловеческая соборная икона тела Христова. Этот пример свидетельствует о семантической и терминологической близости двух понятий. Иногда они как бы соединяются в сложное слово «иконотип», которое так же, как и выражение «иконичный образ», полнее и точнее выражает суть явления.

Икона, иконичный образ — это не просто изображение, ибо тогда невозможно его почитание (вернее, почитание в таком случае ничем не отличалось бы от идолопоклон-

¹ Подобное употребление двух терминов встречается и ранее, но довольно редко; кроме того, соседство этих двух слов не приобретало двуединого смысла, как это наблюдается у преп. Максима Исповедника в VII веке и позже у других отцов.

² *Максим Исповедник, преп.* Творения: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 159. Ср. с. 169, 178, 301 (перевод А. И. Сидорова).

³ Там же. С. 178.

ства), но икона есть и изображение, и его мысленный образ. Иконичный образ — это образ, насыщенный Божественными энергиями своего небесного Первообраза, это *явленное* благодатное двуединство видимого образа и невидимого Первообраза¹. Их единство понимается богословием иконы как невидимое, но реальное благодатное *присутствие* в изображении Божественной энергии оригинала: в иконе святого — самого святого, в изображении Богородицы — Самой Пресвятой Девы, в иконе Христа — Самого Господа. Само слово «присутствие» в качестве характеристики взаимосвязи Первообраза и образа не раз употреблял преп. Феодор Студит².

В связи с этим надо упомянуть о встречающемся иногда в богословской литературе именовании Бога Отца Первообразом. В своей книге «Икона и иконопочитание» о. Сергей Булгаков пишет: «...отношения между Отцом и Сыном определяются как между Первообразом и Образом»³. При этом он ссылается на ап. Павла (Кол. 1: 15) и преп. Иоанна Дамаскина. Но в приведенных им цитатах ни у апостола, ни у святого отца подтверждения этой мысли мы не находим. Для преп. Иоанна образ всегда есть изображение или отпечаток *оригинала*: лица, предмета, явления. Образ призван *из-образ-ить* оригинал, явить, показать его. Если *прийти* к Отцу можно только через Христа (Ин. 14: 6),

¹ Слова «невидимый» и «видимый» мы употребляем в святоотеческом понимании: невидимое — это область чистого бытия Божия в Его Троическом единстве, это также Царство Небесное (в сотворении — небо), область пребывания бесплотных ангельских сил и святых; видимое же — это окружающий человека тварный мир, вселенная. Ап. Павел пишет: «Им создано все... видимое и невидимое», «...из невидимого произошло видимое» (см. Кол. 1: 16; Евр. 11: 3). Иногда апостол отождествляет видимое с временным, а невидимое с вечным (см. 2 Кор. 4: 18).

² См.: *Шёнборн Кристоф.* Икона Христа. Богословские основы. Милан; Москва, 1999. С. 212–215.

³ *Булгаков Сергей, прот.* Икона и иконопочитание. Париж, 1931. С. 77.

то и *видеть* Отца возможно лишь через Его Первообраз — через Сына (Ин. 14: 9).

Понятия «Образ» и «Первообраз» святые отцы, как правило, употребляли в качестве синонимов и относили ко второму Лицу Пресвятой Троицы — Сыну¹. Иногда у святых отцов можно уловить следующий оттенок при различении этих понятий: Первообраз — это второе Лицо Пресвятой Троицы, это единосущный², нетварный, невидимый Образ Бога невидимого; Образ — это ставший видимым, воплотившийся и вочеловечившийся Сын Божий. Термин «Первообраз» углубляет, уточняет и раскрывает смысл слова «Образ», ведь написанное с маленькой буквы это последнее слово может означать образ Божий в человеке и вообще любой образ³.

¹ Выражение «Образ Первообраза» несколько раз употребляет святитель Григорий Богослов. Однако стоит обратить внимание на то, что во всех трех случаях за этими словами следуют такие: «Естество, равное Родителю, Естество, равное Отчому» (*Григорий Богослов, архиепископ Константинопольский, свт.* Собрание творений: В 2 т. Т. 2. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1994. С. 20, 51, 66), т. е. святитель Григорий хочет подчеркнуть единосущие Сына Отцу, предвечное рождение Сына как Света от Света, Бога истинна от Бога истинна. Но вместе с тем он называет Сына «Образом бессмертного Отца» (*Григорий Богослов, архиепископ Константинопольский, свт.* Собрание творений. Т. 2. С. 97), а в тех случаях, когда говорит о восхождении образа к Первообразу, под Первообразом понимает Христа (см.: *Григорий Богослов, архиепископ Константинопольский, свт.* Собрание творений. Т. 1. С. 402).

² О Сыне как *единосущном* Образе Отца говорит святитель Афанасий Великий (см.: *Афанасий Великий, свт.* Творения: В 4 т. Т. 2. М., 1994. С. 203, 305–308; см. на эту тему: *Шёнборн Кристоф.* Икона Христа. С. 14–20).

³ Именование Отца Первообразом вызывает пусть наивные, но неизбежные вопросы и недоумения. Если Отец есть Первообраз, то не утверждаем ли мы тем самым описуемость Отца? Насколько и чем отличается Первообраз от Образа? Если Сын — Образ Первообраза, то нет ли в этом простой тавтологии? Если Сын — Образ Первообраза, то Он вторичный Образ, а в таком случае можем ли мы, как это должно в соответствии с православной догматикой, говорить о рождении от Отца, о равенстве и равночестии Лиц Пресвятой Троицы? И наконец,

Теперь зададимся следующим вопросом: что именно понимают святые отцы под образом Божиим в человеке? «На сей счет, — пишет преп. Анастасий Синаит (VII в.), — экзегетами высказываются многие и различные мнения». Одни говорят, что под образом Божиим «подразумевается царствующее и самовластное начало в человеке¹, другие — что разумное и незримое начало души², третьи — что нетленное и негреховное начало, когда появился на свет Адам³, и, наконец, четвертые утверждают, что здесь изрекается пророчество о крещении⁴». Преп. Анастасий приводит эти мнения отцов не как *противоречащие* одно другому, а как *дополняющие* друг друга. Прежде всего преподобный говорит о богообразии души человеческой: «Бог

нельзя не спросить, Первообразом кого является Отец, кто служит для Него оригиналом? Ответы на эти вопросы не просто трудны или невозможны, — они увели бы нас в область совершенно искусственных построений в духе средневековой схоластики, построений, чуждых православному мышлению и не имеющих твердой опоры в святоотеческом богословии. Поэтому следовало бы остаться при терминологии ап. Павла и большинства св. отцов. Сын есть рожденный, естественный (преп. Иоанн Дамаскин) и единосущный (святитель Афанасий Великий) «образ Бога невидимого» (Кол. 1: 15), и Он не Образ Первообраза, а «сияние славы и Образ *Ипостаси*» Отца (Евр. 1: 3).

¹ Климент Александрийский, святители Иоанн Златоуст, Кирилл Александрийский, Иринея Лионский, Григорий Нисский, преподобные Максим Исповедник, Иоанн Дамаскин и др. (*Анастасий Синаит, преп.* Об устройении человека по образу и подобию Божию. Слово первое // Символ. Париж, 1990. № 23. С. 315).

² Святители Афанасий Великий, Григорий Богослов, Мефодий Олимпийский, Епифаний Кипрский, преподобные Максим Исповедник, Иоанн Дамаскин и др. (см.: *Анастасий Синаит, преп.* Об устройении человека по образу и подобию Божию. С. 315).

³ Святой Иустин Мученик, святители Иринея Лионский, Афанасий Великий, Григорий Нисский, преподобный Иоанн Дамаскин и др. (см.: *Анастасий Синаит, преп.* Об устройении человека по образу и подобию Божию. С. 315).

⁴ Святители Епифаний Кипрский, Иринея Лионский, Климент Александрийский, блаженный Диадок Фотикийский (см.: *Анастасий Синаит, преп.* Об устройении человека по образу и подобию Божию. С. 315).

создал в тебе, — обращается он к читателю, — по образу и подобию Троичного бытия Своего некую отпечатленную единосущную троицу, познаваемую как единица». Само собой разумеется, замечает он, «душа создана по отпечатленному подобию, а не по естественному равенству с Троицей». Это троическое богообразие человека исключительно важно для богопознания: «Познай сокрытого Бога не извне, но изнутри себя; узнай через реально существующие вещи и исходи из троицы в себе»¹.

Тот же аспект понимания образа Божия раскрывается в творениях преп. Симеона Нового Богослова, который, вслед за многими другими отцами, исходит из того, что человек троичен: ум, слово и душа² составляют полноту человеческой природы и богообразия. «По образу Слова нам дано слово, ибо словесные — от Слова... Поистине по образу Его душа всякого человека — словесный образ Слова... Обладая умом и словом, она (душа. — В.Л.) имеет их по существу нераздельными и неслиянными, равно и единосущными (по образу Троицы. — В.Л.)... Если ты удалишь одно из трех, то вместе удалишь, конечно, и всех... Без души не могут существовать ни ум, ни слово. Итак, по образу точно так же помышляй и о Первообразе»³. Для

¹ *Анастасий Синаит, преп.* Об устройении человека по образу и подобию Божию. С. 311, 312, 313. Господь устроил тебя так, говорит преп. Анастасий далее, «дабы ты (будучи) по образу и подобию Божию, имел в себе образ и подобие, изображения и примеры святой и единосущной Троицы и дабы, взирая на свой образ, отраженный в устройении (твоей) души, ты не испытывал колебаний относительно таинства Троицы... Ты обретешь в душе своей те неопишуемые отпечатления, образы и очертания того, что благочестиво изрекается относительно Божества» (*Анастасий Синаит, преп.* Об устройении человека по образу и подобию Божию. С. 311, 312).

² Другие святые отцы, например преп. Иоанн Дамаскин, называют ум, слово и дух (*Иоанн Дамаскин, преп.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 102).

³ *Симеон Новый Богослов, преп.* Творения: В 3 т. Т. 3. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1993. С. 146–147.

преп. Симеона Сын Слово есть Образ Отца, но в силу нераздельности Ипостасей Пресвятой Троицы он вместе с тем есть и Образ Троицы; человек призван осознать себя не только образом Христа — Сына Божия, но и образом Троицы. Мало того, согласно преп. Симеону, ведение своей троичности помогает человеку восходить к Пресвятой Троице. Ранее эту мысль развивал преп. Анастасий Синаит и другие отцы¹, а позже преп. Григорий Синаит: «Как в человеке есть ум, слово и дух; и ни ум не бывает без слова, ни слово без духа, но всегда суть и друг в друге, и сами по себе. Ум говорит посредством слова, и слово проявляется посредством духа. По сему примеру человек носит слабый образ неизреченной и началообразной Троицы, показывая и в сем свое по образу Божию создание»².

Святитель Василий Великий говорит о «боголепном» понимании образа Божия в человеке: Образ Божий состоит в обладании Божественными свойствами³. Святитель Григорий Нисский также видит суть образа Божия в совокупности добродетелей. Зиждатель «расцветил» ими, будто красками, образ Свой в человеке⁴. Положительное (катафатическое) богословие дает нам подробное описание свойств или имен Божиих. Святитель Дионисий Ареопагит⁵ в книге «О божественных именах»

¹ *Анастасий Синаит, преп.* Об устройении человека по образу и подобию Божию. С. 304–305, 310–314.

² Добротолбие: В 5 т. Т. 5. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1992. С. 134.

³ *Василий Великий, архиепископ Кесарии Каппадокийския, свт.* Творения. Ч. 1–4. Т. 1. М., 1845–1846. С. 173.

⁴ *Григорий Богослов, архиепископ Константинопольский, свт.* Собрание творений. Т. 2. С. 16, 26.

⁵ Не вдаваясь в научные дискуссии об авторской принадлежности корпуса ареопагитик, мы в соответствии с церковным преданием и в согласии с таким авторитетом, как преп. Максим Исповедник, именуем автора цитируемых произведений святым Дионисием Ареопагитом (см. на эту тему: *Прохоров Г.М.* Памятники переводной и русской литературы XIV–XV веков. Л., 1987. С. 7–16).

подробно говорит о таких именах, как Сущий, Жизнь, Ум, Премудрость, Истина, Слово, Любовь, Добро, Свет, Красота, Воля, Свобода и др. Все эти имена-свойства в равной мере приложимы к Отцу, Сыну и Духу, это имена и Пресвятой Троицы. Но в человеке эти Божественные свойства — только «от-образы» (ἐκτύπωμα), отражения, отпечатки небесных, Божественных свойств. Они отличаются от последних и своей ограниченностью, и возможностью их неправильного развития и использования. Например, одно из имен Божиих — Жизнь: это Жизнь «сверхживая и живоначальная» (Дионисий Ареопагит), Жизнь вечная, неподвластная смерти, Жизнь, имеющая источник в самой себе, Жизнь, творящая всякую иную жизнь. В человеческом образе это Божественное свойство ограничено своей зависимостью от Бога — источника Жизни. Но кроме того, человек может этот дар Божий, это богообразное иконичное свойство, использовать не для обретения Жизни вечной, не для всецелого уподобления этого свойства его Божественному первообразу, а на отрицание Жизни, на окончательное затемнение в себе образа Божия, на вхождение «пространными вратами» в вечную погибель. Такая же опасность подстерегает человека при пользовании другими богообразными, благодарованными свойствами — Свободой, Волей, Любовью.

Преп. Анастасий Синаит увязывает наличие образа Божия в человеке с Боговоплощением. Если образ Божий несут в себе и душа и тело, то, очевидно, в разных смыслах, и преп. Анастасий предполагает: «Пожалуй, одна душа есть (сотворенное) по образу одного Божества, а сочетание души и тела в нас есть (сотворенное) по подобию Воплощения Слова», поэтому человек «ясно предызображает и Вочеловечение Бога Слова — Едино-го от Святой Троицы»¹. Душа человеческая сотворена

¹ Анастасий Синаит, преп. Об устройении человека по образу и подобию Божию. С. 304.

по невидимому Образу Христову в его предвечном бытии. Человек в целом, как духовно-телесное существо, являет собой образ воплотившегося Господа, он — прообраз и «предызображение» Боговоплощения. Здесь преп. Анастасий излагает историю искупления человека Спасителем как бы в обратной перспективе, поэтому никакого отношения к антропоморфизму¹ такая точка зрения не имеет. Задолго до преп. Анастасия подобную точку зрения высказывал священномученик Иринеи Лионский: «Душа... и Дух могут быть частью человека, но никак не человеком; совершенный человек есть соединение и союз души, получающей Духа Отца, с плотью, которая создана по образу Божию»². Отметим, что в «Беседах на Шестоднев» святитель Василий Великий делает такую оговорку: «...если разуместь образ боголепно, то есть состоящим не в телесном очертании, но в Божественном свойстве»³. Условное наклонение, употребленное святителем, позволяет предположить, что наряду с «боголепным» пониманием образа Божия возможно и другое, дополнительное: «телесные очертания» также несут на себе печать образа Божия, что находится в полном согласии с мнением священномученика Иринея, преп. Анастасия Синаита и других отцов. Сын Божий — рожденный, природный (или естественный), единосущный Образ Отца — ради спасения человека воплощается и принимает на Себя образ «перстный», телесный, чтобы обновить, воссоздать и преобразить весь духовно-телесный состав человека.

¹ Антропоморфиты, в частности авдиане в IV–V веках, ссылаясь на Священное Писание, пытались представить Бога антропоморфным, человекоподобным существом, наделяя Его человеческим телом, человеческими свойствами и чувствами. При этом они ссылались не только на «антропоморфные» выражения Библии, но и на сотворение человека по образу и подобию Божию.

² Иринеи Лионский, свт. Творения. М., 1996. С. 455.

³ Василий Великий, архиепископ Кесарии Каппадокийския, свт. Творения. Т. 1. С. 173.

Всеведению Божию еще при сотворении человека было известно о будущем грехопадении Адама и Евы и необходимости Боговоплощения Сына Божия для спасения человека. И именно в предведении и предвидении Боговоплощения Пресвятая Троица творила Адама. В пользу того, что тело человека также создано по образу Божию, говорит и то, что Спаситель воскрес и воссел одесную Отца в *преображенной плоти*. Итак:

— человек сотворен по образу Божию и несет в себе прежде всего образ второй Ипостаси — образ Сына Божия;

— в силу нераздельности трех Лиц Пресвятой Троицы, человек запечатлевается и троичностью своего внутреннего духовного устройства;

— образ Божий в душе человека есть совокупность дарованных ему Господом Божественных свойств;

— наконец, человек является образом Божиим и по своим «телесным очертаниям», как *предызобразитель* Боговоплощения. Вероятно, поэтому, говоря о взаимосвязи образа и Первообраза, VII Собор уточнил, что икона подобна Первообразу не по существу, а по имени (надписанию), по напоминанию о Первообразе и «по положению изображенных членов»¹.

До сих пор говорилось лишь об *образе* Божиим, но человек сотворен и по *подобию* Божию (καθ' ὁμοίωσιν — Быт. 1: 26). Подобие вносит динамику в понимание образа. Образ Божий невозможно утратить, он принадлежит к самой сущности человека; он дан Адаму как залог его причастности к Богу, к вечной жизни. Этот залог может быть поруган, отвергнут человеком, но не может быть совершенно утрачен или отнят Богом. Каким бы «темным» и

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 223, 227. Здесь, вероятно, имеется в виду прежде всего общая композиция образа, но можно вспомнить также и «телесные очертания», о которых упоминал святой Василий Великий.

греховным ни стал видимый образ Божий, у человека всегда остается возможность очистить его на пути покаяния, возвращения к Богу, просветления и обожения. В грехопадении было утеряно подобие Божие, дарованное Адаму. Очистить в себе образ Божий, сделать его иконичным — это значит вернуть ему утраченное *подобие* Первообразу. Поэтому святые, восстановившие в себе образ небесный, именуется Церковью пре-подобными. Как пишет Николай Кавасила, «нужно, отложив вид раба, показать в себе сына, это значит, *нося на лицах своих образ Единородного, с сею красотой явиться Родителю*»¹.

В динамике образа можно проследить наличие определенных ступеней:

— Адам до грехопадения: образ Божий сияет в нем во всей чистоте, полноте и красоте, подобие обладает изначальной незамутненностью;

— человек, «лежащий» во грехе (Адам после грехопадения): образ Божий в разной мере затемнен, даже сокрыт грехом, а подобие утрачено;

— святой подвижник: внутренний неуничтожимый иконичный образ очищен подвигом, постом, молитвой, добродетельной жизнью, в нем восстановлено *подобие*, он явлен миру, устремлен к Первообразу;

— Господь Иисус Христос: рожденный единосущный Первообраз, нетварная Первоикона, небесный Архетип;

— Бог невидимый, образом Которого человек является через посредство Первообраза, через воплотившегося Господа.

Богословие образа, как видим, связано с самыми важными событиями священной истории: сотворением человека; грехопадением и превращением образа из нетленного

¹ Николая Кавасилы, архиепископа Фессалоникского, семь слов о жизни во Христе. М., 1874. С. 102 (курсив мой. — В.Л.). Как видим, для Николая Кавасилы в образ Божий входит и внешний вид человека: святой носит на своем лице образ Единородного Сына.

в тленный, из небесного в перстный; восстановлением образа Божия в человеке через Сына Божия благодаря Боговоплощению. Богословие образа стало одной из важнейших вероучительных особенностей, формировавших на протяжении многих веков своеобразие православного сознания и мировидения, оно послужило также теоретической базой, богословским обоснованием церковного, храмового, литургического искусства, прежде всего иконописи.

В Ветхом Завете слово εἰκών употребляется иногда в значении идольского изображения (см. Втор. 4: 16; 4 Цар. 11: 18; Иез. 7: 20; Ис. 40: 19–20). Но в таких случаях это слово, во-первых, стоит, как правило, во множественном числе; во-вторых, обозначает собственно материальное изображение; в-третьих, встречается в стихах, осуждающих, запрещающих идолопоклонство или предостерегающих от него; наконец, в сходных по контексту стихах часто заменяется синонимами, более определенно указывающими на идоломорфный характер изображения.

Особый случай представляет собой употребление слова εἰκών в Откровении св. Иоанна Богослова, где оно несколько раз входит в словосочетание «образ зверя». Когда второй зверь выходит из земли, то говорит «живущим на земле, чтобы они сделали образ (εἰκόνα) зверя, который имеет рану от меча и жив. И дано ему было вложить дух в образ (τῆ εἰκόνι) зверя, чтобы образ (ἡ εἰκὼν) зверя и говорил и действовал так, чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться образу (τῆ εἰκόνι) зверя» (Откр. 13: 14–15). В следующей главе третий Ангел возглашает, что тот, кто «поклоняется зверю и образу (τὴν εἰκόνα) его... будет пить вино ярости Божией» (Откр. 14: 9). Ниже Ангел предупреждает, что «не будут иметь покоя ни днем, ни ночью поклоняющиеся зверю и образу (τὴν εἰκόνα) его» (Откр. 14: 11). Итак, у ап. Иоанна слово «икона» регулярно употребляется в значении изображения, предназначенного

для поклонения¹. Фактически мы здесь видим *антиикону*: а) в эту антиикону вложен злой дух сатанинский, б) эта антиикона может творить лжечудеса, в) эта антиикона может убивать тех, кто ей не поклоняется, г) поклонение антииконе означает отступничество, д) поклонение антииконе наказывается вечными муками. Из этих стихов Откровения видно, насколько велико духовное, сотериологическое, онтологическое значение изготовления и почитания изображений. Однако в таком двояком, а иногда двусмысленном употреблении слова εἰκὼν — в значении мысленного образа, запечатленного в святом изображении, и без-образ-ного идола — заключается возможность возникновения разных воззрений на икону, а также иконопочитательных и иконоборческих тенденций.

* * *

Начало VIII века принесло первые испытания православному учению об иконе и о церковном образе в целом. Возражения иконоборцев против самой возможности существования иконы можно разделить на три группы.

Во-первых, они указывали на вторую заповедь Моисею: «**Не сотвори себѣ кумира и всякаго подобіа...**» (Исх. 20: 4). Иконопочитатели же отвечали, что этот запрет носит не абсолютный характер, а относительный: запрещаются не изображения вообще, а лишь изображения ложных языческих богов, бездушных идолов политеизма, которым поклонялись как богам вместо того, чтобы служить единому невидимому Богу². В пользу такого понимания

¹ В этом же значении употребляет это слово ап. Павел в Послании к Римлянам. Он пишет о язычниках: «...называя себя мудрыми, (они) обезумели и славу нетленного Бога изменили в образ (εἰκόνας), подобный тленному человеку, и птицам, и четвероногим, и пресмыкающимся» (Рим. 1: 23).

² В своем знаменитом труде «Церковь одна» А.С. Хомяков подчеркивал: «Пишешь ли ты икону для напоминания о невидимом и неизобразимом Боге, — ты не творишь себе кумира. Воображаешь ли

заповеди свидетельствовал и греческий текст Священного Писания, в котором употреблено слово ὁμοίωμα (подобие), а не εἰκών. Условность и ограниченность этого запрета, по мнению иконопочитателей, подтверждается и тем, что для Ковчега Завета Господь повелел Моисею изготовить изображения херувимов: «**И сотвориши два херувима злата изваанна, и возложиши а ѿ вбонхъ странъ ѿчистилица**» (Исх. 25:18)¹.

Второе возражение иконоборцев против икон было связано с текстом Нового Завета. «**Бога никтоже видѣ нигдѣже**», — пишет св. Иоанн Богослов в первой главе Евангелия (Ин. 1: 18). На основе этого стиха иконоборцы делали непреложный вывод о том, что изобразить Божество невозможно, с чем иконопочитатели были согласны в принципе. Вместе с тем защитники икон увязали вопрос об иконопочитании с догматом о Боговоплощении: Бог был невидим и неизобразим до тех пор, пока Сын Божий не благоволил открыться людям, приняв на Себя человеческий образ. «...Смело изображаю, — ободряет иконописца преп. Иоанн Дамаскин, — Бога Невидимого не как Невидимого, но как сделавшегося ради нас видимым через участие и в плоти, и в крови»².

себе Бога и думаешь, что Он похож на воображаемое тобой, ты ставишь себе кумир — таков смысл запрещения ветхозаветного. Икона же (красками писанное имя Божие) или изображение святых Его, созданное Любовью, не запрещается духом истины» (*Хомяков Алексей*. Избранные сочинения. Нью-Йорк, 1955. С. 227).

¹ Один из столпов иконопочитания преп. Иоанн Дамаскин на основе ветхозаветной истории высказывает и такое мнение, объясняющее наличие второй заповеди: «Иудеям, конечно, это (не делать изображений. — *В.Л.*) было предписано по причине их склонности к идолослужению» (*Иоанн Дамаскин, преп.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 6). Косвенно преп. Иоанн указывает здесь и на то, что опасны не собственно изображения, а неправильное отношение к ним.

² *Иоанн Дамаскин, преп.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 4.

Нельзя не обратить внимания и на то, что цитата из Евангелия от Иоанна, а именно в таком виде она часто бралась на вооружение иконоборцами, — оборвана. Между тем ее вторая часть имеет важнейшее значение: «**Бога никтоже видѣ нигдѣже: едиnorodный Сынъ, сый въ лонѣ Отчи, Той исповѣда**» (в русском переводе: «едиnorodный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил»). Итак, Бог оставался невидимым до Боговоплощения, в котором Сын Божий, став видим и будучи Образом Отца, *явил* Собою Его¹. Если в Ветхом Завете Бог дал человеку лишь словесное Откровение, Себя же показал лишь прообразовательно и только избранным праведникам, то Новый Завет начинают два Откровения: первое — это Боговоплощение Сына Божия, который принял плоть, душу, образ и вид человека, второе — Откровение словесное, Божественное учение, которое принес Спаситель.

Догмат о Боговоплощении, в свою очередь, неразрывно связан с учением о единосущии Лиц Пресвятой Троицы, что имеет первостепенное значение для понимания духовных основ иконы и ее почитания. Пришествие Господа Иисуса Христа, «единосущного Отцу по Божеству и единосущна тогожде нам по человечеству»², стало восстановлением

¹ Воплощение и вочеловечение Христа, по мысли защитников икон, освящает материю, вызывает желание почитать и те материальные предметы, благодаря которым или через которые свершилось спасение человека: Святой Крест, Божественное Евангелие и вообще все священные предметы, необходимые для совершения богослужения. Это возражение, во-первых, было направлено против отрицания икон только за то, что они материальны (преп. Иоанн Дамаскин видел в этом проявление манихейства — см.: *Иоанн Дамаскин, преп.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 54–55); во-вторых, указывало на непоследовательность иконоборчества, отрицавшего икону, но сохранявшего почитание креста — символического *визуального* образа Искупления и Евангелия — *словесного* образа Христа.

² Книга Правил святых апостол, святых Соборов Вселенских и поместных и святых отец. СПб., 1993. С. 28.

реальной взаимосвязи между Богом и человеком. «**Азъ и Отець едино есма**» (Ин. 10: 30), — цитировали иконопочитатели Самого Господа и вслед за тем слова, непосредственно относящиеся к образу и иконе: «**Видѣвый Мене видѣ Отца**» (Ин. 14: 9). Моисей не мог видеть Бога: «**Не возмеши видѣти лица Моего**» (Исх. 33: 20); Христос же и в Воскресении, и в Вознесении предстает перед учениками в Своем телесном образе. Воплощение Его имеет не временный, а вечный характер, оно устанавливает постоянную и нерушимую связь между Богом и человеком, между образом и Первообразом, между иконой и Первоиконой, восстанавливает иконичность образа Божия в человеке, дает возможность вернуть утраченное богоподобие. Через Богочеловека образ Божий в человеке восходит к Богу невидимому; через Христа человек имеет «доступ» к Отцу, как учит ап. Павел (Еф. 2: 18; 3: 12).

В-третьих, иконоборцы приводили возражения, связанные с догматом о двух природах и более поздним догматом о двух волях в Богочеловеке Христе. Тем самым они фактически возобновляли христологические споры, полагая выступить в данном случае в качестве защитников чистоты православного вероучения. Согласно догмату IV Вселенского Собора (Халкидонского), в воплотившемся Сыне Божиим Иисусе Христе пребывают два естества (две природы) в одном Лице (одной Ипостаси) «неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно»¹. Исключительно важным аспектом догматического определения IV Собора было соотнесение естества (природы) и лица (ипостаси) в Богочеловеке: «...**Никакоже различію двѣхъ естествъ потребляемъ соединеніемъ, паче же сохраняемъ свойствъ коегждо естества, во едино лице и во единѣ ипостась совокупляемъ**»². Опираясь на этот догмат, иконоборчес-

¹ Книга Правил святых апостол, святых Соборов Вселенских и поместных и святых отец. С. 5.

² Там же.

кий собор 754 года провозгласил несколько «анафематизм» в адрес иконопочитателей; они сохранились в «Деяниях» VII Собора. Наиболее важны из них четыре, поскольку именно в них раскрывается своеобразная иконоборческая логика.

«Кто неопишное *существо* Бога Слова и *ипостась* Его старается, вследствие воплощения Его, описывать на иконах человекообразно посредством вещественных красок и более уже не мыслит, как богослов, что *Он и по воплощении, тем не менее, неопишное*, — анафема»¹. В этой анафематизме бросается в глаза намеренное «смещение» сущности и ипостаси (во всяком случае, они ставятся в один ряд. Иконопочитатели никогда не утверждали, что сущность Божия, Его естество или Божество — изобразимы. Напротив, пожалуй, единственное, в чем были согласны и иконопочитатели, и иконоборцы, это в том, что Божество по Своей природе (по сущности, по естеству) неопишимо, непостижимо, неизобразимо. Из этого первого тезиса иконоборцев вытекал второй: Бог Слово и после воплощения остается неопишимым, Он неопиш по ипостаси так же, как и по сущности. Это утверждение может быть понято как скрытое монофизитство, как евтихианство самих

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 267. В книге А.В. Карташева имеется такой перевод: «Кто неизобразимые сущность и ипостась Слова, ради его вочеловечения, осмелится изображать в формах человекообразных и не захочет разуметь, что Слово и по воплощении неизобразимо, — анафема» (Карташев А.В. Вселенские Соборы. М., 1994. С. 473). В связи с этим переводом (неизобразимо вместо неопишимо) отметим, что, по мнению некоторых исследователей, иконоборцы сознательно смешивали два термина: неопишимость и неизобразимость. Неопишимость они понимали как непознаваемость, когда говорили о Божественной природе. Но затем распространяли неопишимость и на ипостась, но уже понимали неопишимость как неизобразимость. Иконопочитатели соглашались с неопишимостью Божества, но не могли принять неизобразимость Ипостаси. (Об опишимости и изобразимости Спасителя см.: *Озолин Николай, прот. Об опишимости Божественной Ипостаси Спасителя // Икона и образ, иконичность и словесность*. М., 2007. С. 8–25.)

иконоборцев. Защитники икон ответили на это: Спаситель, восприняв естество человеческое, стал видим, опишем; после Своего воскресения — уже в преображенной плоти — Он явился апостолам, двум ученикам по дороге в Эммаус, Фоме и был «доступен нашему ощущению, как уверил нас в этом Фома»¹.

Обратимся к другой анафематизме: «Кто старается написать на иконе нераздельное и ипостасное соединение естества Бога Слова и плоти, то есть то единое неслиянное и нераздельное, что образовалось из обоих, и называет это изображение Христом, между тем как имя Христос означает вместе и Бога и человека, — анафема: потому что через это он измышляет какое-то странное слияние двух естеств»². Здесь иконопочитатели согласились с тем, что имя Христос «обозначает оба естества, одно видимое, другое невидимое», т. е. относится к ипостаси. Его плоть служила «завесой» Его Божества, которое Он обнаруживал «посредством знамений своих», например, в Преображении или при вхождении в горницу к апостолам через закрытые двери. По мысли иконопочитателей, ни икона, ни надписание Христос никак не могут указывать на слияние двух естеств, а, скорее, на их нераздельность и неслиянность в единой Ипостаси Сына Божия.

В следующей анафематизме говорится: «Кто Бога Слова, сущаго во образе Божиим и в Своей ипостаси приившаго зрак раба и соделавшагося во всем нам подобным, кроме греха, старается изобразить посредством вещественных красок, то есть как будто бы Он был простой человек, и отделяет Его от неотделимаго и неизменнаго Божества и таким образом как бы вводит четверичность во святую и живоначальную Троицу, — анафема»³. Здесь, несом-

ненно, иконопись косвенно обвиняется в несторианской ереси, именно, «отделявшей» человеческую природу во Христе от Его Божественной природы. Отвергнув обвинение в несторианстве, Собор в качестве аналогии привел такой пример: художник, пишущий изображение человека, не отделяет тело от души портретируемого; человек остается «одухотворенным», а портрет носит его имя. Так и икона: она есть «подобие первообраза», поэтому она получает имя Господа, а по своему имени «она находится и в общении с Ним»¹.

Наконец, приведем еще одну анафематизму, касающуюся изображений святых: «Кто старается изобразить на память на иконах бездушными и безгласными вещественными красками лики святых, не приносящие никакой пользы (потому что это глупая затея и изобретение диавольского коварства), вместо того чтобы добродетели их, о которых повествуется в писаниях, изображать в самих себе, как бы некоторые одушевленные образы их (τινας ἐμψύχους εἰκόνας ἐν ἑαυτοῦ ἀναζωγραφεῖν)², и таким образом возбуждать в себе ревность быть подобным им, как говорили божественные отцы наши, — анафема»³. Во-первых, здесь уже не первый раз встречается указание на «вещественность» красок, т. е. на материальность иконного изображения. Во-вторых, краски называются бездушными и безгласными. Здесь очевиден намек на «бездушных» и «безгласных» идиологов, а также противопоставление линии и краски (визуального образа) и слова (вербального образа). Слово не имеет

на том основании, что Он принял на Себя рабский образ, изображать вещественными красками, как бы Он был простой человек, и будет отделять Его от нераздельного с Ним Божества, вводя таким образом четверичность в Св. Троицу, тот — анафема» (Карташев А.В. Вселенские Соборы. С. 473).

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 269.

² Дословно: в себе самих живописать некие одушевленные иконы.

³ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 270.

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 267.

² Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 267–268.

³ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 269. В книге А.В. Карташева приводится другой перевод: «Кто будет изображать Бога Слова

души, но оно вырывается из души, оно не имеет голоса, но голос оживляет его; человеческое слово имеет своим источником Божественный Логос, и в этом, по логике иконоборцев, его исключительное право творить образы. Очертаниям и краскам они такого права не давали, упуская из виду тот очевидный для иконопочитателей факт, что Спаситель — не только Слово Божие, но и Образ Отца.

В ответ на перечисленные обвинения VII Вселенский Собор выработал православное понимание сущности иконы и богословское обоснование иконопочитания, а также уточнил, углубил истолкование христологического и тринитарного догматов применительно к иконописи. В ответе иконопочитателей можно условно выделить два аспекта: первый касается сущности иконы, второй — характера и видов иконопочитания.

Исходя из того же догмата IV Вселенского Собора, иконопочитатели указали на главную ошибку иконоборцев. Второе Лицо Пресвятой Троицы — Бог Сын и Слово — воплотившись и вочеловечившись, т. е. приняв не только человеческую плоть, но и человеческую душу, *пробывает и познается* в двух естествах, но в одной Ипостаси. Еретической, как очевидно, оказывается сама постановка проблемы иконоборцами. Своими «анафематизмами» они показали, что халкидонский догмат воспринят и осознан ими не во всей его полноте и глубине, ибо в одном случае они, возможно, сами того не желая, смешивали то, что неслиянно, обвиняя в этом защитников икон, в другом же — разделяли то, что нераздельно, опять же приписывая это иконопочитателям. Иконоборцы не могли до конца постичь возможность полного единства при наличии различий, что, в соответствии с халкидонским догматом, было очевидно для иконопочитателей: во Святой Троице одна природа и три Ипостаси; во Христе — две природы и одна Ипостась. *Иисус Христос — Образ Ипостаси Отца, а не Образ природы.* Изобразить Иисуса Христа иначе, чем

в Ипостаси, — в нераздельности и неслиянности Бога и человека — невозможно. На иконе изображается не Сын Человеческий (одна природа) и не Сын Божий (другая природа), а Иисус Христос Богочеловек в одном Лице, в одной Ипостаси. Он пребывает Богочеловеком и по восшествии к Отцу, в седении одесную Отца, как неоднократно подчеркивалось на VII Соборе¹. Об этом говорят также преп. Иоанн Дамаскин и позже преп. Феодор Студит². Эта мысль запечатлена двумя надписаниями на иконе Спасителя: в крестчатом нимбе пишется $\delta\ \omega\nu$ — открытое в Ветхом Завете Моисею имя Божие, имя Пресвятой Троицы и, следовательно, имя превечного и единосущного Сына Божия, а по сторонам Лица — монограмма **IC XC**, имя воплотившегося Богочеловека.

В силу нераздельности двух природ во Христе при запечатлении образа Господня «по плоти» запечатлевается явление Первообраза через образ. Как в Ипостаси Спасителя нераздельно и неслиянно соединены две природы, так соединены во Христе невидимый Образ Ипостаси Отца и видимый плотский образ. Икона же запечатлевает в линиях и красках этот образ Господа «по плоти», в котором сокровенно присутствует Первообраз, являющий себя через чудотворения. Точно так Спаситель через Свой плотский образ в Преображении явил избранным апостолам Свой единосущный Образ, остававшийся до той поры сокровенным.

Различный подход иконопочитателей и иконоборцев к иконе и к церковному образу особенно наглядно выявляется в их отношении к Евхаристии. Отрицая иконы, написанные посредством «вещественных» красок при

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 219, 223, 227, 231, 285.

² *Иоанн Дамаскин, преп.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 15, 41, 84; *Феодор Студит, преп.* Послание к Платону о почитании икон. Первое опровержение иконоборцев. Второе опровержение иконоборцев. Третье опровержение иконоборцев // Символ. Медон, 1987. № 18. С. 309 и др.

помощи «нечестивого искусства живописцев», иконоборцы признавали единственной и истинной иконой Христа Евхаристию. Именно Святые Дары являлись для них иконой Боговоплощения, ведь хлеб и вино для этой цели были выбраны Самим Господом. Этот тезис ясно свидетельствует о том, что для иконоборцев истинная икона должна быть «единосущна» изображенному на ней, идентична ему. Такое понимание Евхаристии и такой принцип мышления оказался, естественно, совершенно неприемлемым для иконопочитателей¹. Согласно православному вероучению, в Евхаристии происходит «преложение» хлеба и вина: они прелгаются в Тело и Кровь Господа Иисуса Христа. Позже Николай Кавасила подробно защищал и истолковывал смысл православного понимания Евхаристии: «Эта жертва не является *иконой или образом* (μη εἰκόνα καὶ τύπον) жертвы, но есть истинная жертва; это не хлеб приносится в жертву, но само Тело Христово»². В преложении Святых Даров хлеб и вино становятся идентичны, тождественны Христу, и поэтому их нельзя назвать иконой, которая есть лишь образ Христа и не тождественна Ему. Кроме того, как замечал патриарх Никифор, икона есть образ Первообраза, но по сущности она от него отлична. Если бы икона ничем не отличалась от Первообраза, то она стала бы самим Первообразом³.

В богослужебных текстах, посвященных иконе и образу, особенно выделяется своей богословской глубиной кондак праздника «Торжества Православия»: **«Неписанное Слово Отчее изъ Тебе, Богородице, вписася воплощаемъ, и осквернишиса въразъ (εἰκόνα) въ древнее**

¹ См. Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 233.

² *Nicolas Cabasilas*. Explication de la divine liturgie // Sources Chretiennes. Paris, 1967. P. 174. Ср. с. 176, 202, 204 (перевод наш. — В.Л.). Ср.: Творения святого отца нашего Никифора, архиепископа Константинопольского. С. 439.

³ Творения святого отца нашего Никифора, архиепископа Константинопольского. С. 401–402.

вообразивъ (ἀναμορφώσας), Божественною добротю смѣси; но исповѣдюще спасеніе, дѣломъ и словомъ сіе воображаемъ (ἀνιστορούμεν)»¹. Попробуем представить в развернутом виде основные мысли, в сжатой форме выраженные песнопением:

— Кондак обращен к Богородице. Тем самым в средоточие богословия иконы еще раз ставится Боговоплощение. Неописанное Слово Само благоволило описать Себя через вочеловечение и воплощение от Пресвятой Девы.

— Этот акт Божественной воли был необходим для того, чтобы оскверненный грехопадением образ человека вернуть в прежнее, «древнее» райское состояние.

— Особая роль в возрождении образа Божия в человеке принадлежит свышней Красоте: Господь не только восстановил, но и украсил падший образ Божественной добротой, духовной красотой (**Божественною добротю смѣси**) Своего Первообраза.

— Человек, видя воплощение «Образа Бога невидимого», исповедует и благодарно принимает его как свое спасение.

— Это домостроительство Божие человек «делом и словом» описывает, изображает. Под «делом» (ἔργω) здесь имеется в виду иконопись, т. е. человек в благодарность словом и красками описывает историю своего спасения, своего воиконовления.

Успешная богословская защита иконы неизбежно влекла за собой «оправдание» особого к ней отношения. В пользу иконопочитания защитниками икон было выдвинуто множество разных по своему характеру доводов.

Вероучительный. Икона должна служить «ко уверению истинного, а не воображаемого воплощения Бога Слова»², а иконопочитание есть особый вид исповедания

¹ Триодь Постная. М., 1992. С. 147.

² Книга Правил святых апостол, святых Соборов Вселенских и поместных и святых отец. С. 7.

веры в истинность Боговоплощения. Об этом многократно упоминалось в деяниях VII Вселенского Собора¹. «Кто не исповедует, что Господа нашего Иисуса Христа можно изображать живописью, — учил преп. Феодор Студит, — тот не исповедует, что Он был видим во плоти: ибо быть видиму во плоти и быть предметом, доступным для иконового изображения, есть одно и то же»². Итак, икона свидетельствует о реальном Боговоплощении Сына Божия.

Сотериологический. Спасение человека, по выражению святителя Афанасия Великого, это «воссоздание» и «обновление» в нем образа Божия. Оно не могло совершиться «через людей, потому что сами они сотворены по образу; не могло — и через ангелов, потому что они не образы. Посему-то Божие Слово пришло самолично, чтобы Ему, как Отчему Образу, можно было воссоздать по образу сотворенного человека»³. Итак, спасение человека совпадает с очищением и преображением в нем образа Божия.

Философский. Сверхчувственное до известной степени способно отражаться в чувственном и материальном, писал преп. Иоанн Дамаскин⁴. И «то, что невозможно нам видеть телесными очами, — добавлял в конце XV века преп. Иосиф Волоцкий, — мы созерцаем духом, в иконном изображении»⁵.

Проповеднический. Не все христиане умеют читать, икона же своими линиями и красками способна проповедывать людям то же самое церковное учение, которое выражено словом. Иконы, по словам преп. Иоанна Дамаскина, «заменяют неграмотным книги и являются немол-

чным вестником чести святых, научая беззвучным голо- сом созерцающих их и освящая зрение»¹. Итак, икона есть безмолвная проповедь.

Воспитательный. Иконы святых как друзей Божиих, изображение их подвигов и страданий необходимо иметь перед глазами также для того, «чтобы освящаться через них и возбуждаться к ревностному подражанию»².

Психологический. Человек есть душевно-телесное существо, он нуждается в пище не только для духа, но и для своих чувств. Материальные изображения не являются самоцелью; их духовно-символический смысл дает человеку чистую эмоциональную пищу, и тем самым икона становится одним из важных средств постижения Божественного, возвышения к нему через очищение чувств³. «Когда взираем на написанный образ Христова подобия, — писал спустя семь столетий по окончании иконоборческих споров преп. Максим Грек, — то исполняем радости духовной, видя Его, Владыку, изображенным в том плотском виде, в каком Он благоволил пожить с людьми, и от того исполняем страха Божия и памятуем чудеса, которые Он сотворил, живя на земле»⁴.

Эстетический. Иконописные изображения воздействуют на человека и как произведения искусства, будят

¹ *Иоанн Дамаскин, преп.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 14, 51, 69. Отметим, что этот довод — один из многих у православных — стал главным в понимании предназначения церковного искусства у католиков.

² *Иоанн Дамаскин, преп.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 17–18, 51, 64, 70. В одной из анафематизм, как мы видели, иконоборцы тоже говорят о подражании святым, но у них почему-то противопоставлены созерцание иконописного лика святого и стремление к подражанию его подвигам.

³ См.: *Иоанн Дамаскин, преп.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 8–9, 118.

⁴ *Максим Грек, преп.* Догматическо-полемические сочинения в русском переводе. Тверь, 1993. С. 296.

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 284 и др.

² *Феодор Студит, преп.* Послание к Платону о почитании икон. Первое опровержение иконоборцев. Второе опровержение иконоборцев. Третье опровержение иконоборцев. С. 308.

³ *Афанасий Великий, свт.* Творения в четырех томах. Т. 1. С. 208.

⁴ *Иоанн Дамаскин, преп.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 98, 102–103.

⁵ *Иосиф Волоцкий, преп.* Просветитель. М., 1993. С. 169.

в нем не только нравственные, но и эстетические чувства, их красота привлекает человека к «созерцанию картины, подобно лугу услаждает зрение и незаметно открывает душе славу Божию»¹.

Почитательный. «Честь, воздаваемая образу, восходит к Первообразу»², приводит слова святителя Василия Великого преп. Иоанн Дамаскин. Эта же цитата используется и в постановлении VII Вселенского Собора об иконопочитании³. Позже преп. Феодор Студит писал: «Для того, что изображено на иконе, есть Первообраз и смотрящий на икону видит перед собой Первообраз. Потому почитание или непочитание иконного изображения, поклонение или непоклонение образу падает и на Первообраз и, если иконою изображен Господь, — на Господа»⁴. Этот довод, с одной стороны, разграничивает иконопочитание и идолопоклонство, а с другой — формулирует смысл почитания икон.

Терминологический. Следует различать, постановили Отцы VII Собора, богопоклонение (служение или служебное поклонение — λατρεία), которое подобает «единому Божескому существу», и почитание (или почитательное поклонение — προσκύνησις τιμητική), подобающее изоб-

¹ Иоанн Дамаскин, преп. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 69.

² Иногда эти слова цитируются в другом переводе: «Честь, воздаваемая изображению, восходит к Первообразу» или же «переходит на первообразное». Если брать высказывание святителя Василия в контексте, то у него речь идет о следующем: как почитание, воздаваемое изображению императора, относится к самому императору, так честь, воздаваемая Сыну, возносится к Отцу, Образом Которого является Сын (см.: *Василий Великий, архиепископ Кесарии Каппадокийская, свт.* Творения. Т. 3. С. 300).

³ Иоанн Дамаскин, преп. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 25–26, 117; Книга Правил святых апостол, святых Соборов Вселенских и поместных и святых отец. С. 8.

⁴ Добротолюбие. Т. 4. С. 364.

ражению Креста, Святому Евангелию и прочим святыням¹. Отцы Собора обратились к этимологии глагола προσκύνειν (поклоняться) и дополнили его содержание двумя близкими по смыслу оттенками значений: «любить» и «лобызать»². В материалах Собора подчеркнуто, что глагол προσκύνειν указывает «на лобызание и любовь непрестанную; ибо что мы целуем, то и любим, тому кланяемся, а что любим и чему кланяемся, то, конечно, целуем...»³. Итак, движущей силой иконопочитания является *любовь* — любовь к Богу и Его святым, любовь к Первообразу и образу Божию, воссиявшему во святых. Такое различие служения и почитания (поклонения) было сделано не только во избежание идолопоклоннических рецидивов в отношении к иконе, оно было обусловлено и самим богословием иконы. Различение «служения» и «почитательного поклонения» следует понимать не как противопоставление, а как взаимосвязь. Можно было бы сказать, что *иконе* воздается почитательное поклонение, но *перед иконой* совершается служение Богу, принявшему ради человека видимый образ. И то и другое суть выражение любви к Богу и совершается в духе любви.

Важным следствием иконоборческих споров стало формулирование принципов церковного отношения к искусству в целом. Еще Трулльский собор (691–692) в своем 100-м правиле определил церковное отношение к искусству в самом общем плане: «**Очи твои правѣ да зрѣтъ и всѣцѣмъ храненіемъ влуди твое сердце, завѣщаетъ премѣдрость: ибо тѣлесныя чвства оудобно вносятъ свои впечатлѣнія въ душѣ. Посемъ извбраженіа на дскахъ или на иноумъ чемъ представляемыя, свѣающыя зрѣніе,**

¹ Книга Правил святых апостол, святых Соборов Вселенских и поместных и святых отец. С. 8.

² Еще ранее преп. Иоанн Дамаскин писал о семи разных видах поклонения (см.: *Иоанн Дамаскин, преп.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 113–115).

³ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 296.

раствѣвающа оумъ и производяща воспламенѣнїа нечистыхъ оудовольствїй, не позволамъ ѿнынѣ какимъ вы то ни было способомъ начертавати. Аще же кто сіе творити дерзнетъ, да вѣдетъ ѿлученъ»¹. VII Вселенский Собор еще раз признал двойственность искусства: нужно «иметь в виду цель и образ, каким совершается произведение искусства»². Есть «низкое» искусство, которое отвлекает человека «от цели заповедей Божиих», и оно должно быть решительно отвергнуто. Но есть искусство благочестивое и добродетельное, внушенное Богом, вдохновленное Святым Духом: оно «достохвально», «достойно» и должно быть принимаемо Церковью³. С самого начала своего существования иконопись стремилась выработать и усовершенствовать особый иконописный художественный язык, во многом противоположный своеобразному реализму и сенсуалистичности античной живописи и отчасти иконописи доиконоборческого периода. Обвинения иконоборцев в использовании языческого искусства для изображения Господа и Его святых, а также указание на «нечестивость» иконописцев почитателями были приняты к сведению. В дальнейшем, с одной стороны, совершенствуется художественный язык иконы путем отказа от остатков натурализма и чувственности в изображении лица и тела на иконе во имя строгости, аскетизма и каноничности (в рисунке, композиции, цвете), т. е. создается иное, особое искусство, призванное свидетельствовать не о мире сем, а о Царстве Небесном. С другой стороны, к иконописцам предъявляются более строгие, чем прежде, требования в отношении их личного благочестия, поведения в обществе.

Еще одним важным деянием Собора было подтверждение почитательного отношения к иконам вне зависимости

¹ Книга Правил святых апостол, святых Соборов Вселенских и поместных и святых отец. С. 116.

² Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 223.

³ Там же. С. 222–223.

от их художественных достоинств. В сборном послании Феодора, святейшего патриарха Иерусалимского, зачитанном на Соборе, говорится: «...Хотя бы честные иконы были делом и неискусной кисти, их следует почитать ради первообразов»¹. Это, конечно, не означает, что любое изображение святых может стать иконой и почитаться как икона, ведь изображение может быть и богохульным. Собор подчеркивает, что и неумелая кисть при искренней вере и благочестии, при содействии Святого Духа способна создать истинную икону, возводящую к Первообразу. Практика свидетельствует, что 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 иногда самые незатейливые с художественной точки зрения келейные моленные иконы. Простота их не препятствовала святым молиться перед этими образами пламенной молитвой, не помешала возрасти до святости. И напротив, кисть, имеющая высокие достижения в своем ремесле, в руках живописца с потемненным духовным зрением не способна создать образ, сквозь который «просвечивал» бы Первообраз. Конечно, в идеале подразумевается возможность, желательность и даже необходимость совпадения высокого внутреннего духовного устройства иконописца и не менее высокого художественного мастерства.

Итак, отрицание иконы в глазах иконопочитателей выглядело, во-первых, как отрицание Боговоплощения или, по крайней мере, как еретически неполное принятие догмата о реальности Боговоплощения; во-вторых, как непонимание во всей глубине тайны нераздельного и неслиянного единения в Ипостаси Богочеловека двух природ. Отрицание же иконопочитания воспринималось

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 106.

как неверное понимание единосущия Христа Богу Отцу по Божеству и человеку по человечеству. Поэтому свою задачу иконопочитатели видели не просто в защите икон, но в утверждении самих основ православного вероучения и миропонимания. На VII Вселенском Соборе было упомянуто, что иконоборство в своих доводах, возражениях, «анафематизмах» повторило почти все ошибочные мнения и ереси, родившиеся на протяжении веков в христологических и тринитарных спорах. Иконоборство было отвергнуто Собором как последняя наиболее тонкая и вместе с тем всеобъемлющая ересь, а праздник в честь восстановления почитания икон был назван позже Торжеством Православия. Так иконопочитание и Православие были соединены как в богословии, так и в церковной практике.

* * *

В богословии иконы в настоящее время недостаточно определенно подчеркивается благодатное присутствие Святого Духа, Его «дыхание» в рождении и бытии церковного образа, во взаимосвязи образа и Первообраза, в иконопочитании и в иконописании¹. Между тем, учение об иконе имеет и пневматологический аспект, о чем ясно говорят святые отцы: назовем прежде других святителя Василия Великого и преподобного Иоанна Дамаскина. Незримое сопребывание Святого Духа во всяком проявлении или действии Первообраза обусловлено самой нераздельностью Ипостасей Пресвятой Троицы. Василий Великий пишет: «Невозможно иначе видеть Образ Бога невидимого, как только в озарении Духа. И кто устремляет взор на образ, тому нельзя отлучить свет от образа... При озарении только Духа, собственно и надлежащим образом,

¹ Нам известны два небольших экскурса в эту тему (см.: *Vo-brinskoy Boris. Communion du Saint-Esprit. Begrolles-en-Mauges, 1992. P. 313–319; Clement Olivier. Introduction la spiritualite orthodoxe. Apercus sur la spiritualite de l'icone. Paris, б. г. P. 5–6).*

видим сияние славы Божией, а посредством Образа возводимся к той славе, которой Он есть Образ и равнообразная печать»¹.

Что соединяет образ и Первообраз? Вначале сотворение человека по Образу (Первообразу) Божию. Затем спасительное нисхождение Первообраза *долу* — Благовещение, Рождество Христово. Боговоплощение и вочеловечивание Сына Божия есть принятие невидимым единосущным Образом — образа видимого, человеческого. По существу, Рождество есть воиконовление Второй Ипостаси, есть *иконоявление* Христово. Далее следует движение горе — Вознесение Господне. Но верное понимание Вознесения невозможно без учета того обетования, которое дал Господь Своим ученикам на Елеонской горе перед восшествием к Отцу, — обетования о ниспослании Святого Духа. Дух превечно и неотлучно присутствует во всех действиях Сына. Не случайно, как отмечает инок Григорий (Круг), «в наиболее древних изображениях Вознесение и Сошествие Духа Святого связываются в одно»². По Вознесении Господнем реальная онтологичная взаимосвязь между Первообразом-Христом и образом-человеком возможна лишь при посредстве и содействии Святого Духа, и Сын, сидящий одесную Отца, посылает Его. Святой Дух есть прямая и обратная связь между образом и Первообразом.

Особо святитель Василий Великий подчеркивает роль Святого Духа в богопознании. Дух — это свет ведения. Как без света физического мы не видим какое-либо изображение, так без просвещения Святым Духом мы не способны созерцать Первообраз. Святой Дух возводит к созерцанию Красоты и Славы Первообраза, Он «подает тайнозрительную силу к созерцанию Образа». Святой отец оговарива-

¹ *Василий Великий, архиепископ Кесарии Каппадокийския, свт. Творения. Т. 3. С. 330–331.*

² *Григорий (Круг), инок. Мысли об иконе. Париж, 1978. С. 77.*

ется при этом, что Святой Дух не вне Себя и даже не через Себя, но «в Себе Самом вводит в познание»¹. Естественно, подвижник прилагает много сил, чтобы очистить в себе образ Божий и взойти к Первообразу, однако это необходимое, но недостаточное условие богообщения и богопознания. Преп. Симеон Новый Богослов в одном из «Божественных гимнов» учит: «Когда... станешь совершенным образом (Божиим), то Первообраза еще не увидишь и не уразумеешь, если Он не откроется тебе через Духа Святого, ибо всему научает Дух, в неизреченном свете сияющий»².

Невозможно умалить роль Святого Духа и в иконопочитании. Прочитированные выше известные слова святителя Василия о том, что «чествование образа переходит к Первообразу»³, стали крылатыми в православном богословии, их неоднократно цитирует преп. Иоанн Дамаскин, на них ссылается VII Вселенский Собор⁴. Но как «переходит» или «восходит» чествование, почитание? Ответ здесь только один: честь, воздаваемая образу, восходит к Первообразу в Духе Святом.

Следует сказать и о благодатном присутствии Святого Духа в самом процессе иконописания, что естественно вытекает из всего сказанного. Если к познанию Первообраза человек возводится Святым Духом, то лишь Святой Дух может помочь иконописцу изобразить в линиях и красках Господа Иисуса Христа (Первообраз), Богородицу и святых (чистые образы Божии). *Святой Дух является истинным иконописцем* в двух смыслах: Он «пишет», восстанавливает человека как духоносную «живую икону»⁵ и

¹ Василий Великий, архиепископ Кесарии Каппадокийская, свт. Творения. Т. 3. С. 303.

² Симеон Новый Богослов, преп. Творения. Т. 3. С. 147.

³ Василий Великий, архиепископ Кесарии Каппадокийская, свт. Творения. Т. 3. С. 300.

⁴ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 68, 285.

⁵ В святоотеческой литературе святые именуются не только христоносцами, как носители Образа Христова, но и духоносцами,

Он помогает писать иконописцу образа. Л.А. Успенский отмечает: «Предание утверждает, что святой евангелист Лука написал икону Богоматери после Пятидесятницы... Даже сами апостолы, непосредственно общавшиеся со Христом и веровавшие в Него, до сошествия на них Святого Духа не имели непосредственного опыта освящения Духом Святым и не могли поэтому передать его ни словом, ни образом»¹.

В течение многих столетий иконописцы, даже самые знаменитые (в том числе Феофан Грек, преп. Андрей Рублев или Дионисий Ферапонтовский)², не подписывали своих икон, ибо свято верили, что их талант принадлежит Богу, что они лишь «подмастерья» Святого Духа. Они заботились прежде всего о своем внутреннем *духовном* устройстве, стремились снять все возможные препятствия для действия Святого Духа в своей душе, чтобы стать идеальными «проводниками» воли Божией³. Они призывали

ибо они исполнились Духа Святого. Прот. Николай Озолин отмечает, что истинный иконописец есть Дух Святой: он пишет икону Христову в человеке (см.: *Ozoline Nicolas, archiprêtre. Indescribilité et incorruptibilité — deux mots-clés de l'icologie orthodoxe // Nouvelles de Saint-Serge. Paris, 1995. № 19. P. 27*).

¹ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 137.

² В данном случае мы имеем в виду иконы. На фресках же мастера стремились оставить память о себе в виде граффити, что наблюдается уже при росписях Киевской и Новгородской Софии. И Дионисий, не подписывая свои иконы, оставил подробную надпись на стене храма Рождества Богородицы в Ферапонтове по окончании работ в монастыре.

³ В основе этого благочестивого обычая лежали и другие причины. Во-первых, VII Вселенским Собором само учреждение иконописания, а также составление композиции иконы отдавались святым отцам, иконописцам же была отведена роль художественных исполнителей. Отец Павел Флоренский не раз подчеркивал, что, в согласии с решениями Собора, иконописцу принадлежит лишь техническая сторона дела, а *διάταξις* — построение, композиция, иконография — святым отцам (Флоренский П.А. Иконостас. М., 1994. С. 66, 76 и др.). Во-вторых, икона мыслилась как соборное творчество многих поколений иконописцев, а не какого-либо одного, пусть и гениального, мастера.

в помощь себе Святого Духа, и Дух Божий не посрамлял их надежды, о чем и ныне свидетельствуют их иконы и фрески. Содействие Святого Духа иконописцу особенно благочестиво описано в житии первого святого иконописца Древней Руси преп. Алипия Печерского¹.

Святой Дух также связывает воедино икону-изображение и явленного ей святого. Святой невидимо, но реально присутствует на своей иконе в Духе Святом, в Духе он слышит молитвы человека, и через Духа Святого проистекают чудотворения от святых икон. В Духе Святом протекает молитва, с которой человек обращается к Богу перед святой Его иконой, в Духе слышит молящийся и благодатный «ответ» иконы, т. е. Самого Господа, Богородицы или святого. Итак, Святой Дух:

— в Своем преемственном исхождении от Отца таинственно является совечным Отцу и Сыну, образу Бога невидимого;

— участвует в сотворении человека по образу и подобию Божию;

— по воле Отца и Его силою благовествует и совершает воплощение и вочеловечивание, *воиконовление* Сына Божия, принятие Им на Себя плотского образа;

— в крещении подтверждает полноту Божественного Первообраза Сына Божия, нисходя на Него в виде голубя, и вместе с тем — полноту принятого Первообразом плотского образа;

В-третьих, иконописец считал недопустимым вносить в святое и священное пространство иконы, на котором значилось *имя Божие*, и свое человеческое *имя*. Итак, отсутствие подписи автора на иконе — это свидетельство особого почитания имени Божия. Иконы начали подписывать из подражания европейским мастерам, для которых картина была плодом личного творчества, а не соборного. На Руси как государственная, так и церковная власть не препятствовали закреплению нового обычая подписывать иконы, поскольку так усиливалась ответственность иконописца и вводился контроль за качеством иконописи.

¹ См.: Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 589–599.

— в Преображении сквозь видимый телесный образ показывает во всей силе нестерпимое сияние Божественного Первообраза;

— соединяет в реальное богочеловеческое двуединство Первообраз (Господа Иисуса Христа) и образ Божий (человека) — до Пятидесятницы сокровенно, а в Сошествии Духа на апостолов явлено и явственно;

— связывает в духовное двуединство небесные первообразы и земные иконичные образы;

— возводит через образ к познанию Первообраза;

— возносит к Первообразу почитание, воздаваемое образу (иконе);

— восстанавливает, возрождает подвижника, всякого благочестивого человека как живую духоносную икону Первообраза;

— помогает иконописцу изобразить в линиях и красках то, что неизобразимо, выразить то, что невыразимо, описать то, что неопишимо, т. е. явить икону, церковный образ верующему духовному оку как двуединое, богочеловеческое таинство, как антиномичное единство образа и Первообраза, видимого образа и невидимого оригинала;

— невидимо, но реально пребывает со святым на его иконе;

— незримо, но неотлучно присутствует в соборном молитвенном богообщении перед иконами и в чудотворениях, проистекающих от икон.

Может быть, нигде христология и пневматология не соединены так тесно, как в богословии церковного образа, в богословии иконы.

Но если Святой Дух настолько реально присутствует в иконе, то возникает естественный вопрос: зачем же ныне освящают иконы особым чином в храме? Еще иконоборцы указывали на отсутствие в богослужбной практике особых молитв для освящения икон, поэтому, утверждали они, в иконах нет ничего сверх того, что они

получили от художника. На это защитники икон отвечали, что существует много священных предметов в церковном обиходе, хотя они и не были освящены молитвами. Они полны святости и благодати уже по своему имени, по своему употреблению и потому считаются достойными почитания¹. Одним из результатов дискуссии по этому вопросу было рождение в XVII веке «Чина благословения и освящения икон». Он появляется впервые в Требнике Петра Могилы в 1646 году, т. е. только через 800 лет после установления праздника Торжества Православия.

Существуют особые чины освящения икон Пресвятой Троицы, Иисуса Христа, Богородицы, святых, отдельный чин освящения разных икон и иконостаса. В молитве на освящение иконы Троицы священник читает: «...**Всегдашних ради воспоминаний, Тебе единого славящего Бога не точию оусты исповѣдаемъ, но и въразъ пишемъ, не еже боготворити сей, но еже нань тѣлесными очима взирающе, оумными на Тебе Бога нашего зрѣти, и того чтѣще, Тебе Создателя, Искупителя и Освятителя нашего славити и величати и Твоимъ неисчислима благоудѣяния воспоминаати: почестъ во върза на первообразное преходитъ**»².

В этой молитве можно выделить следующие иконопочитательные мотивы: а) икона нужна для «воспоминания» о Боге, для хранения постоянной памяти о Боге; б) без иконы человек исповедывал бы Бога только устами; в) человек взирает на образ телесными очами, но лишь для того, чтобы его «умные очи», т. е. очи ума — в святоотеческой литературе часто «очи духовные», — зрели Бога; г) образ пишется не для того, чтобы его боготворить; д) почестъ, воздаваемая образу, переходит на Первообраз.

Согласно Требнику, по чину освящения иконы Троицы освящаются также иконы трех праздников: Крещения, Преображения и Сошествия Святого Духа, поскольку все

три праздника являют Пресвятую Троицу. Иконы остальных Господских праздников освящаются по чину иконы Христовой¹.

В чине освящения иконы Господа Иисуса Христа можно прочесть: «...**Подобіе Своегѡ пречистагѡ върза, нерукотвореннѡ къ своемѡ пресвѣтомѡ лицѡ оубрѣсъ приложивъ, извърази, и Аугарю Эдескомѡ князю посла, и тѣмъ ѿ недѣга того исцѣли...**»² В этой молитве упоминается известное событие, которое понималось иконопочитателями как «изготовление» первой иконы Самим Господом Иисусом Христом. Нерукотворный образ становился бесспорным обоснованием не только необходимости икон, но и их чудодейственной целительной силы.

В заключение чина благословения иконы священник кропит ее святой водой и трижды произносит: «**Освѣщается въразъ сей благодатію Пресвѣтагѡ Дѣха, вкропленіемъ воды сѣя священнаа, во имя Отца, и Сына, и Свѣтагѡ Дѣха, аминь**».

Из приведенных текстов видно, что молитвы чина освящения иконы (как и кондак Торжества Православия) продолжают защиту иконопочитания. Не упоминая, не повторяя доводов иконоборцев, они в форме прошений, обращений к Богу вновь и вновь опровергают аргументацию иконоборцев, излагают православное понимание иконы, утверждают необходимость почитательного отношения к образу, защищаясь от бывших и возможных новых обвинений в идолопоклонстве.

В последнее время некоторые иконописцы и иконоведы отрицают необходимость освящения иконы³. Возражения приводятся следующие: в старину икона не ос-

¹ См.: Требник. С. 457, 463.

² Там же. С. 467–468.

³ См.: *Зинов (Теодор), архим.* Беседы иконописца. Москва; Псков, 2003. С. 33; *Чернышев Николай, иерей. Жолондзь А.Г.* Некоторые вопросы нынешнего иконопочитания и иконописания // Альфа и Омега М., 1997. № 2 (13). С. 262.

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 223, 269 и др.

² Требник: В 2 ч. М., 1991. С. 459–460.

вещество, а изображение, поэтому она не нуждается в освящении; в Греческой Церкви иконы не освящают¹. Попробуем ответить на эти возражения. Во-первых, в чине употребляются оба слова — благословение и освящение. А когда священник окропляет икону святой водой, то произносит: **«Освѣщается образъ сей...»** Во-вторых, надписание устанавливает лишь *соответствие* образа Первообразу, отсутствие противоречий между образом словесным и визуальным, живописным. В-третьих, благодать Святого Духа, сходящая на икону в чине ее благословения и освящения, устанавливает *духовную связь между образом и Первообразом*, делает ее богочеловеческим двуединством, молитвенным образом, наполняет ее Божественными энергиями, призывает на икону **«силѣ и крѣпость чюдотворнаго дѣйствїа»**, **«силѣ цѣлєвнѣ, всѣхъ козней дѣвольскихъ прогонительнѣ»**. В-четвертых, в иконе мы действительно почитаем не вещество, а образ, но из этого вовсе не следует, что вещество не нуждается в освящении. Церковь освящает и вещество предметов — носителей церковных образов; в Церкви освящается все: сам храм, престол, кресты, церковные сосуды, покровы, одежды церковнослужителей, елей, свечи, и освящаются именно для призвания на них благодати Святого Духа. Все эти вещи суть *иконичные образы, которые входят в соборное литургическое единство*. Исключать из него икону, доказывать, что икона фактически не нуждается в освящении Святым Духом, было бы и неверно, и странно. В этом случае пришлось бы исключить освящение и всех других предметов, что недопустимо, как невозможно исключить, например, молитвы, которые читает священник при об-

¹ Требник. С. 477, 492.

лчении. В-пятых, указывать на позднее происхождение чина — значит вставать на шаткий путь субъективных оценок Церковного Предания. Главным критерием отношения к чину должно быть его содержание, опробованное и принятое церковным соборным опытом, и лишь после этого следует говорить о его древности.

Что касается отсутствия такого чина в греческих богослужебных книгах, то это так. Вместе с тем отметим, что в «Великом молитвослове» (Афины, 1995) имеется *молитва* на освящение иконы. Приведем ее полностью. **«Молитва, глаголемая Архїерѣемъ, надъ новописанной икѣной. Архиерей помазывает икону освященным елеем по четырем углам, затем молится так: Миръ всѣмъ. Главы наши Господѣви приклонимъ. Молитва: Господи, Царю нашъ, Вседержителю, Отче Господа и Спаса нашего Исуса Христа, повелѣвый рабѣ Твоемѣ Моисею содѣлати Икѣнѣ Херувїмовѣ во святѣй Скиніи, и мы, Господи, такъ прїали Икѣнѣ святѣю сїю въ память оныя; молимся Ти, Царю нашъ, ниспошли благодать Свѣтаго Твоего Дѣха и Ангела Твоего на икѣнѣ сїю святѣю; да аще кто молится предъ нею, исполнится моленїе его по благодати и милости и любве едиnorodнаго Твоего Сына и человекѣлюбца Господа и Бога, и Спаса нашего Исуса Христа. Возглас: Яко Тебѣ подоваетъ честь и поклоненїе со едиnorodнымъ Твоимъ Сыномъ и Свѣтымъ Твоимъ Дѣхомъ, нынѣ и присно и во вѣки вѣкѣвъ. Аминь»**¹. Конечно, эта молитва неизмеримо ниже по своему богословскому содержанию, чем чин из русского Требника. Например, в ней основанием иконы названо повеление Моисею изготовить изображения Херувимов. Иконопочитатели считали, что этот факт указывает лишь на относительность второй заповеди. Согласно VII Собору, главное в иконе и иконопочитании — Боговоплощение. Мы привели здесь

¹ Ευχολογιον το Μεγα. Αστρη. Αθινα, 1986. С. 486; пер. с греч. наш. — В.Л.

эту молитву лишь для того, чтобы указать на сам факт наличия такой молитвы в Греческой Церкви.

Выше говорилось о том, что в конце времен человека будут вынуждать поклониться «образу зверя». Поэтому приведем следующий — эсхатологический — довод в пользу освящения икон. Оно необходимо также для того, чтобы отличить истинную икону, истинный церковный образ от ложного, от «образа зверя». Последний невозможно будет освятить, вернее, при попытке его освятить он должен рассыпаться в прах.

В пользу освящения икон можно привести мнение Л.А. Успенского, который как иконописец однажды в частном разговоре сказал: освящать икону надо хотя бы потому, чтобы Святой Дух очистил ее от всего, что вольно или невольно вносит в нее по неосторожности иконописец своей греховностью¹.

В заключение вернемся к вопросу о ветхозаветных образах, о которых говорилось выше. Святитель Мелитон Сардийский (II в.), вслед за ап. Павлом истолковывая переход народа израильского через Красное море как «предызображение» и «предзнаменование» новозаветной Пасхи, противопоставляет ветхозаветную Пасху и новозаветную как «прообраз», «притчу», «символ», «символический образ», «образ будущего», с одной стороны, и как «реальность», «истину», «изъяснение» — с другой. В Пасхе Христовой ветхозаветный образ исчерпал себя, *истощился*. Святитель Мелитон находит удивительные слова для описания сути происшедшего: «Истощился прообраз (τύπος), передав свой образ (εἰκών) Истине по естеству»². Под Истиной, что очевидно, святитель Ме-

¹ Приношу искреннюю благодарность прот. Николаю Озолину, сообщившему автору это мнение Л.А. Успенского.

² Перевод наш. В двух известных нам переводах именно эта строка передана не совсем точно (ср.: *Мелитон Сардийский, свт.* О Пасхе. М., 1998. С. 8; *Meliton de Sardes. Sur la Paque // Sources Chretiennes.* Paris, 1966. P. 82).

литон подразумевает Господа Иисуса Христа. Ветхозаветный прообраз «растворяется» в Нем, как образ Истины — в Самой Истине по Своей *природе* (Ин. 14: 6). Более развернуто свою мысль святитель Мелитон объясняет в следующем отрывке: «Когда произойдет то, образом чего (является происходящее), тогда то, что содержит образ будущего, разрушается как ставшее ненужным, и образ Истины уступает место тому, что действительно существует... Всею свое время: образу — свое время, а реальности — свое время»¹.

К проблеме ветхозаветных прообразов Православная Церковь вернулась через пятьсот лет после святителя Мелитона на VI Вселенском (Трульском) Соборе (691–692). Его 82-е правило гласит: «**На не́которыхъ честныхъ икѣнахъ (εἰκόνων) извѣражаетса перстомъ Предтечевымъ показѣмый агнецъ, который принатъ во вбразъ (τύπον) благодати, чрезъ законъ показѣ намъ истиннаго Агнца, Христа Бога нашего. Почитаа древнѣе вбразы (τύπους) и сѣни, преданные Церкви, какъ знаменїа (σύμβολα) и предначертанїа (προχαράγματα) истины, мы предпочитаемъ благодать и истинѣ, прїемла онѣю, яkw исполненїе закона. Бегу ради, дабы и искусствомъ живописанїа очамъ всѣхъ представляемо было совершенное, повелѣваемъ ѿнынѣ вбразъ² Агнца, вземлющагw грѣхи мїра, Христа Бога нашего, на икѣнахъ³ представляти по чело-вѣческому естествѣ (χαρακτήρα) вмѣстѣ ветхагw агнца: да чрезъ то созерцаа смиренїе Бога Слова, приводимса къ воспоминанїю житїа Бгw во плоти, Бгw страданїа**

¹ *Мелитон Сардийский, свт.* О Пасхе. С. 10–11.

² Этого слова в греческом оригинале нет.

³ Этого слова также нет в оригинале. Не отступая от текста русского перевода («...отныне образ Агнца, вземлющаго грехи мира, Христа Бога нашего, на иконах представляти по человеческому естеству...»), но убрав подчеркнутые вставки переводчика, греческий оригинал можно передать так: «...отныне Агнца, вземлющаго грехи мира, Христа Бога нашего, представляти по человеческому естеству...».

и спасительная смерть, и симъ образом¹ совершивша-
гуса искупленія міра»². Собор подтверждает неполноту,
относительность некоторых ветхозаветных прообразов,
их «истощание» после того, как предызображенное ими
сбылось, и призывает предпочесть им изображения Гос-
пода Иисуса Христа по плоти. Соборное определение в
некотором смысле повторяет доводы и терминологию свя-
тителя Мелитона. Истина явлена во всей своей чистоте и
полноте в Боговоплощении, а икона есть свидетельство
Боговоплощения, значит — свидетельство Истины. Исти-
на раскрыта Новым Заветом и предлагает новые образы —
образы-свершения.

Надо обратить внимание на то, что Собор отказыва-
ется только от *иконописных* изображений Спасителя в
ветхозаветном духе, *словесные* же ветхозаветные симво-
лические прообразы и предначертания продолжают ши-
роко использоваться в богослужении: например, ирмосы
канонов (за исключением девятого), в согласии с древней
традицией, развивают ветхозаветные темы; паримии (вет-
хозаветные чтения) составляют неотъемлемую часть бого-
служения Великой вечерни, и это далеко не единственные
примеры.

Вместе с тем отметим, что этому правилу нередко
придается расширительное значение и запретительный
смысл: многие иконоведы пишут, что Собор запретил все
символические изображения в принципе. Это мнение
встречается настолько часто, что мы не будем называть
конкретных имен. Но так ли это? Во-первых, Собор не за-
прещает старые изображения, а *предпочитает* новые и
призывает к этому иконописцев. Во-вторых, речь идет
только об иконах Христа. Конкретно говорится об изоб-

ражении Спасителя в виде Агнца, которое было довольно
популярно в раннехристианском искусстве, но имеются
в виду, конечно, все символические изображения Сына
Божия не «по плоти». В-третьих, правило отмечает, что
мы *почитаем* древние образы (τύπους) и сени, переданные
Церкви как знамения (σύμβολα) и предначертания Исти-
ны. В-четвертых, Собор говорит о предпочтении изобра-
жений Спасителя по плоти, поскольку они в совершенстве
выражают Истину: смиренное принятие человеческого
образа, страдания, спасительную смерть и искупление
мира. В-пятых, в правиле ни слова не говорится о других
символических изображениях. В-шестых, известнейшие
толкователи правил Вселенских и Поместных Соборов
Зонара, Аристин, Вальсамон в своих комментариях к
этому правилу (упомянем здесь и славянскую Кормчую)
ничего не говорят о запрете символических изображений
в целом¹. В-седьмых, появление в византийской (а позже в
русской) иконописи уже после Собора новых символичес-
ких изображений свидетельствует о том, что это правило
никогда не понималось как всецелый запрет на символи-
ческие изображения. Вместе с тем надо сказать, что инте-
рес к символическим изображениям, пробудившийся на
Руси в середине XVI века, привел к созданию целого ряда
икон аллегорически-дидактического характера, которые
не выдерживают никакой богословской критики, а не-
которые из них содержат еретические элементы. К этим
неиконичным или даже антииконичным изображениям,
конечно, следует применить Постановление VI Вселен-
ского Собора².

¹ См.: Правила Святых Вселенских Соборов с толкованиями.
С. 538–541.

² Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ
в рамках научно-исследовательского проекта «Русская словесность
и икона: проблемы интермедальности», проект № 10-04-00016а.

¹ В греческом оригинале вместо «таким образом» читается «тем
самым», т. е. слово «образ» отсутствует.

² Книга Правил святых апостол, святых Соборов Вселенских и
поместных и святых отец. С. 109–110.

ДОГМАТ ИКОНОПОЧИТАНИЯ И ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ЕВХАРИСТИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Васина М.В.

Чтобы прийти к правильному (в духе отцов Церкви) пониманию знания, надо поставить вопрос о нем в нужную перспективу, т. е. такую перспективу, которая покажет его абсолютную цель, а значит, сообщит и цельность нашим суждениям. Для отцов это значит — задать знанию сотериологическое измерение: что и как надо знать, чтобы спастись, чтобы преодолеть греховную разделенность с Богом. Вся античная философия, любовь к мудрости была подвижна божественным Эросом, возводящим знание из мира чувств к чистому умознанию, соединяющему с Богом. Единственная ошибка греков заключалась в их глубоком убеждении в том, что для соединения с Богом необходимо отказаться от человека, изжить из себя человеческое, понимая под ним его вынужденную ограниченность телесным, что и являлось источником иллюзий, но не Истины. Путь, на котором осуществляла себя богословская мысль святых отцов, — это не столько уяснение, сколько приобщение тайне Божественной личности Христа, раскрытие правды Халкидона во всей спасительной для человека глубине свободы отношений между человеком и Богом, в которой замысел Божий о человеке претворился в икону Христа. Догматом Халкидона закладывалась новая парадигма для онтологии, которую условно можно охарактеризовать как поворот от античного логоса к иконе Христа. И именно этот поворот сложился по-разному на Западе и на Востоке.

Часто различие Запада и Востока видят сквозь призму различия богословских систем схоластики и паламизма. Но хочется сказать, во-первых, что паламизм — это не система, т. е. не выверенное с точки зрения логики категориальное единство синтеза веры и знания и решение интеллектуальных проблем, возникающих на стыках искусственного соединения веры и разума. Во-вторых, напомнить, что в принципе сам термин «паламизм» возник в результате западной критики весьма далекого от богословского рационализма исихастского богословия и в этом смысле содержит в себе латинскую реакцию, увидевшую в исихазме вопиющую чужеродность Преданию Церкви. Излишне говорить, что, с точки зрения Православной Церкви, учение св. Григория Паламы является выражением всего опыта Церкви и ее Предания, определенного началами, отличными от начал схоластики, ставшей концептуальным языком западного богословия. Какие это начала? В принципе оно одно, но дающее жизнь многим. Это — пневматология (в рамках которой и продолжал христологию св. Григорий Палама), литургия (Евхаристия и эпиклеза) и ее глубинный реалистический символизм — онтологическое раскрытие иконы Христа.

Из опыта иконы рождается новая мысль, которая иконологична по своему существу, в которой сам акт различения уже не диалектичен — не по законам естества разума, утратившего общение с Богом, но есть дар Духа. Только Духу свойственно различать неразличимое в себе единое, видеть невидимое. Именно в свете этого Дара, опираясь на Символ веры, вырабатывало богословие свой «иконологичный» язык различения. В результате тончайшей, возможной на высотах духовного соборного подвига Церкви операции по различению неразличимой в себе реальности веры и знания состоялись все важнейшие церковные догматы — троичный, христологический и догмат иконопочитания. Заметим, что все они обрели свой богословский

язык на основе различия между ипостасью и сущностью, сущностью и энергией и ипостасью и энергией. Именно это богословие различения подошло вплотную к тайне Лица, в котором осуществляется свобода как таинство отношения между человеком и Богом, исполняется человек как образ Христа, реализуется уникальный дар человеческого я — дар личности. Центром, в котором стянуты тугим узлом богословие единства и богословие различения, был и остается вопрос об иконе и иконопочитании, внутри которого начала традиционной метафизики были существенно поколеблены.

Надо сказать, что латинская схоластика была равнодушна, так сказать, к «метафизике» иконы, не видя в ней ни особой проблемы, ни оснований для ее отрицания. Католическое богословие считало дело об иконе вполне выясненным соборным определением и трудами православных отцов VIII–IX веков и ограничивалось изложением и дальнейшей богословской защитой этого решения, понятого, однако, вплоть до недавнего времени достаточно поверхностно. Римская Церковь, не без помощи Карла Великого, решила для себя, что назидательная функция иконы, служившая напоминанию о лицах и событиях, ну и, конечно, декоративная — в качестве «украшения храмов», гораздо больше соответствуют истинному положению искусства в Церкви, чем ее сомнительное почитание: меньше искушений — меньше проблем. Исключив почитание из созерцания, она превратила образ в картину, тем самым ограничила связь между образом и Первообразом эстетической сферой.

Не только догмат иконопочитания, но и сам прецедент иконоборческой метафизики, который историки догматов часто плохо понимают, довольствуясь, в общем-то, упрощенной точкой зрения, оказался вне концептуального горизонта Западной Церкви. Иконоборческий же кризис, имевший место в византийской Церкви, явился

в принципе кризисом всей античной рациональности, вернее, рационального постижения Истины, причем наиболее жестоким и неожиданным способом. Ибо именно в нем скрылись неразрешимые противоречия на уровне естественного разума в задаче к сведению к идентичности Христа исторического, предвечного Сына и Логоса космического. Исповедание Христа как Бога истинна и человека истинна взрывало ветхий эллинистический образ мысли, сопровождающий историю соборов в разнообразии ересей, в ряду которых иконоборчество было последней, сохранившей устойчивые черты метафизики античного мира. Исчерпал себя гносеологический принцип необходимого соответствия Логоса нетварного и логоса тварного, о котором учила античная философия и тождество которых так некритично положил в основу своей экзегезы Ориген. Фактически Ориген, сохраняя за Христом единосущный образ Отца, лишил Христа Его собственного личного образа по плоти, по сути не оставив человечеству никакой перспективы телесного обожения.

Надо сказать, что в основании и богословия иконы, и обусловленного в нем иконопочитания мы находим глубочайшее преобразование самой природы знания, вопроса о синтезе веры и знания, решенного в ином ключе, предложенном Фомой Аквинским. В томизме разум получает «надстройку» в виде веры, со своей стороны, делая очевидным *в своем свете* все, что предлагает вера, представляя собой в итоге нечто вроде ее интеллектуального корпуса. Эта поэтичность познания была совсем не свойственна святоотеческому духу восточной традиции, иначе бы догмат иконопочитания просто не состоялся бы как догмат веры.

Для прояснения этого тезиса обратимся к определяющим богословие образа в святоотеческой традиции евангельским словам Христа Филиппу: «Видевший Меня видел Отца» (Ин. 14: 9). Как возможно в плотском рабем

зраке Христа видеть Отца, т. е. Бога? Раннехристианские экзегеты во избежание заключения об антропоморфном представлении о Божественной природе будут не раз обращаться к этому евангельскому стиху, дабы истолковать его в надлежащем духе. Толкование же было различным: оригеновская линия прямо вела к иконоборческому выводу, схоластика особо не задержалась на его иконологической составляющей, в святоотеческом богословии эти слова Христа послужили онтологическим лейтмотивом для догмата об иконопочитании.

Как мы помним, диалог Христа с Филиппом происходил не на Горе Фавор, в котором Господь явил Божественную Славу Отца трем избранным ученикам, но в обычной горнице, после омовения ног апостолам, после совместной тайной вечери, за последующей беседой. Внутренний, еще не ставший явным, свет Преображения слов Спасителя ослепил Филиппа своей темнотой почти так же, как ослепил троих на горе Его светящийся Лик. Слова Христа о Себе, вобравшие в себя полноту веры и учения Церкви, но остающиеся пока не совсем ясными для Его учеников, были сказаны Им, так сказать, в сугубо дольном измерении. Но здесь, в самой сердцевине дольного, в его скором крестном пересечении, в собрании своих ближайших двенадцати, установилось Евхаристическое таинство, которое будет Таинством Церкви — ее претворением в Новое Время, время Восьмого дня. Слова Христа об этом видении, конечно, относятся к свидетельству Царствия, сказаны изнутри Евхаристического преломления, в котором верные получают знание Отца. Они также наполнены эсхатологическими смыслами. Иными словами, физика видения и метафизика умозрения сменяется Откровением — имя которому сама Личность Христа.

Ориген, толкуя это иоанновское место, продолжал исходить, конечно, из античного представления о созерцании, потому что запрещает всякое движение на пути к тому,

чтобы понимать эти слова буквально. «Никто из разумных людей не станет утверждать, что слова “Видевший Меня видел Отца” относятся к Его телу, воспринимаемому чувствами и видимому для людей. Иначе Бога Отца видели также и те, которые вопили: “Распни, распни Его!” (Лк. 23: 21)»¹, — пишет он в своих «О Началах». И в этом он прав, ибо не по телу Своему узнается Христос как Сын Божий и не по телу Его распознается Отец. Но ведь и вне Тела Христа нет Церкви, нет воскресения и нет почитания Духа Святого в таинствах и человеческой личности. Поэтому, если для Оригена телесный вид Христа — это один из многих образов Предвечного Слова, принятых Им в соответствии с возможностями человеческого восприятия, то уже в богословии у преп. Максима Исповедника рабий знак Христа заключает в Себе собственный смысл Откровения.

Схоластика, вобравшая в себя логику Аристотеля и более позитивное отношение к телесности, не отрицала ее, но и не позволяла ей войти в непосредственное отношение с Духом. Здесь ее метод определен основными посылками христианского синтеза между верой и знанием, произведенного великим Фомой. Заключается он в том, что разум не может схватить единство Духа и тела одновременно, для познания ему необходимо членение и последовательность — разум познает все то, что связано с естеством, вера же — предметы духа. Согласимся, что в этом есть своя правда и логика, но эта правда еще падшего мира, т. е. мира, нуждающегося в спасении, закваской которого будет Слово и Дух Христа, образующие Церковь Нового Завета.

«Невозможно, чтобы один и тот же человек верил во что-либо и одновременно видел это... Точно так же невозможно, чтобы одно и то же было бы для одного и того же

¹ Шенборн фон Христовф. Икона Христа. Милан; М., 1999. С. 53.

человека объектом и науки, и веры»¹, — пишет Фома Аквинский. Мы видим здесь ту самую поэтажность познания, которую, правда с других позиций, критиковал и создатель теологических парадигм Ганс Кюнг. Итак, эмпирический мир принадлежит нижнему этажу, не затронутому лучом веры, ибо мир целиком и полностью находится во власти и законе чувственно воспринимаемого мира, для познания которого вера необязательна. Но именно эта поэтажность была самым решительным образом призвана к своему пересмотру уже Самим Христом. «Видевший Меня видел Отца» — ведь это означает буквально следующее в словах Спасителя: верьте, что Я, стоящий перед Вами и учащий Вас, есть Тот, Кто открывает Отца, но Я и человек во всей своей достоверности, что подтверждается всеми вашими чувствами, значит Я есть Тот, в Которого верят и Которого видят одновременно.

Не становятся ли эти слова Христа о Самом Себе — прежде всего как нового способа быть и знать — доступом к Отцу, Его призывом к освоению дара, внутри которого состоялась новая общность пока еще между Учителем и учениками и потом уже в Духе и Теле Христа как всецелая общность Церкви Христовой. Ее Таинство и будет источником того духовного опыта, позволяющего прозревать образы будущего века, того знания Бога, которое и представляет собой исполнение слов Христа «Видевший Меня видел Отца» (Ин. 14: 9). Пока же стоящему перед Христом ученику предлагалось совершить шаг в эту совершенно новую для ветхого человека сферу веры — веры в очевидное. Чтобы признать эту очевидную Истину, не отказываясь от чувств, но доверившись их непосредственности, ум нуждался в опыте, который мог быть извлечен только из общения с самой Истиной. Ум нуждался в Утешителе. Так что уже в этих парадоксальных словах Христа обнаружи-

вается вся сущность иконы-эйкон, как такого образа, в котором не просто восстановлена первозаданная сущность зрения, прозревающего глубину духа невидимого, но и показан путь в эту заповеданную Отцовскую глубину, заключающийся в Нем Самом — «Верьте Мне, что Я в Отце и Отец во Мне» (Ин. 14: 11) , т. е. верьте Мне, стоящему перед вами, Которого вы можете видеть своими глазами и осязать своими руками, что Я — Творец видимых всех и невидимых. Или так: верьте Мне, что Я, видимый вами, есть образ Отца невидимого, рожденный прежде всякой твари, о чем не устают повторять апостол Павел (2 Кор. 4:4; Кол. 1: 15).

Знание рождается на основе веры, и потому это уже не синтез как приведение к единству двух способов познания, их согласование, но метанойя в свете Откровения основной предпосылки разумного познания, сложившегося в философской спекуляции. От Логоса — знания о первопричине — к Иконе Христа, в Котором мы получаем знание Отца. Очевидность, видимая глазами веры или глазами Духа Утешителя. В этом тринитарном откровении совершается Церковь, а в ее литургическом пространстве — преображении времени в Восьмой день — образуется начаток видения будущего века — икона, и словно в ответ на этот евхаристический дар, иконопочитание. В Евхаристии происходит соединение с Тем, Кто открыл нам Отца, причащение Тому, в Теле Которого мы получаем бесценный дар Богосыновства. Вне таинства Евхаристии невозможен и самый главный вопрос иконопочитания: как возможна икона и как возможно ее почитание? Ибо невозможно почитать образ Того, Кто реально не присутствует в Своих духоносных энергиях и в таинствах церковных и в сердце верующего. Сама возможность иконопочитания коренится уже в евхаристическом пространстве Церкви, созидающем единое целое — Тело нового Адама, в котором обновляется и исполняется Духом человеческая личность. Таким образом,

¹ Цит. по: Жильсон Этьен. Разум и вера в Средние века // Богословие в культуре Средневековья. Киев, 1992. С. 36.

истоки иконопочитания оказываются общими с онтологическим началом человека, созданного по образу Любви.

Схоластическая философия, ставшая в лице томизма оплотом западного богословия, не позволила развить и углубить тему Образа Божьего со всеми содержащимися в учении о нем последствиями для триадологии, пневматологии и понимания сути Преображения. Вся сложность и драматизм новоевропейской философии, отзывающейся в своих поражениях и прозрениях тоской по Личному, свободному началу человека, происходили либо в борьбе, либо в зачарованности с идолами тварного логоса, в решении антропологической проблематики, ошибочно положившей центр личности в ее автономии. Хайдеггер, будучи последним метафизиком, последовательно преодолевал метафизику, по сути явившуюся рецидивом западного наследия. Современный греческий богослов Х. Яннарас также опирался на экзистенциализм Хайдеггера в новом прочтении святых отцов. Хотя есть некоторое сомнение в том, как это еще правильно заметил Р. Уильямс, чтобы выражение богословских идей нуждалось в столь сильной зависимости от хайдеггерианской структуры, как в принципе и в любой другой «частной системе секулярной метафизики».

В свете всего вышесказанного мне бы хотелось обратиться к мысли современного французского философа Жан-Люк Мариона, а именно к теологическому повороту, содержащемуся в его феноменологии. Как мне показалось при чтении его книги *God without being*, этот упомянутый выше богословский поворот в его феноменологии обращен не просто к патристическому наследию (к нему обращаются многие), но к его сердцевине — богословию образа в том его догматическом нерве, которым впоследствии обнаружится боль разлада Запада и Востока в их понимании церковных таинств и иконопочитания, а потом и сущности обожения и проблемы знания. Еще у св. Иринея Лионского, справедливо названного первым богословом иконы, мы

видим абсолютную неразрывную связь между знанием и Боговидением, ибо «учение наше согласно с Евхаристией, а Евхаристия подтверждает учение (“Adversus haereses”) и ее богооткровенную основу. Ибо слава Божия есть живой человек, а жизнь человека есть видение Бога. Таким образом, если явление Бога в сотворенном мире сообщает жизнь всему живущему на земле, то тем более проявление Отца Словом сообщает жизнь тем, кто видит Бога»¹.

Из этого «стволового корня» святоотеческой мысли, похоже, исходит и Марион, начиная с того, что «распинает» философский экзистенциализм перед лицом Откровения, воскрешая его христианское измерение, воцеляет философскую интенцию в «плоть» благодарения человека, возвращающегося к истокам Духа, обретающего Его в церковном таинстве. Прибегая к языку метафор, скажем так, что его герменевтический прием напоминает действие хирурга. Путем тончайших операций он вскрывает опухоли и непроходимые узлы на кровеносных сосудах философской метафизики, обновляя и восстанавливая поток крови в ее теле, обескровленном систематическим творением собственных идолов. Глазам же возвращается память единожды увиденного в определенный момент истории животворящего образа видимого невидимого — «образ Бога невидимого, рожденного прежде всякой твари» (Кол. 1: 12). А мысль, избавленная таким видением от хладнокровного любопытства к миру невидимого, неизменно развоплощающемуся под действием ее аналитического скальпеля, примиряется с таинством невидимого. Примиряясь же, полностью преображается, обретая благодатное доверие к неочевидной тайне соединения видимого и невидимого, тревожащей ее с начала возникновения, и тем самым включается в общую тональность церковного благодарения, противостоя проникновению греха в плоть мира.

¹ *Иринея Лионский, сочм.* Adversus haereses. IV, 20, 7; PG. 7, 1037 // Богословие и боговидение. С. 143.

Как писал прот. Александр Шмеман, «Церковь обличает грех прежде всего, превыше всего своим *благодарением*». Так что же мешает метафизике начинать свой курс не с тяжбы о сущности, но с благодарности и почитания? Не случайно для Мариона так значим известный библейский рассказ о блудном сыне, в котором им видится параллель и с судьбой человеческого знания. История мысли словно повторяет историю неблагодарного сына, вытребовавшего свой кусок сущности-имения, дабы владеть им единолично, растратившего его всуе и познавшего позор и нищету. И вот теперь ей надо найти свое лицо, отвернувшись от неизбежных идолов своего самовластия, рождающихся в безвидной бездне гордыни, и возблагодарить Отца. В этой евхаристической перспективе знание перестает быть абсолютным, независимым от личности источником бытия, но признается как плод реальной общности со Христом в Его Духе или, как писал Лосский, становится «плодом уподобления Слову». Ведь и личность не есть автономное бытие, но есть по образу икону Сына в человеке, Ставшего видимым путем к Отцу в таинстве Своей Плоти.

Таким образом, завершая краткий экскурс в содержание мысли Жан-Люк Мариона, хотелось бы обратить внимание прежде всего на этот, как кажется, новый подход к реалиям Откровения в духе упомянутого нами в начале христологического поворота святоотеческого богословия от античного логоса к иконе Христа, т. е. того направления, которое осталось вне горизонта латинской схоластики. В этой связи особо ценным и, безусловно, необходимым мне видится его иконологический срез философско-богословской проблематики, ее действительно экзистенциальный перекресток — это преобразование евхаристическим опытом и неотъемлемым от него богословием образа мысли, исходящей не из сферы сущности, но пролагающей свои «воздушные» пути к Лицу — образу Божьему.

ИКОНА И ИКОНИЧЕСКОЕ В САКРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Лидов А.М.

В последнее время формируется несколько иной взгляд на икону, который существенно отличается от привычного¹. Что мы знаем об иконе и какой образ возникает в нашем сознании, когда мы слышим слово «икона»? Вероятнее всего, икона для большинства — это плоское условное изображение религиозного содержания. Обычно на доске. Некоторые чуть более информированные люди знают, что оно может быть и не только на доске, но, например, на стене или на ткани. В любом случае это плоское изображение, схематичное, существенно отличающееся от реалистической живописи.

Вот это давно сложившееся стереотипное представление об иконе глубоко неверно, по крайней мере по отношению к Византии и Древней Руси, поскольку там икону всегда понимали как пространственный образ, как образ-посредник². И поскольку икона не плоское изображение, не схема, а пространственное целое, она отнюдь не совпадает не только с религиозной картиной, в принципе построенной по другим законам, но и с привычной нам поздней иконой, как неким условным изображением какого-либо религиозного сюжета.

¹ Настоящая статья представляет собой переработанный вариант публичной лекции, прочитанной в 2010 года в Киевском Доме ученых в рамках программы Полит.уа (полный текст лекции представлен на сайте www.polit.ru).

² Теоретическое обоснование такого подхода см. в кн.: Лидов А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009.

Образ Христа Пантократора в куполе Софии Киевской, например, с одной стороны, несомненно является традиционной иконой — образ Вседержителя в окружении архангелов с изображением четырех евангелистов на парусах¹; с другой стороны, это пространственный образ, который изображает некое устройство мира. Это было отмечено в научной литературе, в частности, американским историком византийского искусства Томасом Мэтьюзом, который написал статью о преобразующем символизме Пантократора в куполе и провел параллель между этим образом и классической буддийской Мандалой, которая представляет сакральный образ мира². Сопоставление, на первый взгляд совершенно парадоксальное, стало выглядеть в итоге весьма убедительным. Мэтьюз показал, что в основе лежит некая общая модель, пространственная икона, восходящая к индоевропейскому архетипу. Образ в куполе Софии Киевской не только имел пространственную составляющую, но и был концептуально неплоским.

Есть внутренняя несовместимость между плоской картиной, которая до сих пор существует в нашем сознании как основной способ описания мира (я это называю «парадигмой плоской картины»), и пространственным образом, который устроен совершенно иначе.

Рассмотрим иконографические особенности образа, на которые редко обращают внимание (Прилож. 3). С одной стороны, в Киевской Софии мы видим узнаваемое изображение Христа, о чем говорит и расположенная рядом надпись. С другой стороны, перед нами Христос в более старшем возрасте, чем тот, который мы знаем по Евангелию. Вместе с тем это и не седовласый старец, известный

¹ Новое описание см.: История русского искусства. Т. 1: Искусство Киевской Руси IX — первая четверть XII века. М., 2007.

² Мэтьюз Т. Преобразующий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А.М. Лидов. СПб., 1994. С. 9–16.

в византийской иконографии под именем «Ветхого деньми». Итак, изображен человек в возрасте пограничном, промежуточном, между возрастом евангельского Христа и возрастом Христа вечного старца, седовласого Ветхого деньми. Это явное указание на вневременность Христа, который здесь представлен как второе Лицо Пресвятой Троицы, вечно пребывающее на небесах и одновременно осуществляющее домостроительство спасения. Это тема Троицы и тема сошествия Святого Духа и его присутствие подчеркивается также радугой, окружающей Христа Вседержителя. Образ выведен за границы обыденного восприятия и представлен в особом пространственно-временном континууме, в создании которого велика роль золотого фона, символика которого в свое время была глубоко проанализирована С.С. Аверинцевым¹. Золотые мозаики играют огромную роль, причем их качество — особое, которое никакие поздние копии, в том числе и XIX века, совершенно не способны были воспроизвести. Речь идет и блестящих итальянских мастерах мозаики XIX века, которые, кстати, довольно много работали на территории Российской империи и считались знатоками византийского стиля. При всем своем мастерстве эффект византийского золота они не могли воспроизвести. Речь идет о пространственном измерении золотого света, которое достигалось и при помощи изощренных технологических приемов. Золотая смальта изготавливалась таким образом, чтобы проникающий свет отражался под разными углами от вложенной в эту прозрачную смальту золотой или серебряной пластины.

Кроме того, если вы посмотрите вблизи, как выложена эта мозаика, то легко заметить, что выложена она принципиально неровно. Так, знаменитое изображение Богоматери

¹ Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне. Древняя Русь. Западная Европа. Сб. статей в честь В.Н. Лазарева. М., 1973. С. 40–52; *Он же*. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

Оранты в апсиде Софии Киевской расположено на трех разных уровнях. Мало того, еще и все камушки смальты положены под разным углом. Во имя чего это делалось? Очевидно, для возникновения эффекта живого света. Если вы постоите какое-то время перед Киевской Орантой, то увидите, что образ окружен мерцающим сиянием, интенсивность которого все время меняется. Сознательно создается впечатление, что Богоматерь как бы излучает этот свет. Вокруг Нее постоянно присутствует аура золотого сияния, и это не плоский фон, а пространство, бесконечное Божественное пространство, которое открывается за Ней. Византийские мозаичисты не просто показывают плоскую фигуру Оранты на фоне этого пространства, но создают образ Богородицы, являющейся из этого пространства, – Она как бы входит в пространство храма. Образ реализуется не внутри картинной плоскости, а в пространстве между зрителем и изображением. Таков основной принцип византийского иконического образа, который еще не до конца осмыслен, поскольку вступает в противоречие с пресловутой «парадигмой плоской картины», доминирующей в нашем сознании.

Главное природное свойство византийской иконы состоит в том, что она не предполагает границы между образом и зрителем, которая всегда существует в связи с новоевропейской картиной. Нет также оппозиции «образ – зритель», образ реализуется в пространстве перед картинной плоскостью. То есть он принципиально выходит из плоскости в среду общения со смотрящим и присутствующим в храме человеком. Идеальная икона должна быть такой. В нашем же обыденном представлении икона – это плоская картинка, раскрашенная условными красками, нагруженная определенным смыслом. И, к сожалению, среди современных иконописцев практически нет мастеров и художников, способных передать пространственную природу иконы. В этом огромная проблема, поскольку

современные художники утратили понимание иконного образа как пространственного.

За «новым» подходом уже несколько веков. Начинаются необратимые изменения в сфере иконописания примерно с падения Византии, с середины XV века, а окончательно «добывает» иконическое XVI век. Знаменем времени становится появление иконописного подлинника. Тогда принципиально меняется процесс создания икон. Иконописцу дают некий набор схем: вот тебе прорись, переведи ее на доску, а дальше эту схему нужно раскрасить. Это совершенно не византийский путь создания образа, это его искажение, которое возникает в XVI веке, утверждается в XVII веке и становится неким стандартом, дожившим до нашего времени. И именно поэтому эффект византийской мозаики, абсолютно пространственный, недоступен даже самым высокопрофессиональным мастерам Нового времени.

Продолжим рассмотрение пространственной иконы на примере Софии Киевской. Спускаясь от образа Пантократора в куполе в пространство храма, мы реконструируем его первоначальный контекст. Где расположен этот образ? Этот образ в Святой Софии, как и в любом другом византийском храме, находится в центре храма, в том месте, где верующие получают причастие. То есть получают того же Христа под видом освященного хлеба и вина – Тела и Крови Христовых. Происходит соединение того, что верующий получает через пространство причастной чаши, и того, что он видит в чаше купола над собой.

Это сравнение могло бы показаться поэтическим преувеличением, если бы мы не знали ярких примеров, прямо отражающих подобное понимание образа. Существует византийский драгоценный потир из Константинополя, в настоящее время хранящийся в сокровищнице Сан Марко в Венеции (так называемый «потир патриархов»)¹. Это потир из сардоникса в серебряной оправе с эмальями

¹ Il Tesoro di San Marco. Milano, 1986. № 16. P. 167–173.

датируется концом X — началом XI века, то есть по времени он очень близок к дате создания Софии Киевской. До нас не дошли потиры, которые использовались в литургии XI века в Киеве, но, с огромной вероятностью, можно предположить, что это были аналогичные сосуды. В этом потире мы видим пространственную литургическую тему, когда в освященном вине, в тот момент, когда верующий получает причастие, возникает образ Христа Пантократора (изображение в перегородчатой эмали представлено на дне чаши); этот же образ причащающийся видел в огромной чаше купола над собой. Возникало пространственное сопряжение двух образов, которое является замечательной иллюстрацией византийского представления об иконе и иконическом, о том, что икона никогда не мыслилась как плоская картина, но всегда как пространственный образ.

Складывающееся в настоящее время новое понимание иконы и иконического не отрицает предыдущие толкования или сочинения византийских отцов на тему образа и первообраза. Оно просто существенно дополняет их и помогает осознать пространственную природу иконы. В этом контексте, на наш взгляд, огромное значение имеет философское и богословское понятие «хора», во многих отношениях ключевое для понимания всей восточнохристианской традиции.

Надо сказать, и для меня, и для моих коллег, работающих в этом направлении, некой исходной точкой была иконография, и даже не столько иконография, сколько надписи к образам, находящимся в монастыре Хора в Константинополе (в настоящее время он называется по-турецки Кахрие-Джами). Этот всемирно известный памятник византийского искусства в начале XIV века был перестроен и украшен мозаиками по повелению выдающегося византийского деятеля Феодора Метохита (1270–1332), который был ближайшим другом и главным советником (великим логофетом) императора Андроника Палеолога.

Он был талантливым поэтом, незаурядным богословом и, скорее всего, не только заказчиком, но и автором замысла иконографической программы своего монастыря. По оси храма, идущей с запада на восток, к алтарной апсиде, расположены три образа Христа и три образа Богоматери, все они подписаны. Образ, который встречает входящего в храм, над входом в нартекс подписан «IC XC Хора тон зонтон», что можно перевести как «Иисус Христос пространство живых» (Прилож. 1). Эта же надпись повторяется на двух других образах Христа.

По той же оси, напротив этого образа и дальше в глубину храма, вплоть до алтаря, появляются три образа Богоматери, подписанные «Мать Божья Хора ту ахорету» (Прилож. 2), что с греческого можно перевести как «вместилище Невместимого» или, на мой взгляд, более точно — «пространство Того, Который вне пространства»¹. То есть через эту надпись изображается и передается чудо Боговоплощения — земная Дева вмещает в Свое лоно Бога, у Которого нет ни границ, ни образа, и Он больше, чем любое пространство. До последнего времени исследователи не обращали внимания на такое, казалось бы, ясное «послание», своего рода «декларацию», воплощенную в надписях к главным образам Христа и Богоматери, недвусмысленно названных «хора». Следуя позитивистской традиции, исследователи интерпретировали название монастыря по-своему: монастырь находится в пригороде, и поскольку в новогреческом языке «хора» чаще всего обозначает деревню, пригород, окраину, название монастыря объясняли как пригородный.

В этой связи примечательно, что само понятие «хора» является одним из самых глубоких и важных в древнегреческой

¹ Ousterhout R. The Virgin of the Chora: the Image and its Contexts // The Sacred Image. East and West / Ed. R. Ousterhout, L. Brubaker. Urbana and Chicago, 1995. P. 91–109; Isar N. The Vision and its “Exceedingly Blessed Beholder”: Of Desire and Participation in the Icon // RES: Anthropology and Aesthetics. № 38. 2000. P. 56–73.

философии, которую западная философия в течение многих столетий просто не понимала; к этому понятию обратились только в XX веке. Крупнейший философ XX века Мартин Хайдеггер отмечал, что, не поняв, что такое хора, мы не поймем всю греческую философию¹. В последнее время на тему хоры несколько спекулятивно пишут такие философы, как Жак Деррида и Юлия Кристева, пытаясь объяснить в каком-то смысле необъяснимое, то, что не перекладывается на язык рациональной философии и, в конце концов, на язык средневековой схоластики, из которой эта рациональная философия выросла².

Так что же такое хора? Понятие восходит к Платону, который говорит о нем в диалоге «Тимей». Он называет «хора» в числе трех образующих мир категорий³. 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»⁴. 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 иконе⁵. Хора была

отождествлена с иконическим пространством в первую очередь одним из крупнейших богословов и защитником иконопочитания святым патриархом Никифором (ум. 828)¹. Он обращался к понятию «хора», в частности, для того, чтобы опровергнуть иконоборцев и объяснить принципиальное различие между иконой и идолом. С точки зрения традиционных рациональных понятий эту разницу обнаружить довольно трудно, несмотря на все богословские тексты, которые постоянно утверждают, что икона и идол — это разные вещи. На этой очень сложной проблеме и строили свои возражения против священного образа иконоборцы: они видели в иконах и фигуративных изображениях идолопоклонство.

Теперь перейду к собственной интерпретации понятия, пытаюсь развить теорию иконы исходя из идей святого патриарха Никифора и некоторых других авторов. Для того чтобы объяснить, что такое хора как пространство и о каком пространстве идет речь, придется упрощать, пытаюсь представить в традиционных рациональных понятиях то, что в принципе этими понятиями не описывается.

Вспомним известный тезис Платона о соотношении предмета и эйдоса, где эйдос понимается как образ-идея и небесный прототип². Платон говорит: есть стол как вещь, как предмет, абсолютно конкретный. И есть идеальный образ, идея этого стола, его эйдос, пребывающий на небесах. В этом контексте хора может быть понята как пространство, которое соединяет в одно целое эту абсолютно конкретность стола и его идеальный небесный образ-идею.

¹ *Nicéphore*. Discours contre les iconoclastes. Note 40. P. 170. *Mondzain M.-J.* Iconic Space and the Rule of Lands // *Hypatia*. Vol. 15. 2000. № 4. P. 66. *Mondzain M.-J.* Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. Paris, 1996. P. 199.

² *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1930. С. 135–281 (новое издание: М.: Мысль, 1993. С. 261–286); *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Т. 3: Высокая классика. М., 1974. С. 318–361.

¹ *El-Bizri N.* “Qui-êtes vous Khôra?»: Receiving Plato's *Timaeus* // *Existencia Meletai-Sophias*. Vol. 11. Issue 3–4. 2001. P. 473–490; *El-Bizri N.* “On kai khora”: Situating Heidegger between the *Sophist* and the *Timaeus* // *Studia Phaenomenologica*. Vol. 4. Issue 1–2. 2004. P. 73–98.

² *Derrida J.* “Khôra”. Paris, 1993.

³ О понятии «хора» у Платона см. важные страницы в кн.: *Бородай Т.Ю.* Рождение философского понятия. Бог и материя в диалогах Платона. М., 2008. С. 116–132.

⁴ См.: *Платон*. Собрание сочинений. Т. 3. М., 1994. С. 456.

⁵ *Isar N.* Chorography (*Chôra*, *Chorós*). A performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium // *Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси* / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006. С. 59–81.

И если мы вдумаемся, то икона и есть хора. С одной стороны, она абсолютно конкретна, более того, чувственно конкретна. Ее можно потрогать, поцеловать, физически повредить и даже уничтожить, но при этом, с другой стороны, это абсолютно идеальный образ, тот небесный прототип, который не только стоит за этой иконой как некая абстракция, но и является неотъемлемой частью иконного целого. Именно благодаря этому свойству икона оказывается способной к чудотворению. То есть она одновременно обладает предметной конкретностью и божественной идеальностью, будучи связанной с небесным прототипом. Вместе это единое рационально неразделимое пространство, которое и есть хора.

И Сам Христос, о чем свидетельствует иконографическая программа монастыря Хора, тоже есть хора, поскольку Он совершенно конкретен в реальности Своей земной жизни, более того, каждый верующий может принять Его в себя в таинстве Евхаристии под видом хлеба и вина, и одновременно это вечно пребывающее на небесах Второе Лицо Святой Троицы. То, что соединяет эти, казалось бы, абсолютно несоединимые и парадоксально разные явления, и есть хора. Поэтому хора — это суть и смысл каждого византийского храма. Идеальная задача византийского храма — создать образ «Христа Хора»; повторяя слова на мозаичных иконах Кахрие Джамии — пространство «Того, Кто больше любого пространства».

Хора значительно более широкое и глобальное понятие, чем икона. Вместе с тем икона есть хора. Хора — это пространство, которое соединяет в себе несводимые к общему знаменателю крайности, которые при этом невозможно расчленишь при помощи западного философского инструментария, при помощи строгих понятий кодификации. Вообще, понятие хоры в целом, идея хоры — это вызов всей существующей западной рационалистической традиции, и именно поэтому она так мало изучалась в этой

традиции. Мне представляется, что фундаментальное понятие хоры, базовая категория древнегреческой философии, воспринятое через неоплатонизм христианской патристики и христианским богословием, не изучено еще в достаточной мере. При этом хора — 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 крайности.

Обратимся к примерам, воплощающим такое понимание иконического пространства, например, к Софии Константинопольской. Храм построен императором Юстинианом в первой половине VI века и заслуженно считается величайшим произведением мирового искусства. Одной из поразительных особенностей Святой Софии, долгое время занимавшей исследователей и вызывавшей непрекращающиеся споры, является отсутствие в храме эпохи Юстиниана фигуративных изображений. Существовали только золотые мозаики с изображениями крестов и орнаментов, но там не было никаких настенных фигуративных изображений, традиционных икон, которые появились только после иконоборчества и победы иконопочитания, когда появление в храме «святых образов» было определено новой религиозно-политической ситуацией.

Отсутствие фигуративных изображений пытались объяснить с помощью самых разных теорий. Согласно одной из них Юстиниан находился под влиянием монофизитов, которые выступали против икон. Однако в других храмах Юстиниана мы видим эти иконные композиции, в том же Сан-Витале в Равенне или базилике Синайского монастыря. Смысл отсутствия фигуративных изображений, по всей видимости, заключался в том, что Юстиниан, как автор замысла, а также его мастера-архитекторы Анфимий

из Тралл и Исидор из Милета, выдающиеся инженеры-оптики своего времени, сознательно хотели создать храм, который не предполагал бы никаких плоских изображений, храм, где основным выразительным средством был свет, показанный в сложнейшей драматургии.

Речь идет о сложнейшей системе естественного света, который потрясает воображение даже современных инженеров-оптиков¹. За счет системы зеркальных отражений создавалась живая, меняющаяся и невероятно насыщенная световая среда внутри храма. Приведу вам только один из самых впечатляющих примеров. Анфимий из Тралл и Исидор из Милета разработали для первого купола Софии Константинопольской, который был заметно более плоским, чем тот купол, который мы видим сейчас, систему отражений. То есть они использовали окна в барабане в их нижней части как рефлекторы, которые отражали свет в купол, причем, что очень важно, освещали купол и по ночам. Когда не было солнечного света, они отражали свет звезд и луны таким образом, что ночью в Софии Константинопольской возникал эффект постоянно светящегося купола. То есть в куполе постоянно висело облако света, зримо представляя известнейший библейский символ, так называемую Доха (Славу), когда Господь является людям в виде светового облака.

Существовала и сложнейшая система искусственного света, которую сейчас реконструируют по разным археологическим и письменным источникам². Речь идет об

¹ Годованец Ю.А. Икона из света в пространстве Софии Константинопольской // *Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси* / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2011.

² Schibille N. The Use of Light in the Church of Hagia Sophia in Constantinople: The Church Reconsidered // *Current Work in Architectural History, papers read at the annual symposium of the Society of Architectural Historians of Great Britain, 2004; Theis L. Lampen, Leuchten, Licht // Byzanz — das Licht aus dem Osten: Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis zum 15. Jahrhundert. Katalog der Ausstellung im Erzbis-*

изысканной световой среде, полной отражений за счет мраморных инкрустаций, золотых мозаик, серебряной утвари. Если обобщить результаты последних исследований, то в этом огромном храме, шедевре не только средневековой, но и позднеантичной архитектуры, создавалась пространственная икона, как бы написанная светом. При этом икона принципиально перформативная, то есть существовавшая в постоянной изменчивости, в динамике, не застывавшая никогда. Мало того, этот идеальный иконный образ был не плоским, а принципиально пространственным. Как можно зафиксировать световую среду на плоскости? Никак. Фотография, ни даже видео, не передаст ее в полной мере.

И это очередной вызов современному сознанию. Когда мы анализируем явление, оно должно быть плоским и статичным. Это обязательное условие того, чтобы продельвать с ним разные научные манипуляции. Но как должна была выглядеть идеальная икона в представлении византийцев? Она должна была быть принципиально не плоской, а пространственной и существовать в динамике. Эта среда, этот иконный образ постоянно менялся и был принципиально перформативным.

Конечно, сейчас, после того как Святая София побывала мечетью, исчезла большая часть декорации и литургической утвари, остались лишь намеки на то, как выглядел храм в ранней Византии. Но и то малое, что осталось, настолько впечатляет, что каждый, кому довелось там побывать, запоминает храм и его «пространственную икону» на всю жизнь.

Существует еще одна группа явлений, о которой мне хотелось бы сказать: иконические образы или пространственные иконы в их первородном византийском понимании. Речь идет о литургических действиях или литургиче-

chöflichen Diözesanmuseum Paderborn / Hrsg. Von Christoph Stiegemann. Mainz, 2001. P. 53–64; Fobelli M.L. Luce e luci nella Megale Ekklesia // Fobelli M.L. Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenzario. Roma, 2005.

ских «перформансах», которые происходили в пространстве Константинополя и других средневековых городов. Именно эти действия превращали реальное городское пространство, городскую среду в некую живую, действующую икону. Смысл их состоял в том, чтобы создать в городском пространстве иконический образ-посредник, соединяющий земное и небесное. Превратить городскую среду вместе со всеми обитателями в участников этого грандиозного пространственного образа. Яркий пример дает регулярное действие с Одигитрией Константинопольской, которому я в свое время посвятил специальное исследование¹. Пример далеко не единственный, но один из самых красноречивых.

Итак, в Константинополе с XII по XV век каждый вторник происходило так называемое регулярное чудо. На площадь перед храмом монастыря Одигон, это недалеко от Святой Софии, выносили очень тяжелую икону Богородицы Одигитрии, по преданию, написанную евангелистом Лукой и считавшуюся палладиумом, то есть образом-охранителем и города Константинополя, и всей империи. Икона была невероятно тяжелой, ее несли шесть или восемь человек, как свидетельствуют многочисленные путешественники и паломники, приходившие посмотреть на это чудо. Ее выносили на базарную площадь и ставили на плечи одному из служителей этой иконы. И в этот момент происходило чудо, потому что икона теряла вес и один человек мог ее не только носить без видимых усилий, но и двигаться с невероятной скоростью, поэтому возникало ощущение, что икона летает вокруг площади, да еще и вращается вокруг собственной оси. Так создавалось некое идеальное сакральное пространство, иконический образ города, защищенного его чудотворной иконой.

¹ Лидов А.М. Пространственные иконы. Чудотворное действие с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и на Руси. См. также главу в кн.: Лидов А.М. Иеротопия. С. 325–348.

За основу сценария описанного действия был взят текст проповеди Феодора Синкелла, посвященный чудесному спасению града Константинополя в 626 году, и это чудо древнего спасения потом воспроизводилось на улицах Константинополя в формах пространственной иконы. С одной стороны, это не имело ничего общего с театром, потому что предполагало не зрителей, а участников: все присутствующие принимали участие в этом действе. С другой стороны, это все было абсолютно сакрально. И после того как при помощи чуда утверждалось явление Богородицы в ее граде и на площади перед монастырем Одигон создавался иконический образ, начиналась массовая процессия, которая шла через весь город в монастырь Влахерны, где хранилась главная богородичная реликвия — Риза Богородицы. Во время этой процессии по вторникам иконы и реликвии из других храмов уже меньшими процессиями вливались в торжественное шествие, а главная икона и палладиум города возглавляла шествие, по замечанию одного латинского паломника, подобно Госпоже среди служанок.

При помощи колоссальной процессии относительно небольшая пространственная икона, возникавшая на площади перед монастырем Одигон, распространялась на все пространство города. Весь Константинополь превращался в огромную икону, и все это воспринималось как высшее благословение и покровительство граду со стороны его главной защитницы. Если вдуматься, то это действие было с символической, духовной и религиозно-политической точек зрения гораздо важнее всего храмового убранства во всех церквях города, потому что именно в тот момент происходило соединение реального и идеального: город становился иконой Нового Иерусалима и образом Царства Небесного.

Славянский мир не только наследует великую византийскую традицию, но и предлагает новые модели

пространственных икон. Одной из самых известных было знаменитое «шествие на осляти», которое появляется в Москве в эпоху Ивана Грозного и святителя Макария: это действо существовало в Москве примерно с середины XVI по конец XVII века¹. За основу были взяты некие обряды, уже существовавшие ранее в Новгороде и, возможно, в некоторых других городах России. В день празднования Входа в Иерусалим, в Вербное воскресенье, митрополит, позже патриарх Московский, на «осляти» движется из Успенского собора Московского Кремля в Иерусалим. А Иерусалимом в этом замысле являлся храм Василия Блаженного, который был создан как архитектурная икона Иерусалима, и иностранцы в то время называли его просто «Иерусалимом»². По всей видимости, как сейчас становится понятно историкам средневековой архитектуры, замысел этого храма родился в контексте уже разработанного сценария и привычного, известного обряда «шествия на осляти». Самый важный религиозно-политический смысл этого обряда состоял в том, что ослы с восседающим на нем Патриархом за узды вел сам царь, который шел пешком, тем самым демонстрируя свое подчинение Христу, Которого представлял патриарх. Знаменательно, что «шествие на осляти» было запрещено Петром I, как и другие византийские обряды, не вписывавшиеся в новую эстетику и в изменившиеся представления о власти.

В чем же смысл «шествия на осляти»? Конечно, не только в процессии, ритуальном хождении. Замысел состоял в создании грандиозной пространственной иконы на Красной площади Москвы, часть которой была и собственно архитектура, в первую очередь храм Василия

¹ *Flier M. The Iconology of Royal Ritual in Sixteenth-Century Moscow // Byzantine Studies. Essays on the Slavic World and the Eleventh Century. New York, 1992. P. 66.*

² См. новое исследование памятника: *Баталов А.Л., Успенская Л.С. Собор Покрова на Рву (Храм Василия Блаженного). М., 2002.*

Блаженного или Покрова на Рву. Собственно, в момент шествия происходило слияние Москвы и евангельского Иерусалима в единый иконный образ, в котором соединяются разные временные пласты евангельского Иерусалима и позднесредневековой Москвы. Именно это действо ярче всего демонстрировало статус Москвы как второго Иерусалима. Эта мысль, с точки зрения православной традиции, была гораздо важнее, чем более поздняя и, в общем, с символической точки зрения менее значимая идея Москвы как Третьего Рима. Пространство Красной площади во время «шествия на осляти» обретало свой подлинный смысл, становясь образом Иерусалима, его монументальной иконой, включающей весь круг сакральных смыслов и ассоциаций. «Шествие на осляти» сформировалось в XVI веке, когда Византийская империя уже не существовала. Характер действия позволяет заметить довольно сильное влияние Запада с его интересом к иллюстративной повествовательности. Организаторы шествия взяли за основу существующую иконографию Входа в Иерусалим, известную по иконам, росписям и миниатюрам, и «разыграли» ее в пространственном действе «шествия на осляти». Надо сказать, что в Византии принцип был изначально другой: пространственные образы и ритуальные действия порождали отдельные формы в иконографии. В настоящее время нам трудно оценить, какую роль подобные пространственные иконы играли в жизни средневековой Москвы, потому что едва ли не каждый третий день происходили разного уровня, разного масштаба крестные ходы, смысл которых был, естественно, не просто в организации шествий, а в создании пространственных образов, в определении и актуализации определенного сакрального пространства и восстановлении иконического статуса повседневной жизни.

Известно, что преп. Евфросиния Полоцкая установила у себя по образцу Константинополя такое действие по

вторникам с иконой Богоматери Эфесской, которую она получила из того же Константинополя и которая по типу была списком с Одигитрии. Существовала практика воспроизведения вторичного чуда в разных местах большого византийского мира: это было и на Крите, и в Полоцке, и в Италии, там также пытались воспроизвести константинопольскую пространственную икону. Она до такой степени занимала умы средневекового мира, что даже католики пытались к этому каким-то образом присоединиться и воспроизвести вторичное действие с Одигитрией, например, в Южной Италии; об этом сохранились обрывочные, но очень интересные свидетельства.

Можно обратиться также к известнейшему примеру огромной монументальной пространственной иконы — Ново-Иерусалимскому комплексу под Москвой¹, который был задуман и осуществлен патриархом Никоном и царем Алексеем Михайловичем как часть их общего замысла превращения всей Руси в огромную пространственную икону. Замысел действительно был грандиозный, замысел не только политиков, но и своего рода художников, поскольку люди, создававшие эти пространственные иконы, на мой взгляд, могут быть сопоставимы с великими кинорежиссерами, которые собирают таланты самых разных мастеров для реализации некой общей концепции. Все началось с того, что Патриарх Никон увидел в этой подмосковной земле по берегам реки Истры (точнее — ему был явлен, вероятно по видению) образ Святой Земли. Территория огромная: примерно десять километров с севера на юг и пять километров с запада на восток.

В этой подмосковной земле была увидена и гора Фавор, на которой произошло Преображение, и Елеонская

¹ См.: *Зеленская Г.М.* Новый Иерусалим. Образы Дольнего и Горного. М., 2008; *Шмидт В.В.* Палестина Святой Руси // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2009. № 2. С. 177–258.

гора как место Вознесения и других евангельских событий. Река Истра, естественно, была осмыслена как Иордан. Новоиерусалимская святая земля была покрыта целым рядом больших и малых сооружений, главный смысл которых был не столько в архитектуре, сколько в фиксации символического значения и иконического смысла того или иного места. Исключением можно считать главный комплекс, самый яркий, но символически, возможно, наименее интересный, потому что главный собор монастыря Никон построил как абсолютно точную копию Храма Гроба Господня в Иерусалиме, согласно тем документам (описаниям, чертежам, деревянным моделям), которые ему удалось получить в середине XVII века. Более того, он даже стремился улучшить эту копию, сделать ее максимально подробной, точной и красивой¹. В этом как раз выразилась западная составляющая проекта и некая черта эпохи — «барочного» XVII века.

Но рядом с собором Воскресенского монастыря существовали и такие проекты, как «скит патриарха Никона», где он создает место своего уединения и, в некотором смысле, место своего постоянного пребывания на то время, когда он находился в Ново-Иерусалимском монастыре. Патриарх выстроил себе своего рода дом-икону. Сам образ этого скита должен был восприниматься как архитектурная икона. Это четырехъярусный столп, вверху которого была сделана небольшая церковь-главка и рядом с ней на крыше летняя келия патриарха. То есть патриарх уподоблял свою жизнь древним столпникам, пребывая в физически недостижимой духовной вышине. Крыша, она же галерея-гульбище, была покрыта специально собранными по окрестностям старыми надгробными плитами, что одновременно напоминало о смерти и создавало образ рая. Скит примыкает

¹ *Бусева-Давыдова И.Л.* Об идейном замысле «Нового Иерусалима» патриарха Никона // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А.Л. Баталов, А.М. Лидов. М., 1994. С. 174–181.

к Иордану, то есть к реке Истре. Поскольку Никону была очень близка идея острова, он прорыл вокруг этого скита специальный канал с отводом воды из Иордана и как бы создал себе искусственный остров. То есть он не только ушел на вершину столпа, но еще и отгородился от собственного же монастыря. Внутри Святой Земли он создал еще более святую землю и одновременно пространственную икону, в которой постоянно жил и молился во время постов, пребывал и физически, и духовно.

Из приведенных примеров становится очевидно, что речь идет о некоем способе видения и некоем подходе к пониманию иконы и иконического. Византийцы и наши древние предки в полной мере не только владели этим подходом, но и считали его исключительно важным. Современный человек, как правило, не видит проявлений этого мировосприятия или, точнее, мировидения. Можно было бы от этого отмахнуться, сказать, что это слишком сложно, слишком от нас далеко, слишком неконкретно. Однако это не получится, поскольку многое в археологии, в истории искусства, в литературных текстах просто не может быть объяснено без этого подхода, который определял в том числе и совершенно конкретные особенности.

Новое осмысление византийского видения иконы и иконического позволяет отказаться от некоторых предрассудков.

Например, в православном богословии, преимущественно ученом, очень часто можно встретить инвективы против суеверных людей, которые чрезмерно поклоняются иконам, страстно их целуют, соскребают красочку с иконы, чтобы использовать ее для исцеления, и так далее. Целый ряд ученых православных богословов выступают с обличением этой практики, считая это проявлениями языческих суеверий и глубокой необразованности. С точки зрения изначальной модели, это не совсем так. Красочка, которую размешивают в воде и пытаются исцелить ею больного, яв-

ляется 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 кажется нам низкой, мы тем самым встаем на путь протестантизма и, в конце концов, и движемся в сторону отрицания иконы. Искренне верующие люди чаще всего не задумываются на тему иконического, они его ощущают через живое религиозное чувство как часть практики, как некое откровение. Сейчас мы с большим трудом пытаемся перевести на язык понятий все, что касается сферы иконического. Смысл иеротопии — того подхода, который я предлагаю, — в движении в сторону большей исторической адекватности в восприятии иконы.

В этой связи надо сказать несколько слов об «иконическом сознании». На мой взгляд, важнейший элемент русской и — шире — византийско-славянской идентичности связан с тем, что я называю иконическим сознанием¹. Это действительно очень интересный, хотя и мало изученный феномен. Иконическое не связано с иконой как предметом и даже с эпохой иконы, то есть со Средневековьем. Иконическое сохраняется в культурной памяти. Когда мы задумываемся над тем, чем в своем мировидении Толстой и Достоевский отличаются от Бальзака и Золя, то, как некое объяснение, возникает мысль об иконическом сознании русских писателей. Они описывают мир не как окончательную реальность, а как образ некоего иного мира². Если мы посмотрим более позднюю русскую традицию, то попытки такого подхода мы увидим, например, у

¹ Например, идея Святой Руси возникает как продолжение иконического сознания и стремления его распространить на все, в том числе на всю Русскую землю. И как без иконического определить границы этой земли?

² См.: *Бланк К.* Иеротопия Достоевского и Толстого // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2009.

Михаила Булгакова и, конечно же, у Андрея Тарковского, у которого, на наш взгляд, иконическое является стержнем мировидения. Причем даже в фильмах, которые напрямую с иконами не связаны, например, в «Зеркале», принцип иконического — ключевой для понимания изобразительного языка. Даже когда представляют внешне бытовую сцену, например разливающееся молоко, режиссер многими средствами дает нам понять, что за видимым есть другая реальность, и фильм постоянно об этой реальности напоминает, к ней возвращается. Образ важен не сам по себе, не как артефакт, декларация или иллюстрация чего-либо, но именно как посредник, соединяющий земное и небесное. Это качество создает особую сакральность мира в фильмах Тарковского, которые могут быть интерпретированы как порождение византийской иконической традиции, неосознанно присутствующей в русской культуре и во многом определяющий наше восприятие реальности.

Иконическому нас никогда не учили. Но иконическое в его целом — это не специфически русское или византийское явление. Недавно в Берлине мне довелось увидеть Еврейский музей современного архитектора Либескинда. Должен сказать, что передо мной предстал пример современного сакрального пространства, когда архитектура исходит не из объемов и не из функционального предназначения помещения, а из образа пространства. Но где рождается образ пространства, где рождаются пространственные иконы, где искать истоки иконического? Истоки иконического — в нашем сознании, в нашем воображении, в нашей интуиции, и в этом заключается суть акта творчества. Сначала мы создаем образ пространства, а после этого он воплощается в бесконечных реалиях от архитектурных форм до организации запахов, ритуальной и световой среды.

Иконическое существует и в японской, и в индуистской традиции, и во многих других. Конечно, иконические традиции различаются, они другие по сравнению с пра-

вославной. Это отдельный сюжет для другого разговора. Иконическое можно найти, например, в фильмах Фредерико Феллини. Я думаю, что это один из наиболее глубоких и тонких художников, в том числе весьма чувствительный к моментам, связанным с иконами, со священными образами. Если вы помните его фильмы, то в ряде картин возникает идея чудотворных образов, по-феллиниевски довольно странно показанная, но одновременно указывающая, что его самого эта тема волновала. При этом легко заметить, что создаваемый им мир глубоко католический по духу, основанный на впитанных с молоком матери образах Ренессанса и Барокко.

Вместе с тем существует и такое явление, как псевдоиеротопия, когда используются какие-то внешние формы, выработанные в рамках религиозной традиции; это своего рода иконография, они используют иконографические схемы и потом насыщают их прямо противоположным смыслом или просто другим смыслом. Это особое явление псевдоиеротопии, которое связано с судьбой иеротопического сознания, с судьбой практики создания сакральных пространств в культуре Нового времени. Ведь пафос этой культуры — вытеснение сферы, связанной с сакральным пространством и его разными формами. Не случайно и не только по политическим причинам огромная часть российской иеротопии была отменена указами Петра I как человека другой эпохи. Была не просто приостановлена практика, а реализована система указов, то есть Петр отмежевался от этой традиции на уровне юридических деклараций. И конечно, как тенденция эти указы были направлены на десакрализацию пространства де факто, при том, что сам Петр считал себя благочестивым христианином. К слову сказать, такой псевдоиеротопией стали массовые антирелигиозные шествия и демонстрации, организовывавшиеся большевиками.

Бывает ли иконическое без образов? Нет, конечно, не бывает. Это абсурдно по постановке вопроса, поскольку

иконическое означает образное. Без плоских изображений, конечно, может быть иконическое, потому что икона несводима к плоскому и фигуративному изображению. У современного человека довольно неадекватная реакция на иконы, представленные в образе света, как великий византийский образ Софии Константинопольской. Иконопочитание стало догматически общецерковным и общеправославным как почитание фигуративных изображений, но в принципе, если говорить об идеальной модели, то образ Божий может быть передан и другими средствами, а отнюдь не только при помощи фигуративных изображений, написанных в обратной перспективе.

Сама теория обратной перспективы, на мой взгляд, несколько надуманная, искусственная, потому что обратная перспектива предполагает, что есть прямая перспектива как объективная реальность, а это, мягко говоря, не совсем так. Ведь прямая перспектива — это искусственная и поздняя система, созданная в определенных исторических условиях как некий инструмент работы ренессансных художников, который потом распространился на все европейское искусство, став мировоззренческим принципом. Это то же самое, что произошло со многими другими позитивистскими инструментами. Сначала они были придуманы для решения определенных конкретных задач, а потом, через образование, определенным образом идеологизированное и ориентированное, они стали общим местом и единственно возможным способом осмысления реальности. В этом смысле прямая перспектива — это классический пример такой подмены. Условно говоря, нас заставили видеть мир глазами прямой перспективы. В этой ситуации термин «обратная перспектива» вдвойне условен. То, что мы знаем про византийскую традицию, говорит, что никакой обратной перспективы, по крайней мере на уровне теоретического осмысления, не было, и византийцы не думали о

ней. Существовал некий другой язык, причем язык везде разный. В Китае была одна традиция представления реальности, в Византии — другая, в Индии — третья, в Африке — четвертая, и все это не имеет никакого отношения ни к прямой перспективе, ни к европейской реалистической живописи. Просто так сложилось, что нам в голову были вложены определенные матрицы, исходя из которых мы оцениваем окружающий мир, и иногда это приводит к очень существенным искажениям. Например, понятно, что стилистический анализ, которому учили в университете, очень эффектно работающий в применении к искусству Ренессанса и Барокко, по большому счету бессилён по отношению к византийской иконе, византийской традиции. Точно так же он пробуксовывает при анализе древнеегипетского, древнекитайского искусства и других. Ценность трудов П. Флоренского, Л. Жегина, Б. 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.

В заключение скажу несколько слов о понимании эстетического как сакрального, что начинается в эпоху Возрождения. М.Н. Соколов прекрасно показал, что Ренессанс совершает подмену: и красота как таковая, и все эстетическое, связанное с ней, сакрализируются и постепенно вытесняют собственно сакральное¹. Это очень длительный процесс, мы все его участники, что мешает иногда объективно оценивать другие — иконические явления. Мы все время пытаемся эстетически-сакральный момент как-то использовать, как некий позитивный аргумент. Эстетичес-

¹ Соколов М.Н. *Ab arte restaurata*. Сакральность эстетического в «иеротопии» Нового времени // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств.

кое — это сакральное, а вот к другой сакральности можно относиться по-разному, и часто совершенно негативно.

Кстати, проблематика современного искусства с этим очень тесно связана. 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, никакого отношения к художественному не имеющего.

С подобной позицией невозможно согласиться. Искусство, как хорошо известно, рождается из сакральных практик и в течение столетий, а в некоторых традициях и до сих пор, пребывает с ними в неразрывном единстве, выполняя важнейшую роль посредника между земным и небесным. В этой связи хотелось бы заметить, что предложенное в данной статье истолкование иконы и иконического в связи с сакральным пространством имеет не просто академический, историко-культурный и искусствоведческий смысл. Это и попытка нащупать выход из тупика и духовного кризиса, который все мы в разной степени осознаем. Это — приглашение к размышлению и разнообразным критическим суждениям, которые могут не совпадать с кратко сформулированными и иногда полемически заостренными идеями данной статьи. Однако само направление поисков и начало дискуссии нам представляется принципиально важным.

КОНЦЕПЦИЯ ВООБРАЖЕНИЯ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ И ЖИТИЯХ

Моторин А.В.

Славянское слово «образъ», по свидетельству древнейших сохранившихся рукописей, отражающих язык X–XI веков, передает все многообразие греческих слов, связанных с художественным творчеством: «икона», «троп», «символ», «тип», «прототип»¹. Оттенки «образа» в разных случаях меняются в зависимости от смысла речи, а корневая суть, столь важная славянскому языковому самосознанию, сохраняется. Суть же указывает, что «об-разъ» есть «раз-ительное», «по-раж-ающее» триединое взаимодействие, с одной стороны — выразителя, с другой — выраженного и с третьей — пораженного, сраженного или зараженного данным образным плодом созерцателя, который, постигая образ, со-ображает, со-зерцает его сущность (зерцало — зеркало, образ; родственно со зрак — образ, вид). Созерцатель соотносит свое внутреннее душевное устройство с увиденным, со-единяется с ним, а через него — и с выразителем-творцом, стоящим за выраженным образом и вошедшим в глубину его как в некий устроенный для себя и гостей дом². В созерцании образ живет и творчески развивается, причем созерцателями оказываются и тот, кто создает первичный образ, и тот, кто его впоследствии воспринимает, то есть сотворчески воссоздает.

¹ Словарь русского языка X–XVII веков. Вып. 1–21. М., 1975–1995. Вып. 12. М., 1987. С. 133–135.

² См.: *Моторин А.В.* Русский «образъ», греческая «икона» и западный «имидж» // Икона и образ, иконичность и словесность: Сборник статей / Ред.-сост. В. Лепяхин. М., 2007. С. 38–57.

С точки зрения мистического православного сознания, усвоенного славянами, Бог Творец созидает, порождает нерукотворные «природные» образы, которые сотворчески созерцаются людьми и служат источником вдохновения, а также питательной средой для человеческого «культурного» образотворения. Человек-творец, стремясь создать нечто превосходящее его силы (да и вообще нечто самобытное), прибегает к прямой помощи Бога Творца, либо же падших демонов. Дух Божий или иные сверхчеловеческие духи — это важнейшие, хотя и невидимые, участники образотворения. Обретаемое в таком сотворчестве образное содержание в-дох-ается душою художника во в-дох-новении. В глубине в-дох-новенных художественных образов созерцается умными очами не только творящий человеческий дух, но и помогающий Дух Божий, либо демонический дух, либо же душа другого человека, повлиявшего на художника и творчески сильного благодаря собственной связи с Богом или демонами. Если вдохновение нисходит от Духа Божьего, то и образы получаются святые; если от падших духов — образы возникают нечистые, устремленные к безобразию. Духовное созерцание образной сути недоступно плотским очам и представляет собой словесное по сути общение духовных существ как со-участников со-зерцания.

Заложенная в славянское понятие образа мысль о личностном сотворческом общении, взаимодействии и своеобразном взаимопроникновении творца-человека и Бога Творца (обожении человека) восходит к писаниям святого евангелиста Иоанна Богослова, приводящего, в частности, слова Христа: «Еще мало, и мир к тому не увидит Мене; вы же увидите Мя, яко Азь живу, и вы живи будете; в той день уразумеете вы, яко Азь во Отце Моем, и вы во Мне, и Азь в вас» (Ин. 14: 19–20); «веруй в Мя, дела, яже Азь творю, и той сотворит и болша сих сотво-

рит: яко Азь ко Отцу Моему гряду; и еже аще что просите (от Отца) во имя Мое, то сотворю, да прославится Отец в Сыне» (Ин. 14: 12–13).

При восприятии образа созерцателю вольно или невольно, сознательно или бессознательно приходится вступать в общение с другими соучастниками образотворения, призывая их к тому своим постигающим со-творческим усилием. Действительностью такого со-ображения оказывается во-ображение — умозрительное вхождение со-творцов во внутреннее пространство совместно творимых (созерцаемых, овеществляемых и воплощаемых) образов. При этом происходит частичное выявление, проявление незримой образной сути пред умными очами созерцателей, которые получают возможность воплотить воспринятое проявление уже в материальных образах (или довоплотить, перевоплотить уже воплощенное). Данные закономерности действуют как в случае творческого созидания, воплощения образов, так и в случае их сотворческого восприятия другими созерцателями, не участвовавшими в первичном воплощении.

В мистическом православном понимании высшей степенью образотворения является созидание личных образов живых существ: Бог творит их непосредственно сущими, демоны пытаются пересоздать, превратить, извратить богозданные образы по своему подобию, люди же пытаются истинно отображать (передавать художественными средствами или просто сотворчески воспринимать) уже созданные Богом образы либо же — в подражание демонам — исказить их, а то и создать самочинно новые, небывалые, пытаясь в магическом порыве занять место Бога. Когда же на более низких степенях образотворения людьми отображаются по видимости безликие образы богозданной природы, в глубине их все равно совершается личностное общение сотворцов, созерцателей (людей и Бога-Творца). Итак, возникающие образы всегда личнос-

тны (явно или скрыто): они выражают личность своих творцов, а в наивысших проявлениях они являются прямыми изображениями лиц: либо святых, либо нечистых, падших (включая все переходные степени).

Таково заложенное в славянские языки богословие образа, запечатленное уже переводами Евангелия с греческого на церковнославянский в эпоху крещения славян.

В отличие от славянского понятия святого образа как прямого и непосредственного ведения истины и общения со святыми существами посредством их изображения (внутри него — при его созидании или сотворческом восприятии), греческое понятие иконы означает «вид» («тип», отпечаток) с оттенком сравнения и уподобления некоему другому исходному виду, точнее, двум видам, создающим данный отпечаток-тип: «прототипу» («прообразу» — живому, непосредственному образу святого как творения Божьего) и «архетипу» («первообразу» — образу Божьему в святом человеке — Христу). Икона предполагает некоторую первоначальную умозрительную отстраненность ее созерцателя (как и создателя) от изображения и некое умозрительное усилие, устремляющее от вещественного образного подобия (образа-типа) к прообразу и первообразу (прототипу и архетипу). Прямое верующее созерцание при этом ослабляется, сдерживается, преломляется, с одной стороны, чувственным, эстетическим отношением к явлению, с другой — рассудочным сопоставлением явленного и неявного. Греки почитают икону как вспомогательное художественное творение, подразумевая, что почитание обращено к изображенному святому, с которым можно духовно общаться вне и помимо его живописного образа (это отношение закреплено в решениях VII Вселенского Собора в качестве догмата иконопочитания и признано всем православным миром). Понятие иконы предполагает большое расстояние между

прототипом и типом, иначе говоря, между прообразом и образом, «произображением» и «изображением»¹, «первообразом» и «изображением»². Греко-византийское языковое самосознание предполагает необходимость трудно и обычно долго преодолевать это расстояние духовным умозрительным усилием человека, устремляющегося от образа к первообразу.

Славяне, по сравнению с греками, ближе простому, детскому восприятию священного образа. Они склонны преодолевать расстояние между образом и прообразом стремительно (раз-ительно, из-об-раз-ительно) — силой одной веры как способа мгновенного познания истины — и с-разу поклоняться святому, явление которого через написанный образ (и именно в этом образе) открывается созерцателю. Священный образ для познания прообраза совершенно необходим, и он призван именно в себе, в своем образном пространстве способствовать разительно-стремительному сближению молящегося с прообразом. Такое непосредственно живое благоговение перед иконами, будучи изначально выраженным в самосознании русского народа на уровне языка и молитвенного поведения, лишь с течением веков стало проявляться в богословской мысли, особенно заметно — в XX веке (о чем речь пойдет ниже). Эстетическое, чувственно-познавательное отношение к святому образу при славянском подходе если и присутствует, то оказывается незначимым для восприятия (оно более приемлемо в области научного изучения икон, но и тут оно в славянской иконологии должно рассматриваться как второстепенное).

¹ Последнее парное выражение употребляется в раннем, датированном XV веком списке древнерусского перевода Арнопагитик (Древнерусские Арнопагитики. М., 2002. С. 147).

² *Иоанн Дамаскин, преп.* Точное изложение православной веры. М.; Ростов-на-Дону, 1992. С. 307–308. «Первообразом» св. Иоанн Дамаскин именует образ Божий в святом человеке, а также и образ (прообраз) святого по отношению к его иконе.

Когда заряженное таким смыслом слово «образ» употребляется для передачи греческого понятия «икона», тогда в греческом понятии происходят неизбежные и достаточно сильные изменения, которые, впрочем, в самом греческом богословии иконы постепенно развивались, наращивались трудами преподобных отцов: от Дионисия Ареопагита и каппадокийцев до Максима Исповедника, Иоанна Дамаскина, Феодора Студита и поздних исихастов¹, и это наращивание смысла совершалось либо вдогонку, либо, возможно, в предвосхищение тому, что дано в славянском понятии «образа»², чей смысл побуждает относиться к иконе как именно особому духовно-вещественному пространству, позволяющему смиренно, просительно вступать в прямое духовное и по сути житнетворческое общение с изображенными святыми, или Богородицей, или Самим Христом Богом, а также и с душой изобразителя-художника, которая также незримо предстоит изображенным святым и обязательно Самому Богу, по благодати Которого всё творится. О раннем проявлении такого подхода к иконе в греческом православном самосознании свидетельствует святой Иоанн Дамаскин (VIII век), ссылаясь на жизнеописание преподобного Иоанна Златоуста (IV век): «Имел же он и изображение того же самого апостола (Павла. — А.М.) на иконе [в том месте], где он по причине слабости тела отдыхал на короткое время. Ибо он по природе расположен был много бодрствовать. И когда он

¹ Живов В.М. «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // Художественный язык Средневековья. М., 1982. С. 108–127.

² Не исключено, что само слово «образ» было создано первыми переводчиками Евангелия с греческого на славянский уже в середине IX века, и таким образом оно изначально вобрало в себя высшее христианское богословие образа, причем это вбирание оказалось возможным именно благодаря корневому смыслу славянского «образа». Впрочем, не исключено и гораздо более раннее употребление слова «образ» в среде византийских славян, знакомых с греческим богословием, да и в мифологии славянского язычества.

прочитывал его послания, то, не сводя глаз, смотрел на изображение и с таким вниманием взирал на него, как если бы апостол был живой, — прославляя его и представляя себе, к нему направляя все свое размышление, и чрез созерцание [изображения] беседовал с ним».

Известно, что накануне эпохи иконоборчества в Византии распространилось трепетное почитание икон, точнее, изображенных на иконах ликов — почитание по степеням возрастания: от святых людей до Богородицы и Самого Христа. Порою доходило до крайностей, граничащих с магием, например, когда иконы, а точнее, изображенные святые, привлекались в качестве крестных при обряде Крещения¹. Возможно, и в ряде таких случаев всё ограничивалось смиренно молитвенным обращением ко святому за помощью (и лишь потом было перетолковано недоброжелателями). Так, «преподобный Феодор Студит не осудил, а похвалил за ревность одного вельможу, избравшего икону великомученика Дмитрия крестным отцом своему сыну». Однако не исключаются и попытки волевого, магического, материально осуществляемого через икону воздействия на святого, принуждения его к определенным поступкам.

Противники Православия, которые объединились в иконоборчестве, восставшем на самый дух церковного учения², использовали сомнительные крайности иконопочитания как повод к своей борьбе. Само же трепетное иконопочитание в империи Второго Рима было, видимо, в какой-то мере усилено многочисленностью и влиятельностью славян, заселявших наряду с греками ее земли. Бывали даже императоры-славяне, в частности, знаменитый св. Юстиниан, по преданию, был славянином и до

¹ Болотов В.В. История Церкви в период Вселенских Соборов. М., 2007. С. 589–590.

² Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М.; Переславль, 1997. С. 113–170.

вхождения во власть прозывался Управдой. Предшественником на троне был его дядя император Юстин. Условия византийской имперской жизни способствовали тому, что греческое восприятие иконы в его развитии сближалось со славянским пониманием образа. Любопытно, что и позднее, вплоть до настоящего времени, в восточных областях Западной, Римо-католической Церкви, то есть в областях, населенных славянами, сохраняется подобное горячее иконопочитание, в целом не свойственное католическому романо-германскому миру. Особенно показательны это проявляется в ревностно-католической Польше.

Из славяно-православных представлений о святом животворном образе непосредственно произрастает древнерусское понятие воображения как действительного сотворческого (в общении с Богом и другими людьми) созидания определенного образа, вида — на основе увиденного, пережитого, причем с обязательным овеществлением, воплощением предварительного умозрительного созерцания, то есть с приданием ему завершенной и — насколько возможно в условиях земного существования — совершенной бытийственности (сам этот новосозданный образ также именовался «воображением»)¹.

К чисто духовным явлениям, видениям, возникающим без овеществления или оплотнения образов, в древности относились с большой осторожностью, боясь впасть в грех самовольного богопротивного образотворения и стать жертвой нечистого бесовского оболъщения — прелести. Такого рода видения воспринимали критически и старались отнести к разряду ложных (лгущих, вводящих в заблуждения) «привидений», считая их либо навеянными от нечистых духов, либо порожденными самой душой человека в ее гордом богоборческом порыве к созидаанию собственного художественного мира. Области духовного бытия, приближающегося к Богу, вообще считали недо-

¹ Словарь русского языка XI–XVII веков. Вып. 3. С. 22–23.

ступными человеческому «воображению» в его земном, временном, обыденном состоянии. Впрочем, вслед за св. Дионисием Ареопагитом и его сочинением «О небесной иерархии» допускали частичное раскрытие и восприятие «божественного и небесного» в опосредованных символических образах¹, которые, впрочем, должны были быть благодатной частью смиренного духовного опыта человека, а не твориться им по гордому умыслу.

Примечателен спор, разгоревшийся предположительно в 1347 году между святым новгородским архиепископом Василием Каликой и тверским епископом Феодором Добрым. Святитель Василий в своем послании владыке Феодору «о мысленном рае», опираясь на Священное Писание, доказывает, что люди, живущие в этом сотворенном Богом вещественном мире, не могут воспринимать чисто духовное, потустороннее, «мысленное» бытие, окружающее Бога, иначе как в виде нестерпимого сияния, явленного впервые на горе Фавор. По мнению святого архиепископа, увидеть во всей красе «мысленный», приближенный Богу духовный мир — «мысленный рай» — можно лишь, умерев во праведности, и окончательно он раскроется людям только после конца света сего: «А мысленный рай то и есть, брате, егда вся земля огнемъ искушена будетъ»². В то же время владыка уверяет, что в мире земном где-то в сокровенном месте есть и до конца света будет пребывать еще и вещественный, воплощенный, Богом «насажденный» рай.

В этом споре о «мысленном рае», точнее, возможности созерцания его в земных условиях, отразилось настроенное отношение к своевольному отвлеченно-умозрительному началу человеческого воображения. Лишь с XV века по русским рукописям отмечается понятие ме-

¹ Корпус Ареопагитикум // Восточные отцы и учителя Церкви V века. М.: Издательство МФТИ, 2000. С. 322–323.

² Памятники литературы Древней Руси. XIV — середина XV века. М., 1981. С. 48.

нее оплотненного, словесно запечатлеваемого человеком «воображения» (словесный образ, описание), и только с конца XVII века «воображение» представляется еще и как мысленный, умозрительный образ (и созидание его). В любом случае в основе «воображения» мыслилось смиренное созерцание и отображение мира, уже созданного Богом Творцом (в духе и во плоти), либо же сотворческое, но не бесчинное и не самочинное развитие уже созданного Богом, в порядке служения Богу и с Божьей помощью. Поначалу понятие выражалось через глагол «вообразити», а с XV века и через существительное «воображение».

В своем исходном и основном значении древнерусское «воображение» существенно отличается от современного русского понятия, в котором возобладал смысл, частично соответствующий греческому слову «фанасма» (и позднейшим оттенкам в слове «фантазия»). В современном слове усилились значения свободного, произвольного, гордого игриания вымысла, самочинного, умозрительного составления чего-то нового из прежних частей. С православно-мистической, древнерусской точки зрения, подобное воображение, являясь видом магии, лишь притязает на создание полноценного бытия, однако постоянно отступает в область творения ущербных призраков. Переосмысление слова стало заметно совершаться только с 1770-х годов — посредством масонских переводов западной магической и философской литературы¹. В древнерусском языке и сознании подобное понятие обозначалось словами «мечтание», «мечта», обычно с уточнением (или подразумеванием): «бесовское»². Естественно, что слова «мечтание», «мечта» с конца XVIII века также обретают небывалое раньше положительное значение душевных

¹ Словарь русского языка XVIII века. Вып. 1–7. М., 1984–1992. Вып. 4. С. 60.

² Словарь русского языка XI – XVII веков. Вып. 1–21. М., 1975–1995. Вып. 9. С. 135–136.

творческих сил, позволяющих человеку творить свой собственный совершенный мир в противовес несовершенному, данному извне.

Признаки овещствления и воплощения при древнерусском понимании творческого воображения (включая иконописное) очень важны. Воплощение духовного созерцания, видения неразрывно связывается с христианской верой в единство духа и плоти. Овещствление указывает на подлинную сущность воплощения: духовное умозерцание облекается плотью благодаря предначинательному и сопутствующему словесному вещанию — вещему, творчески сильному слову, словесному дару, полученному от Бога. Сам Бог сотворил мир Словом: «И сказал Бог...» (Быт. 1: 3); «В начале было Слово... Все через Него начало быть» (Ин. 1: 1–3). Возникающие вещи обязаны своим бытием вещему, извещающему, называющему их слову¹. Бог Слово Христос, извещающий сей вещный, вещественный мир, увенчивая сие таинственное действо, воплотился во образе человека. Будучи образом и подобием Божьим (Быт. 1: 26), человек способен к творчеству, но это уже не самостоятельное творчество, а сотворчество с Богом, сослужение Ему. При этом словесный дар человека должен соучаствовать в овещствлении замысленных и воплощаемых образов — путем непрестанной смиренной молитвы, призывания Божией помощи, а в случае иконописи — еще и призывания изображаемых лиц: Богородицы, святых — в зависимости от содержания образа. Венчается это молитвенное «воображение» иконы молитвенным же удостоверением подлинности возникшего святого лика (или Лика) со стороны священнослужителей, уполномоченных Церковью, и словесно-молитвенным надписанием имени: Господа Иисуса Христа, Богородицы или святого.

¹ Это представление отражено в этимологии слова «вещь» (см., например: *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 148–149.

В случае священной (в частности, житийной) словесности овеществляющее извещение образов действует непосредственно, открыто: либо путем изречения, звукописи, либо через зримое начертание слов.

Христологический словотворческий подход к художественному воображению изначально связывается в Православии с пневматологическим – духотворческим, вдохновенным: «...никтоже может рещи Господа Иисуса, точию Духом Святым» (1 Кор. 12: 3). Только по благодати Духа Святого человек сотворчески уподобляется Христу-Слову — «становится Сыном Божиим, храмом Духа Святого (1 Кор. 6: 19), приумножая дары Его благодати, он становится больше самого себя... он не только возвращается к чистоте первозданного человека, но обожается, “смешивается с божественной добротой”, становится богом по благодати»¹. Именно в таком благодатном состоянии человек способен творить святые образ и воспринимать их.

Пребывание художника в «Духе истины» (Ин. 15: 26) наставляет его «на всякую истину» (Ин. 16: 13). Вот почему древнерусское творческое воображение, как словесное, так и начертательно-красочное (иконно-живописное), свободно от произвольного личного вымысла, выдумки, образного выражения того, что не переживалось во взаимодействии с внешним бытием. Также изначально было и у православных греков. Эта установка, восходящая к Евангелию, очерчивает основную границу для художественных усилий человека. Воображается (созерцается, воспроизводится, воплощается в образах) только действительный опыт соучастия (деятельного и созерцательного) в окружающей жизни — личный или воспринятый в сопереживании от надежных, желательно отмеченных святостью жизни, людей, — опыт, воспринятый либо в уст-

¹ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 181.

ной передаче, включающейся в церковное Предание, либо же в письменной передаче, продолжающей совокупное церковное Писание, основанное на Священном Писании Библии. Само воображение является продлением такого опытного соучастия. Применительно к иконописи и житиям это опыт общения со святыми, которых изображают в красках или же описывают их жизнь словесно. Творческая установка на правдивость, произвольность, невымысленность образов особенно строго соблюдается в главной области христианского творчества: в изображении других лиц, в передаче опыта общения с ними, в особенности, если отображаются святые или Богородица, тем более — Сам Христос. Впрочем, изображение обычных людей — как в иконописи и житиях, так и в других родах творчества — требует все того же сдержанного трезвения.

Кратко говоря, древнерусские книжники и живописцы избегали воображать несуществовавших людей и небывалые события — за исключением случаев, когда подобные образы приходили в мистических видениях, признанных по особым критериям достоверными (главным признаком подлинности видения считалась настойчивая повторяемость, сопровождаемая опытно подтверждаемыми знаменьями от Христа, Богородицы, святых)¹.

Произвольной символики в передаче увиденного также быть не может: действует правило прямого соответствия или отражения. Если не видишь духовными глазами сам, подражай тем, кто видел, путем сотворческого созерцания созданных ими отображений — живописных либо же словесных. Всякий полученный путем духовных видений образ сам по себе становится символом, но такая

¹ См.: Моторин А.В. Художественность слова в славяно-русском осмыслении // Аксиологические категории национальной культурной традиции в русской словесности: Материалы международного научного семинара. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2008. С. 4–23.

символизация не является ни целью, ни задачей творца. Художник видит являющиеся символы, а не изобретает их для некой аллегорической передачи непередаваемого. Это равно относится к изображению как одушевленных существ, так и неодушевленных, безличных предметов, явлений культуры и природы.

При переводе словесно выраженных видений в живописные (а это часто случается в иконописи) возникают трудности с различением смысла символов и метафор, а также прямых сравнений, которые способствуют узрению таинственного содержания словесных символов. При отсутствии сотворческого воображения глубокий, уходящий в бесконечность смысл символов низводится в живописи до рассудочной аллегории¹.

Мистическое творческое воображение можно было бы назвать «реализмом»: духовным, мистическим, христианским, евангельским и т. п. (такие попытки предпринимаются с начала XIX века), если бы понятие реализма не было парным, предполагающим наряду с действительно существующим, «реальным» что-то «несуществующее», «нереальное», а между тем, для христианского, мистического сознания все, что воплощено или даже только явлено в духе, уже пребывает, хотя степени этого бытия бесконечно различны, в разной степени близки Божьей Истине и по-разному полезны или вредны для человеческой души. По-своему, бесконечно умирая, существуют и нечистые духи, и падшие мертвые души в аду, и самые мимолетные призрачные видения, и мельчайшие движе-

¹ Кутковой В.С. О соотношении символа, метафоры и аллегории в православной культуре // Икона и образ. Иконичность и словесность: Сборник статей. М., 2007. С. 58–74; Кутковой В.С. Изображение природы в православной иконописи и западноевропейский пейзаж (XV–XVII вв.) // Духовные начала русского искусства и образования: Материалы Всероссийской научной конференции. Великий Новгород, 2002. С. 55–62; Кутковой В.С. Краски мудрости. М.: Паломник, 2008. С. 103–126, 444–461.

ния (помыслы) в душах людей, живущих на земле, — все это в той или иной мере наделено силой (часто нечистой, темной, злой, губительной), воздействующей в той или иной мере на ход жизни, но не эти уровни бытия являются основным предметом священного благодатного творчества (впрочем, и они втягиваются в поле изображения как на иконах, так и в житиях — всё по тому же правилу правдивой точности). Нелепому «реалистическому» суждению о том, что «есть» нечто такое, чего «нет», противится сам язык народа с его постоянно проверяемым опытным самосознанием.

В иконном священном образе важна внешность изображаемого лица (прообраза), данная в мгновенном запечатлении, переводящем образ из временного бытия в вечное. Телесная плоть при сохранении внешнего сходства показывается просветленной, преображенной благодаря душе, достигшей святости. Наряду с внешностью присутствует внутренний голос, слова святого или Самого Христа: во-первых, в надписании имени, которое обращается к верующему созерцателю, представляя изображенного, во-вторых, в каком-то важном изречении Христа или святого, начертанном в книге или на свитке. В поздних иконах эта словесно-начертательная составляющая возрастает. Если начертание словесного изречения отсутствует, то оно все равно всегда подразумевается, некогда изреченные слова тайно соприисутствуют в красочном образе, к тому же вся жизнь человека, особенно святого, есть уподобление Христу, а Сам Христос является Словом (Ин. 1: 1). Например, на иконах Богородицы, как правило, нет Ее изображенных изречений, но зато есть (или подразумевается) главное Слово, Ею «произнесенное» в мир, — Богомладенец-Христос. Исключением можно считать икону «Нечаянная радость», на которой текст написан не только под изображением Божией Матери, но и исходящим из Ее уст; а навстречу в перевернутом виде пишется текст от

уст молящегося перед иконой человека. Так изображено молитвенное общение.

В житийном повествовании святой показывается преимущественно не через внешность, а через свои слова и дела, через описание нрава как устойчивого умения выбирать и делать добро, отвергая при этом зло.

При изображении святых — будь то красочном, будь то словесном — встречаются многочисленные затруднения, связанные с неполнотой данных и свидетельств, с рассеянностью, слабостью личного внимания, с недостатком, неподготовленностью художника, а значит, с возможными невольными искажениями при передаче сведений, ведь необходимо в любом случае передавать не очевидный для всех, приземленно бытовой уровень жизни человека, а его невидимое для многих, таинственное, духовно просветленное состояние. Все это с разной степенью успеха преодолевается аскетической подготовкой художника, позволяющей входить во время творчества в мистически-молитвенное созерцание, стяжающее благодать Святого Духа, а с нею — и узрение таинственного, целостного образа святого человека или Самого изображаемого Христа. Особенно ответственной является передача прямой речи святого в житиях и внешнего сходства в лике святого на иконе. При отсутствии личного знания или, по крайней мере, точных свидетельских данных образ может создаваться на основе обобщенных повторяющихся признаков святости — в условиях напряженного духовного умозрения художника, входящего в мистическое общение с изображаемым святым при содействии Святого Духа. Главное, что даже малейшая примесь сознательного произвола здесь недопустима, а то, что недоступно и неведомо обыденному творческому сознанию художника, восполняется Богом в сотворческом наитии. Прежде всего этим иконопись и отличается от мирской живописи: «Руками изографа

творит образ Бог, а картина пишется волей и разумением самого художника»¹.

Так на основании личного опыта духовидцев постепенно развивалось творческое живописное и словесное предание, пополняясь новыми образами по мере развития самой церковной святости. Уже созданные иконы и жития становились образцами для последующих. Устойчивое своеобразие образцов мягко созидало неписанный творческий канон, налагающий определенные ограничения на последователей по причине того, что образцы создавались на основе опыта бесспорно признанных святых, а нередко и самими этими святыми. По замечанию В. Лепехина, иконографический канон — это «одна из форм Божественного откровения, данная святым отцам и переданная ими иконописцам»².

Исходными каноническими образцами, сохраненными живописным преданием путем создания списков, являются образ Нерукотворного Спаса и написанные евангелистом Лукой образы Богородицы. Важными дополнениями в эту сокровищницу становились самоявленные воплощенные иконы, а также иконы, явленные духовно и затем написанные по личным впечатлениям достойными, в том числе святыми, иконописцами. Согласно православному богословию, всякий иконописец должен стремиться к мистическому созерцанию истины, а значит и к святости. Однако, если он недостойн, а икона несовершенна, все-таки благодатью Святого Духа, нисходящей в ответ на сотворческое усилие верующего созерцателя, такая икона может являть прообраз и первообраз и творить сверхъестественное. Этим объясняются нередкие чудеса от ремесленных поделок и даже от штампованных или типографски отпечатанных иконок, слабо воспроизводящих какие-то канонические образцы.

¹ Кутковой В.С. Иконописец: ремесленник или церковнослужитель? // <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/040702115541>.

² Лепехин В.В. Иконология и иконичность // Икона и образ, иконичность и словесность. С. 156.

Главное каноническое требование правды, искренности, верности художника перед лицом Бога удивительным образом высвобождает творческие силы и вообще дарует свободу, открытость восприятия бесконечно таинственного, непредсказуемого духовного бытия. Это приводило и приводит к созданию все новых образцов священных образов, число которых исчисляется уже сотнями.

Наряду с исходным требованием невымышленной правды, верности образа опыт и соборный разум Церкви с течением веков выработали ряд дополнительных ограничений, составляющих отчасти писаный, отчасти неписаный художественный канон мистического творчества.

Житийный канон требует особого, возвышенного, священного языка повествования, питаемого церковным богослужением, а также построения жизнеописания святого в логике естественной последовательности событий, которая в большинстве случаев в общих чертах совпадает у разных святых. Обязательны описания чудес, свидетельствующих о святости, включая и посмертные чудеса. Средоточием повествования непременно должна быть личность святого.

Ряд ограничительных требований иконописного канона дали Трулльский собор (692) и VII Вселенский Собор (787). Суть этих ограничений можно кратко выразить словами Иоанна Дамаскина, который писал, что создавать и почитать следует «изображение Спасителя и Господи нашей, так и, сверх того, остальных святых и слуг Христовых» — то есть либо Самого воплотившегося в человеческом образе Христа, либо святых людей, которых вместе со всеми прочими «Бог искони сотворил... по образу Своему»¹. В свете соборных предписаний иконами следует считать соответствующие прообразам изображения воплощенных лиц, а не отвлеченные символы лиц. Отвлеченная, но опять же духовно узренная, а не придуманная символика на иконах присутствовать может, но она не должна составлять смысловое средоточие изображения. Средоточие иконного образа — отображение святой богоподобной личности, которая уже явилась, осуществилась исторически благодаря Богу Творцу, и такое отображение не может являться условно символическим, потому что символизация здесь равнозначна скрывающей, искажающей, обманывающей созерцателей личине. Здесь не может быть неискренности, двоемыслия, игры, как не может их быть даже в употреблении вещественных материалов, служащих иконописцу для создания образов: вещества должны представлять самих себя, а не быть подделками под иные материалы, иначе происходит отход от правды¹.

¹ *Иоанн Дамаскин, преп.* Точное изложение православной веры. М.; Ростов-на-Дону, 1992. С. 235.

манная символика на иконах присутствовать может, но она не должна составлять смысловое средоточие изображения. Средоточие иконного образа — отображение святой богоподобной личности, которая уже явилась, осуществилась исторически благодаря Богу Творцу, и такое отображение не может являться условно символическим, потому что символизация здесь равнозначна скрывающей, искажающей, обманывающей созерцателей личине. Здесь не может быть неискренности, двоемыслия, игры, как не может их быть даже в употреблении вещественных материалов, служащих иконописцу для создания образов: вещества должны представлять самих себя, а не быть подделками под иные материалы, иначе происходит отход от правды¹.

Таковы общие границы художественного воображения, установившиеся уже в преимущественно христологическую эпоху (IV–VIII века) церковной жизни. В преимущественно пневматологическую эпоху (IX–XIV века; впрочем, в богословских прозрениях отчасти и ранее, с IV века) эти границы несколько расширились: у греков через общее исихастское богословие и соответствующие живописные опыты, получившие церковное признание и распространение, у русских — еще и через богословскую иконологию XVI века.

Особой вехой здесь является Собор 1553–1554 годов под началом святителя Макария, митрополита Московского. Главная особенность Собора — поддержка точки зрения святителя Макария, оправдывавшего уже осуществленную в художественном творчестве и богослужении склонность к созданию икон на основе духовных (невоплощенных) мистических видений, как новых, так и в особенности древних, пророческих, отраженных в Священном Писании. Такое воображение затрагивало вопрос об изображимости невидимой природы Божества — Бога Отца и

¹ *Кутковой В.С.* О материалах в иконописи // *Кутковой В.С.* Краски мудрости. М.: Паломник, 2008. С. 69–85.

Святого Духа. С точки зрения святителя Макария, изображать можно и нужно, но не саму Их сущность (природу), а то, как Они являются в опытно засвидетельствованных достоверных видениях, пережитых церковно признанными пророками: «В нашей земле русьской ... живописцы невидимаго Божества по существу не описуют, а пишут и воображают по пророческому видению и по древним образцам греческим»¹. Тем более при таком подходе можно по бесплотным явлениям изображать сотворенных Богом бесплотных по природе духов (ангелов и падших демонов), а также людей, уже перешедших в иной мир и ставших бесплотными душами, отделенными от своих тел.

В сущности, преп. Макарий оправдывал издавна сложившийся обычай создания священных образов на основе красочного запечатления чудесных, духовных, неповторимых явлений святых лиц, Ангелов, Богородицы, Христа. Если же Само Божество желает являться не лично, а в символических подобиях, например Бог Отец в виде Старца, Бог Дух Святой в виде голубя, или огненных языков, или ослепительного сияния, — то изображать нужно именно так, «якоже святии пророцы видеша и святии отцы»². Как отметил Л.А. Успенский, этот довод «митрополита оказался настолько неотразимым, что проходит красной нитью у всех защитников изображения Бога Отца и не потерял силы до наших дней»³. Исходя из той же логики, митрополит Макарий допускает изображение Христа не только лично воплотившимся во образе человека, но и в виде Ангела — по пророческим видениям. Вообще, по убеждению святителя, Божество может снисходить и являться людям как угодно — сообразно ограниченным способностям их

¹ Приводится по книге: *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. [М.; Переславль]: Изд-во братства во имя св. кн. Александра Невского, 1997. С. 359.

² Там же. С. 360.

³ Там же.

восприятия: «Не является еже есть, но еже может видяй видети; сего ради овогда убо стар является, овогда юн, овогда во огни, овогда же в хладе, овогда в ветре, овогда в воде, овогда же во оружии, не прелагая свое существо, но воображая зрак различию подлежащих»¹.

Эту мысль митрополит Макарий мог почерпнуть из Ареопагитик, которые высоко ценил и поместил в состав своих Великих Миней-Четвех². Та же мысль высказывается св. Иоанном Дамаскиным уже применительно к художественному образотворению: «Итак, мы знаем, что невозможно увидеть глазами природу как Бога, так души, так и демона, но что они созерцаются посредством некоторого приспособления, когда Божественный Промысл облакает образами и формами то, что бестелесно, и лишено образов, и не имеет телесной фигуры, для руководства нами и для [доставления нам по крайней мере] поверхностного и частичного знания их, чтобы мы не находились в совершенном неведении Бога и бестелесных созданий. Ибо Бог, конечно, по природе совершенно бестелесен. Ангел же, и душа, и демон, по сравнению с Богом, Который, [впрочем,] один только — выше сравнения, суть тела. По сравнению же с материальными телами они — бестелесны. И так Бог, не желая, чтобы мы совершенно не знали того, что бестелесно, облек его формами, и фигурами, и образами, применительно к нашей природе; фигурами, [говорю,] телесными, созерцаемыми при помощи невещественного зрения ума. И этому мы даем формы, и это изображаем; ибо [иначе] каким образом могли быть представлены и изображены Херувимы? А [ведь] в Писании упоминаются формы и изображения также и Бога»³.

¹ Там же. С. 363.

² См.: Древнерусские Ареопагитики. М., 2002. С. 115.

³ *Иоанн Дамаскин, преп.* Третье защитительное слово против порицающих святые иконы // www.pravoslavie.ee/docs/Damaskin_icons.pdf; <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/dam3.htm#ab5>.

Святитель Макарий считал, что можно также силою сотворческого умозрения сочетать, сочинять разные видения разных святых лиц как некую богоданную духовную действительность — в новые, сложносоставные и целостные образы.

В этом расширении прав иконописцев Макарий был последовательно логичен: с одной стороны, духовный, бесплотный мир и его явления — это высшего рода действительность, признаваемая христианством в качестве способной проявляться в мире временном, вещественном; с другой — явления оплотненной, воплощенной земной действительности также воспринимаются душою человека как духовные (даже в случаях дополняюще-проверяющего осязательного восприятия образ, представляемый в его целостности, в итоге одухотворяется, отвлекается от плоти). Христос после Вознесения и отошедшие в мир иной святые являются на земле бесплотны, хотя и наделенными чудесной силой воздействия. Отвлечение от плоти (уже сугубое) совершается и при сотворческом списывании ранее созданных канонических святых образов. Получается, что в иконном отображении оплотняются образы, в любом случае одухотворенные и воспринятые в духе, а граница между созерцанием бесплотных и воплощенных явлений и лиц оказывается весьма условной. Главная трудность заключается в различении истинных, богоданных, благодатных духовных видений и видений ложных, губительных, навеянных падшими духами и душами греховных людей.

Повышенное внимание иконописи к невоплощенным на земле образам, особенно развившееся в XIV–XVI веках, объясняется исихастским стремлением уйти в глубины души, а оттуда — в сокровенный духовный мир, где и предстоять лично пред Лицом Бога, смиренно стяжая благодать Святого Духа, которая открывает духовные очи и являет тайны Божии. Вот как об этом рассуждает, например, святитель Григорий Палама с опорой на бого-

словие преподобного Максима Исповедника, указывая, что по мере приближения к созерцанию Божества человек становится художником-творцом, способным отображать образ Божий в себе самом, а также в других тварных существах и вещах: «Ибо когда изгонится всякая гнездящаяся постыдная страсть, и ум... всецело обратившийся сам к себе и другим силам души, направит душу к возделыванию добродетелей, стремясь к совершенству и устрояя еще деятельные восхождения (Пс. 83: 6) и при содействии Божиим всё более очищая себя, то не только стирает следы прикосновения лукавого, но всё заимствованное оттуда удаляет прочь, хотя бы оно считалось полезным и разумным. Когда же, не только пройдя вещественную двойственность, но и превзойдя мир духовный и таинственные о нем представления, и всё отложивши из богоугождения и по любви к Богу, предстанет пред Богом глухой и немой, по написанному (Мк. 19: 25), тогда удерживает помысл от вещества и созидается по созиданию высшему (Еф. 4: 24), так как извне ничто не мешает, когда внутри благодать преобразовывает внутреннее наше к лучшему и освещает его и усовершенствует внутреннего человека (Рим. 7: 22; 2 Кор. 4: 6). Когда же начнет рассветать день и утренняя звезда взойдет в сердцах наших, по выражению верховного между апостолами (2 Пет. 1: 19), то, по пророческому оному изречению (Пс. 103: 23), человек, достойный своего имени, выходит на приличное делание свое, и — о чудо! — становится созерцателем премирных вещей и, не отрешаясь или отрешаясь от сопряженного в начале вещества... ведает Путь (Ин. 14: 6; 2 Кор. 12: 2). Потому что подымается он не на крыльях воображения и рассуждения и не блуждает всюду, как слепой, ни в отрешенности от мира чувственного, ни в проникновении в мир мысленный не приобретая понятий точных и несомнительных, но истинно восходит неизреченною силою Духа, и духовной неизреченной помощью слышит неизреченные слова и видит недоступное

взорам. И — о чудо! — всецело привлекается и объемлется этим, а от земного отстает и соревнует неутомимым песнопевцам, становясь воистину иным ангелом Божиим на земле; и чрез себя приводя к Нему всякий вид твари, потому что и сам имеет теперь участие и в том, что выше всего (Еф. 4: 6) и... становится отображением образа Божия»¹.

Выражение «вещественная двойственность», по замечанию переводчика, восходит у св. Григория Паламы к «Главам богословским и домостроительным» преподобного Максима Исповедника, а именно, к 95-й главе первой сотни, в которой говорится о разных уровнях умозерцания духовного божественного бытия: «Бог каждому представляется по усвоенному им понятию о Боге. Тем, кои охотно стали выше земного состава и душевные силы уравновесили одну с другою одинаковым и тем же всегдашним стремлением к Богу, Он является как Единица и Троица, так что и собственное бытие обнаруживает, и таинственно указывает на образ бытия. А тем, кои прилепляются только к вещественному составу и силы души не уравновешивают одни другими, является не так, как Он есть, а как они сами есть, показывая, что они обеими руками ухватились за вещественную двойственность, в которой находится телесный мир, как состоящий из вещества и формы»².

¹ *Григорий Палама, свт.* Послание к любомудренным Иоанну и Феодору, показывающее, кто спасаемые и кто нет; и о происходящем от умственного делания... // Григория Паламы, св. митрополита Солунского, три творения, доселе не бывшие изданными / Греческий текст и русский перевод. Новгород, 1895. С. 14–16. Автором перевода, видимо, является Арсений (Стадницкий), выпускник Киевской духовной академии, назначенный в 1895 году инспектором Новгородской духовной семинарии, впоследствии, с 1910 года, архиепископ Новгородский и Старорусский, с 1917 года митрополит, священноисповедник.

² *Григорий Палама, свт.* Послание к любомудренным Иоанну и Феодору, показывающее, кто спасаемые и кто нет; и о происходящем от умственного делания... С. 14–15.

Русское богословие XVI века в лице митрополита Макария и его сторонников попыталось прямо применить к иконологии общее исихастское богословие образа, развитое у греков. При этом приходилось задним числом объяснять и оправдывать многочисленные иконы в этом роде, появившиеся как у греков, так и у русских в течение XIV–XVI веков.

Чтобы избежать большой опасности произвольного воображения, неистовой фантазии, духовных заблуждений при сотворении святых образов святитель Макарий предлагает учитывать в первую очередь духовный, созерцательный опыт только признанных Церковью святых, желательный опыт, запечатленный в Священном Писании, в сочинениях святых, в их житиях. При сопереживании их опыту, тем более при переживании художником собственного опыта, образы видений должны подвергаться тщательной проверке на духовную доброкачественность — по общим правилам, выработанным в монашестве с первых веков его существования, причем, проверяться удвоенно: сначала самим живописцем, а потом и соборным восприятием Церкви (последнее может проявляться разнообразно и множественно, рассредоточенно во времени). В частности, далеко не все относительно новые иконы, накопившиеся к Макариевским соборам, получили тогда оправдание ввиду чрезмерной неосновательности, самочинности и фантастичности воображения в одних случаях и тяжелой рассудочной сложности, требующей пространных и смутных начертательно-словесных пояснений, в других. Да и некоторые суждения самих Макариевских соборов относительно частных икон могут вызывать критику, — но именно в русле непрестанного церковного, соборного обсуждения.

Те иконы, которые удержались в церковно-богослужебном употреблении, не вызвав своим возникновением отторжения и получив на деле оправдание, отличаются господством не собственно бесплотных, небывалых и

необычных видений, никогда не имевших земного воплощения, но образов прошедших земную жизнь святых, Богородицы или даже Самого Христа, благодаря которым эти чудесные видения возникали (такова, например, икона «Видение пономаря Тарасия» с изображением преподобного Варлаама Хутынского, вызвавшего череду видений у пономаря, или, например, «Святая София, Премудрость Божия» с образами Христа, Богородицы и св. Иоанна Предтечи). В таких иконах новоявленные видения, символы, а также «образы и сени» Ветхого Завета становятся пусть и заметным, но все-таки подчиненным дополнением к привычной лично-воплощенной основе изображения, утвержденной решениями Трулльского и VII Вселенского Соборов. Эта богословская подоснова неизменно присутствует во всех рассуждениях преподобного митрополита Макария и помогает ему и его современникам, а затем и последующим поколениям не заблудиться в бескрайних, заманчивых и часто обольстительных пространствах духовного бытия, требующего своего воплощающего отображения¹.

Соборная работа Церкви по распознаванию истинных и ложных икон, резко обозначившись в XVI веке, с тех пор не прекращается, но идет с переменным успехом².

Исихастское пневматологическое богословие вполне созвучно славяно-православному пониманию священного образа, и не случайно, что именно на русской почве оно

¹ Не все православные богословы соглашались со святителем Макарием. В новейшее время это несогласие выражается, например, в трудах Н.К. Гаврюшина, В.С. Куткового.

² См., например: *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. С. 381–656; *Кутковой В.С.* О постановлениях Святейшего Правительствующего Синода по вопросам изобразительного искусства // *Православная иконология — основы и перспективы: Материалы Первой Международной научной конференции 27 ноября 2004 года.* СПб., 2005. С. 73–83; *Салтыков Александр, прот.* Символ и реальность в церковном искусстве // *Православная иконология — основы и перспективы.* С. 64–67.

нашло наиболее последовательное применение в области иконологии.

С течением веков на славяно-русской почве почитание икон только усиливалось, награждаясь бесчисленными явными чудесами от святых образов и сопровождаясь богословскими обоснованиями понятия иконы как именно святого образа. Крайней точки в своем логическом развитии подобное славяно-русское богословие достигает в труде о. Павла Флоренского «Иконостас» (1922): «В иконописных изображениях мы сами — уже сами — видим благодатные и просветленные лики святых, а в них, в этих ликах, — явленный образ Божий и Самого Бога. И мы, как самаряне, говорим иконописцам: “Уже не потому веруем, что вы свидетельствуете написанными вами иконами святость святых, а сами слышим исходящее от них через произведение вашей кисти самосвидетельство святых, и не словами, а ликами своими... И теперь мы помощью вашей видим, но уже не ваше мастерство, а полнореальное бытие самих ликов... Как через окно вижу я Богоматерь и Ей Самой молюсь, лицом к лицу, но никак не изображению”»¹. Мысли о. Павла поддерживает граф В.А. Комаровский в «Письме об иконописи (о. Сергию Мечеву)» (1930): при глубоком художественном созерцании «творческая энергия проникает за пределы этой поверхности (образов, вещей. — А.М.), входит в глубину образа, видит в этой глубине и непосредственно восходит до первообраза и, творчески созерцая этот первообраз, делается той лестницей, тем проводником, сорастворяющимся с этим первообразом, который таинственно через творческую энергию претворяется и воплощается»².

¹ *Флоренский П.А.* Иконостас // *Богословские труды.* 1972. Т. 9. С. 100.

² *Комаровский В., граф.* Письмо об иконописи (о. Сергию Мечеву) // *Православная икона: Канон и стиль. К богословскому рассмотрению образа / Сост. А. Стрижев. М., 1998. С. 156.*

Л.А. Успенский, будучи сам иконописцем, в своей известной книге, в целом опирается на канон христологической эпохи, но стремится мягко развить его в духе исихастской пневматологии и славяно-русского понимания образа, на что позднее с неодобрением указал К.Г. Шахбазян: «Видение очами веры у Успенского сливается с возможностью показать виденное»¹.

В настоящее время православно-русское понятие «образа» (как «иконичного образа») всесторонне развивает в своих книгах и статьях В.В. Лепяхин: «Иконичность всегда предполагает наличие у видимого земного предмета и образа невидимого Божественного первообраза. При этом иконичность выступает как принцип такой взаимосвязи между образом и первообразом, когда первообраз духовно присутствует в образе и связан с ним синергийно»². Иконописец Павел Бусалаев, опираясь на общую теорию иконичности В. Лепяхина, предлагает расширить понятие иконы до иконичного образа: «<...икона есть не только особым образом исполненное каноническое изображение Спасителя, Божией Матери, святых, но всякий образ, в котором явлено богочеловеческое единство, где наблюдается выраженная средствами этого мира синергия Божественного и человеческого»³. Как показал В. Лепяхин, такой свободный подход к понятию иконы был изначально присущ греко-православному богословию: «При чтении святых отцов нельзя не обратить внимание на то, что слово икона (εἰκών) они часто употребляли в более широком смысле, чем тот, к которому мы ныне привыкли. Весь мир, сотворенный Богом, они понимали как икону Божию, как

произведение совершенного Художника»¹. Соответственно, и отдельные вещи, духовные сущности и существа в составе большого мира-иконы при таком подходе и при определенных условиях понимались в греко-византийском богословии как малые частные «иконы» Бога Творца².

Конечно, при таком подходе следует строго и осторожно различать уровни и области иконичной образности, подчеркивая особое и высшее положение собственно иконного, священного образа среди прочих. Сам В. Лепяхин, придерживаясь именно такой установки, указывает на ее исконность для православного богословия: «Иконичность же в православном понимании — динамична в вертикальном плане. Уже выделение шести видов образов преподобным Иоанном Дамаскиным ясно говорит об иерархичности иконичных образов и, следовательно, разных уровнях иконичности, только более высокий уровень иконичности обеспечивается не изоморфизмом, хотя он может и присутствовать, а способностью восходить к первообразу, находиться в единстве с ним, реально являть его духовную силу»³.

При внимательном рассмотрении в свете православного богословия пределы творческого воображения в иконописи и житиях оказываются бесконечно расширяющимися, но не в смысле современного светского (а по сути древнего магического) уклонения в художественное своеволие, самочинство (часто переходящее в бесчинство), а в смысле мистического, смиренного сослужения Богу Творцу в его непрерывном Промышлении о сотворенном мире и каждой твари в нем, в особенности же — о человеках.

¹ Шахбазян К.Г. «Верую ходим, а не видением» // Икона и образ. Иконичность и словесность. С. 118.

² Лепяхин В.В. Иконология и иконичность // Икона и образ. Иконичность и словесность. С. 163.

³ Бусалаев П. Иконичность и современный мир // Язык священного и современный мир. М., 2004. С. 143.

¹ Лепяхин В.В. Иконология и иконичность. С. 131. Эту мысль высказывал, в частности, св. Максим Исповедник.

² Там же. С. 131–135.

³ Там же. С. 161.

О ФЕНОМЕНЕ ЭВРИТМИИ В ДРЕВНЕРУССКОМ ИСКУССТВЕ

Кутковой В.С.

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» (от греч. *εὐρυθμία*; *εὐ* — благой, *ρυθμ* α — стройность, благозвучие, гармония)¹. 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. Греческое представление о симметрии не совсем совпадает с нынешним: у эллинов оно вовсе не означало повторения или зеркального отражения. Греческое понимание слова «симметрия» и глубже, и сложнее нашего. По Витрувию, например, симметрия выявляет соразмерность количественных пропорций между частями и целым: «Симметрия есть гармоничность, составляющаяся из членений самого здания и соответствующая ему в целом; это есть идущий от всех его отдельных частей к облику целостной его фигуры отклик соизмеримости со взятой за эталон его некоей частью. Как в человеческом теле свойство его эвритмии есть свойство соразмерности

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

Кутковой В.С. О феномене эвритмии в древнерусском искусстве

мерки, взятой от локтя, стопы, пяди, пальца, с прочими частями тела, так это имеет место и при совершенных конструкциях зданий»¹.

По мнению отдельных исследователей, такое понимание эвритмии не содержало само по себе объективной пропорциональности, хотя у созерцающего вызывало субъективно приятное впечатление; эвритмия якобы считалась не только с требованиями прекрасного предмета, но и с требованиями зрителей. Богослов и философ М.В. Васина на это возражает: «Античная эвритмия не нуждалась и не соотносилась ни с какими субъективными требованиями. Можно подумать, что космос был прекрасен исключительно по требованию зрителей. Греческое понимание гармонии, лада и симметрии было обусловлено редкостной чуткостью к космологическому восприятию бытия. *Бытие — лад — космос — наряд — устройство* — слова одного порядка. Часть обязательно в ладу с целым, всеединство — лоно эвритмии. Это лоно существует само-в-себе безучастным к каким-либо требованиям зрителей»².

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

¹ *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. Кн. 6 // <http://www.edurss.ru/cgi-bin/db.pl?cp=&page=Book&id=6071&lang=Ru&lang=ru&list=58>.

² Из письма М.В. Васиной к автору этой статьи.

совершают что-либо скверное, то они не суть боги», — говорил Эврипид¹.

Существуют и другие аспекты нашего вопроса. Так, В. Гумбольдт пишет о логической эвритмии, свойственной мышлению при чтении текста: «Посредством подчинения и сочетания предложений в прозе совершенно особым образом развивается соответствующая развитию мыслей логическая эвритмия, в которой прозаическая речь... настраивается своею собственною целью»². В Православии эвритмия тоже находит свое применение, отражаясь 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», т. е. метонимия вводит метафору. «Благодаря ассоциациям по смежности, — пишет он, — ассоциации по сходству приобретают силу *метаморфозы*, они актуализируют обозначаемое ими преобразование»³. Именно актуализация — не «преобразование», а преобразование антиномии — носит доминирующий характер в принципе единства по сходству и по контрасту.

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

¹ *Иоани (Зизиулас), митр.* Личность и бытие / Пер. с англ. С. Чурсанова // Богословский сборник. М., 2002. Вып. 10. С. 22–50.

² *Гумбольдт В.* О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода. СПб., 1859.

³ *Маранда П.* Метаморфные метафоры // От мифа к литературе. М., 1993. С. 84.

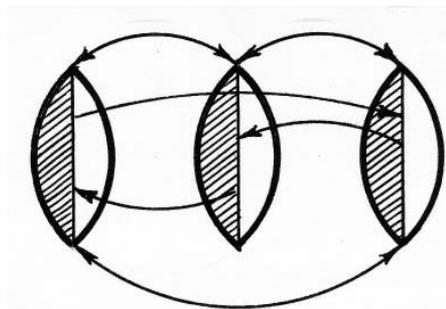


Рис. 1

Попробуем проанализировать структуру храма, систему его монументального оформления, отдельную икону, отдельный чин и весь иконостас в целом исходя из принципа эвритмии. В статье «О параканонических положениях» 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»¹. Заметим: слово «мера» упоминалось первым. «Было бы неправильным считать, что композиционное творчество зодчих ограничивалось только областью культовых сооружений. Повседневной его сферой было и “текущее” гражданское строительство как деревянное, так и каменное. Здесь выработывались представления о наиболее целесообразных и красивых отношениях ширины, длины и высоты сооружения в зависимости от его назначения и природного окружения», — писал Г.К. Вагнер². Но особую важность приобретали вопросы пропорций, когда надо было воз-

¹ *Красноречев Л.Е., Тынтарева Л.Я.* «...Как мера и красота скажут». Л., 1971. С. 3.

² *Вагнер Г.К.* О пропорциях в московском зодчестве эпохи Андрея Рублева // Древнерусское искусство XV — начала XVI века. М., 1963. С. 54.

вести 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»¹. Уже на данном примере можно заметить красоту математических соотношений, изощренность пространственного взаимодействия симметрии, ритма и пропорций в византийской архитектуре. Это, повторим, и называлось эвритмией. Необходимо 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 фигурой, а это весьма важно для эвритмии, поскольку она есть, как мы знаем, сложная симметрия.

Уже в самых ранних крестово-купольных храмах квадрат перемещается в самый центр и, получив название *подкупольного квадрата*, приобретает первостепенное значение при исчислении пропорций. Если для Витрувия «в человеческом теле свойство его эвритмии есть свойство соразмерности мерки, взятой от локтя, стопы, пяди, пальца, с прочими частями тела», то в православном храме, как правило, свойством эвритмии становится свойство соразмерности подкупольного квадрата с другими частями храма. Отметим определенную синонимичность церкви и тела

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

в христианском миропонимании. Самый древний храм из сохранившихся построек крестово-купольного типа — церковь святого пророка и царя Давида в Салониках (V век). В аспекте эвритмии она весьма 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»¹. 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 крестово-купольной системы.

Не были исключением и древнерусские храмы. Остановимся на одном из них — Троицком соборе, возведенном монахами Троице-Сергиевой лавры в 1423 году, куда была написана преподобным Андреем Рублевым икона Пресвятой Троицы. Анализ, проделанный поочередно В. Балдиным² и Г. Вагнером³, позволяет снова убедиться в основополагающей роли подкупольного квадрата (см. рис. 2).

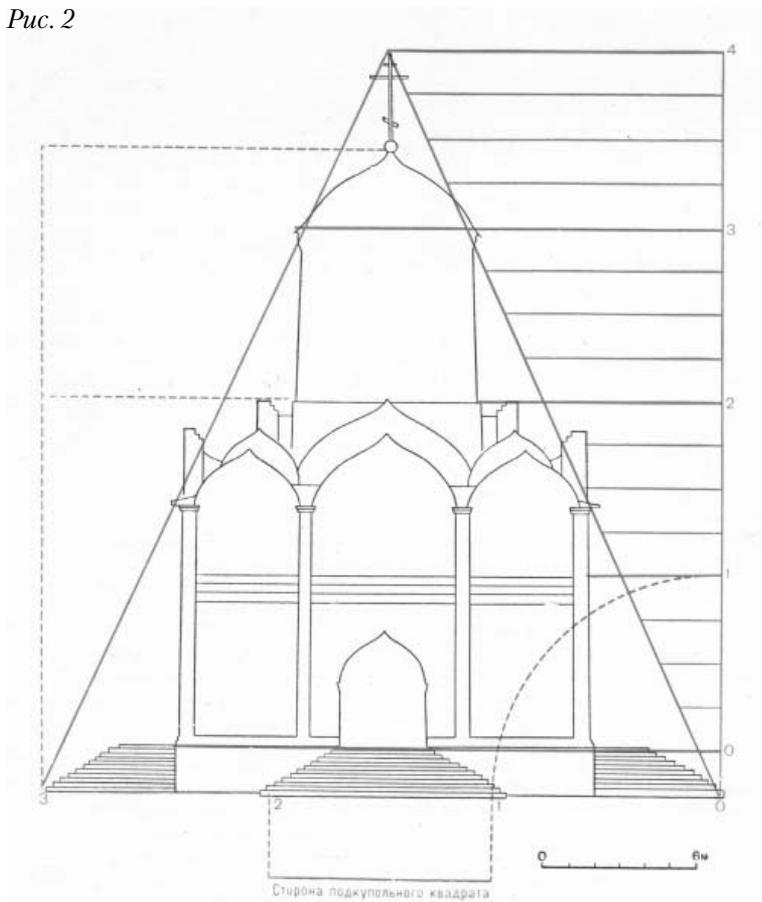
Согласно полученным результатам, высота храма (с крестом) — вчетверо больше этого квадрата (без учета цоколя). Высота барабана, высота купола с крестом и расстояние от нижнего края стены до верхнего края настенного резного пояса равны одной стороне квадрата, а четверик

¹ Полевой В.М. Искусство Греции. Средние века. С. 159.

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

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

Рис. 2



(до барабана) — вдвое выше барабана и равен двум сторонам квадрата. Расстояние от иконостаса до внешнего края западной стены равно внутренней ширине собора, и, стало быть, опять дает о себе знать квадрат. Ограничимся перечислением данных пропорций, хотя его можно было бы и продолжить. Однако следует отметить одно немаловажное обстоятельство: в приведенном случае заявили о себе чисто эвритмические факторы в архитектуре, и это притом,

что модулем в строительстве Троицкого собора была не сторона подкупольного квадрата, а толщина столба.

Позволим себе еще один пример и рассмотрим храм Успения Божией Матери на Волотовом поле близ Новгорода. Памятник возведен архиепископом Моисеем в 1352 году. Специально берем такое сооружение, которое построено с точки зрения современной инженерной мысли «неправильно»: приближаясь в плане к квадрату, стены, а значит и их основания, разного размера, все углы — не прямые и между собой неодинаковые. Однако больше других обращает на себя внимание угол, образованный западной и южной стенами, который равен 94 градусам, что делает южную стену явно короче северной, а центральную ось симметрии — условной.

Храм уже одним принципом своей архитектуры напоминает наполненную динамикой исихастскую икону и на первый взгляд, кажется построенным произвольно. Академик Д.С. Лихачев назвал этот принцип «неточным проведением кода»¹. Но насколько бы «неточным»

¹ Сам ученый свой термин объяснял в дискурсе эстетики: «Неровности стены, неточно выведенные лопатки, асимметрия окон, чуть различающиеся между собой купола и главки — все то, что особенно пленяет в древнерусском зодчестве, обусловлено тем, что искусство, ставя перед зрителем задачи сотворчества в пределах единого стилистического кода, делает возможным это сотворчество неточным проведением кода. Произведение искусства ставит задачи и подсказывает пути их решения одновременно... Эти неточности «стилей эпохи» зависят не от случайных причин: от несовершенства техники, например, как думают некоторые искусствоведы, или от того, что отдельные детали выполнялись разными мастерами при отсутствии строгих указаний, как пытаются утверждать другие. Эти неточности имеют эстетическое основание. Несоввершенство 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 совершенней средневековой, и традиционный эстетический код ос-

ни оказывался «код», — все равно дело не обошлось без пропорциональных соотношений. Древнерусские архитекторы были, несомненно, знакомы с композиционными законами греческих храмов¹, но вологовский 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.

тавался 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 свободы мастеров в Духе Святом. Легкость чтения кода достигалась тем, что свободными в Духе пребывали и читающие прихожане.

¹ Так, при анализе феномена золотого сечения на примере Спасо-Нередицкой церкви, стоящей неподалеку от Успенского храма на Вологовом 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).

Мы обнаружили совершенно оригинальное построение, не встречавшееся нам больше нигде: диагональ пола, пересекающая неф с северо-восточного угла до юго-западного, определила 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 обусловлен отнюдь не ошибкой, а эвритмией. Самым убедительным аргументом против ошибки является удивительная прочность храма, преодолевшая века¹.

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

¹ Как ни печально, но убойная сила немецких пушек, расстрелявших вологовскую 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 трудами новгородских реставраторов, под руководством Т.И. Анисимовой, собираются фрески из груды уцелевших осколков. К сожалению, эти фрески не могут быть возвращены на вновь возведенные стены, поскольку храм воссоздан не по средневековой технологии, а по современной, с применением цемента. Что привело уже сегодня к засолению стен. По счастью, в свое время искусствовед Л.А. Мацулевич успел довольно подробно и профессионально отснять живопись Успенского храма; этими фотографиями мы и пользовались при анализе.

видится чуткость обоих мастеров к эвритмии, 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 алтаря¹. Хочется верить, что причиной явилось увиденное владыкой несоответствие 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 вологовского 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 случайностью². Как уже отмечалось, на отсутствии случайностей настаивал и академик Д.С. Лихачев. Метод древнерусских мастеров, о котором идет речь, конечно, предполагал не механистический подход, а органический. Изображение на фреске и на иконе не теряло естественности и не превращалось в эмблему, хотя оставалось условным³. Иератическая сторона образа тре-

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

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

³ Как отмечает В.П. Рябушинский, эвритмия всегда отвергает искусственные, излишние формы, требуя целесообразных и естественных. Но она не боится сложных форм и самого богатого убранства, если для того есть здоровая основа. Одинаково эвритмичны и

бовала и определенных способов построения композиции. В других культурах священные изображения создавались тоже путем привлечения математических и геометрических средств. Более того, данный метод оказывался еще и очень удобным для практической работы. Отрицать удобство нельзя, что подтверждается исследованиями реставратора Н.В. Гусева¹. В монументальной живописи, когда глазу с рабочего расстояния трудно охватить стену разом, а изображение не рисуется предварительно на бумаге в размере один к одному, как сейчас, работа представляет немалые трудности, что особенно понятно тому, кто сам хоть однажды расписывал стену. Здесь надо учитывать и сжатые сроки, отводимые на выполнение фресок (обычно только летние месяцы); это фактор, заставляющий максимально экономить время. Иконописцы поневоле вынуждены были бы выработать подобный метод построения композиции даже в том случае, если бы такового не существовало. Но он применялся в архитектуре и античными зодчими, и как минимум с IV века — христианскими. Без продуманных пропорциональных соотношений нереально вообще что-либо строить. Любое сооружение должно иметь высоту, ширину и глубину, а следовательно, их необходимо привести в определенную систему, зависящую от того места, где сооружение находится, для чего оно предназначено, в какое историческое время возводится и в какой стране. Отрицать это — значит бороться со здоровым деревянными многоглавыми церквями 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. 1999, апрель. № 4).

¹ Гусев Н.В. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI–XVII веков // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 126–139.

смыслом. Работая бок о бок с зодчими, монументалисты пользовались их находками и даже становились конгениальными со-творцами¹.

И теперь, после необходимого предуведомления, мы можем, наконец, приступить к анализу работы вологовского средневекового монументалиста. Прежде всего, ему предстояло вертикаль объема разделить на определенное количество регистров, в каждом из которых написать цикл композиций, связанных с богословской программой храма. В барабане в согласии с традицией мастер написал два чина: сверху — Силы небесные, ниже — пророков².

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

¹ 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 языка: “знаменщиками”, “иконниками”, “изографами»» (Тиц А.А. Загадки древнерусского чертежа // www.kenozerje.by.ru/oldrusdraw.htm). Сотрудничество между иконописцами и зодчими было, следовательно, самое тесное.

² И.Э. Грабарь о вологовской церкви писал: «Схема росписи является как бы классической для XIV 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 XIV столетия изображение Божественной Литургии» (Грабарь И.Э. История русского искусства. Т. 6. М., 1915. С. 144).

с полотенежным 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 определял верхний край оконного проема на южной стене, если измерять от пола. Радиусу барабана равен вертикальный размер той же алтарной композиции «Божественная литургия». Ширина восточной стены, будучи отложенной от пола, обусловила нижний край композиции «Сошествие Духа Святого на апостолов», а будучи удвоенной, — нижний край чина с Силами небесными в барабане. Высота композиции «Крещение Господне» на южной стене исчислялась двойным размером ширины столбов и равнялась высоте верхнего регистра с фигурами святых на столбах, а также суммарному размеру по вертикали двух нижних регистров в нартексе с южной стороны. Можно еще долго перечислять пропорциональные соотношения, пространственное взаимодействие элементов сложной симметрии, определявших ритм, формат каждой композиции и действовавших по схеме, приведенной на табл. 1¹. 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, т. е. 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, ощущает присутствующий Божественный энергетический

¹ Система античного канона, как видим, будучи в христианстве преобразованной, получила здесь свое логическое продолжение.

потенциал, о котором пытался поведать вологовский художник-исихаст¹.

Но любопытно то, что по означенной схеме можно проследить эвритмические и семантические межкомпозиционные связи². Это достаточно хорошо подтверждается анализом композиций «Успение», «Распятие», «Положение во гроб», «Сошествие во ад» и «Вознесение» на северной стене. Все они не случайно высились одна над другой.

Вначале приведем очень подходящий для нас фрагмент проповеди об Успении Богородицы известнейшего и почитаемого священника Новгородской епархии архимандрита Агафангела (Догадина; † 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»³. Дальше отец Агафангел прямо называет Успение Божией Матери Богородичной Пасхой.

Попробуем прокомментировать эти слова путем сравнения иконографии указанных композиций. Что же мы видим на них прежде всего? В качестве семантической и пластической доминанты «Распятия» выступает вертикальная фигура вознесенного на Крест Спасителя, вроде

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

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

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

бы поникшего в результате принятой смерти, но на самом деле устремленного к земле, отдающего жизнь за нее, взявшего грех мира, грехи человеческие; во втором случае — в «Успении» — мы видим торжество встречи Христа и Богородицы, выраженное встречей вертикальных линий с горизонтальными: горизонтальности настолько остро «откликаются» на божественную вертикаль, что утрачивают свою строгость и стараются прогнуться, «обнять» вертикаль¹. 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, смещение кругового движения (движущей причины, в данном случае как реакции на явление трансцендентного) и прямолинейного (целевой причины — как устремления к трансцендентному, выходу в Абсолют) образует остальные виды движения. Но доминантой композиции остается вертикаль, четко обозначающая верх и низ. Понимание верха (неба) и низа (земли) в православном искусстве онтологично. Отсюда возникает пристальное внимание к вертикали, понимаемой как связь

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

между небом и землей, — связь, выраженная в культовой живописи изобразительно.

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

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

Горизонтальное положение фигуры Богородицы из «Успения» и вертикальное Христа из «Распятия» суть единство по контрасту, а 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 во славе, во втором — Христос в яслях на фоне черной пещеры (тьма, которая не объяла Его и которую Ему еще предстоит победить); 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 Пречистую в лоно Господне.

Тема Пасхи неизбежно подводит к теме 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 показывает 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. Чувственной страстности нет места 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 лика. Если вспомнить знаменитые византийские изображения Пантократора в куполах монастырей Дафни (конец XI века) и Хора (Константинополь, 1315–1320 годы), 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 вологовского храма¹. 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 поюстороннем мире, возвращает к жизни одного человека — Лазаря четверодневною, а в «Сошествии во ад» Господь, спустившись в потусторонний мир, возвращает

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

в жизнь вечную все человечество (здесь можно усмотреть разом и единство по аналогии, и единство по контрасту). В «Сретении» Богородица держит на руках Богомладенца, передавая Его Симеону Богоприимцу, а в «Успении» Спаситель держит на руках в виде младенца душу Своей Матери, никому не передавая, а, наоборот, ее принимая.

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

Анализ эвритмии вологовских фресок будет недостаточным, если пройти мимо структурного построения композиции. Для краткости возьмем одну роспись «Успение», как наиболее показательную. В отличие от иконы, которая всегда делалась вертикальной, здесь формат горизонтальный. Ширина его обусловлена размером подкупольного квадрата и внутренним диаметром барабана, высота могла высчитываться несколькими способами. Все они вполне вероятны. Поскольку высота нижнего регистра, 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 сделал 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 мандорлы¹. Здесь действительно доминирующий композиционный формоэлемент — мандорла. Первой изограф стал строить именно ее, ибо типичный для иконы прием построения первым нимба тут не просматривается: равносторонний треугольник, в вершине которого обычно находилась центральная точка главного нимба, должен быть равен основанию формата, а это означало бы выход в следующий регистр росписи. Но диаметр мандорлы был определен согласно иконописному приему, т. е. исходя из той или иной высоты композиции. В данном случае он равен половине такой высоты. Верхняя точка мандорлы отстоит от верхнего края формата на расстояние радиуса мандорлы. Поскольку в любой композиции фигура Спасителя всегда является главной, то следующей задачей и стало определить верхнюю точку главной фигуры, ибо стопы ног не видно. Волоотовский мастер поступил удивительно просто, но мудро. Отрезок, равный половине ширины композиции, он отложил по осевой линии от нижнего края формата. Потом от этой точки были построены два одинаковых квадрата, с общей стороной по осевой и стоящие основанием на нижней линии фрески. Точно такие же построения прослеживаются и в других композициях, например в «Вознесении», «Крещении», «Рождестве». Верхняя линия квадратов осмысливалась как незримая

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

граница между мирами: все действия, происходящие в поюстороннем мире, находились в площади квадратов, мистические действия — выше, вне квадратов¹. Что квадрат есть символ земли, мы хорошо знаем. В «Успении» верхняя линия квадратов давала слева верхнюю линию основания кивория. Сень кивория одной своей стороной точно попадала на диагональ композиции. Палата справа весьма незначительно выходила за границу аналогичной диагонали, т. е. тоже была обусловлена диагональным построением. Фигуры апостолов чем ближе оказывались к правому и левому краям композиции, тем больше теряли вертикальность положения, выдавая замысел живописца о диагональных поддержках. Подобные приемы и эвритмические соотношения понадобились с одной целью — усилить внимание молящегося к смертному одру, на котором сосредотачивалась сердцевина всего замысла.

Несмотря на размашистую манеру живописи, волоотовский мастер с математической точностью 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 излишни².

¹ 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 волоотовского храма, а лишь один. Но символика его была идентичной.

² Алпатов писал: «Надо полагать, что в эстетических представлениях волоотовского 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 волоотовского живописца: «Одновременно с широкими, свободными и размашистыми контурами, к которым он чувствовал влечение, во

Интересно взглянуть на метод работы иконника, писавшего праздничный чин в тот же храм спустя 100 лет. Для краткости возьмем только одну икону, а для наглядности — тоже «Успение» (последняя четверть XV века). Здесь мы найдем большое сходство с методом, характерным для мастерской Андрея Рублева. В чем конкретно он заключался? Вот как почти полвека тому назад изложил ход создания иконы архитектор А.А. Тиц: «Модулем для построения фигуры служила сторона квадрата, вписанного в окружность с диаметром, равным ширине иконной доски. Видимо, процесс “знаменованья” шел в такой последовательности (см. у нас рис. 3 — В.К.): 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 сверху и внизу строилось еще по квадрату, в результате чего получали прямоугольник, в который вкомпоновывалась фигура; для определения ширины нижней части фигуры, очевидно, вписывался еще один квадрат»¹.

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 зависела от подкупольного квадрата. Вот и у иконописцев связь с зодчеством несомненна даже в методе работы: построение

многих его фигурах проглядывает стремление подчинить их очертания *правильной форме круга и полуокруга*» (Алпатов М.В. Фрески церкви Успения на Волотовом поле. 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.

¹ Тиц А.А. Некоторые закономерности композиции икон Рублева и его школы // Древнерусское искусство XV — начала XVI веков. М., 1963. С. 38–39.

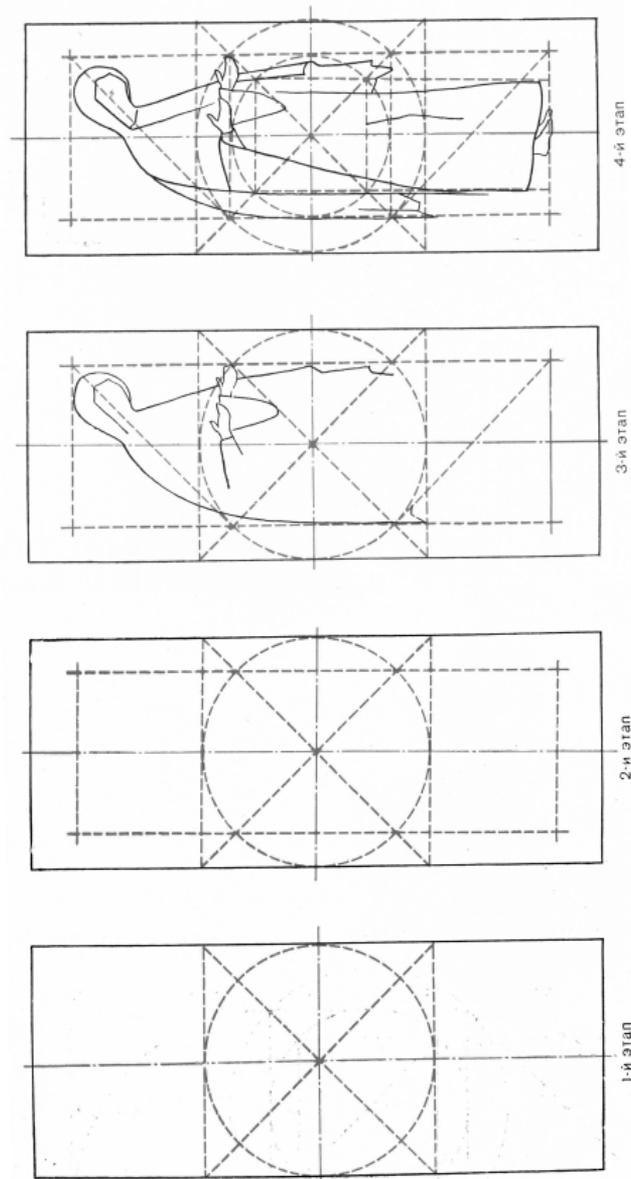


Рис. 3

и 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 иконника со школой Рублева. В этом нас убеждает сама последовательность действий рисовальщика (рис. 4). 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 встроено квадрат с диагоналями. Точки пересечения окружности с диагоналями квадрата были соединены вертикальными линиями (у новгородца они не совпадают с размером полей иконы, как у Рублева, здесь он проявляет оригинальность). Из точек пересечения этих вертикалей с горизонтальной осью симметрии, радиусом, равным расстоянию до точки пересечения окружности с вертикальной осью симметрии, были построены обе внешние стороны стрельчатой мандорлы. Внутренние стороны проводились из точки пересечения горизонтальной оси с краями иконы. Но каким радиусом? В качестве него брался отрезок, полученный от пересечения диагонали ковчеха с квадратом. Причем величина данного отрезка использовалась потом и для определения верхней линии одра, если по вертикальной оси отрезок откладывать снизу от внутренней линии лузги. Палаты строились в соответствии с Рублевским методом: 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

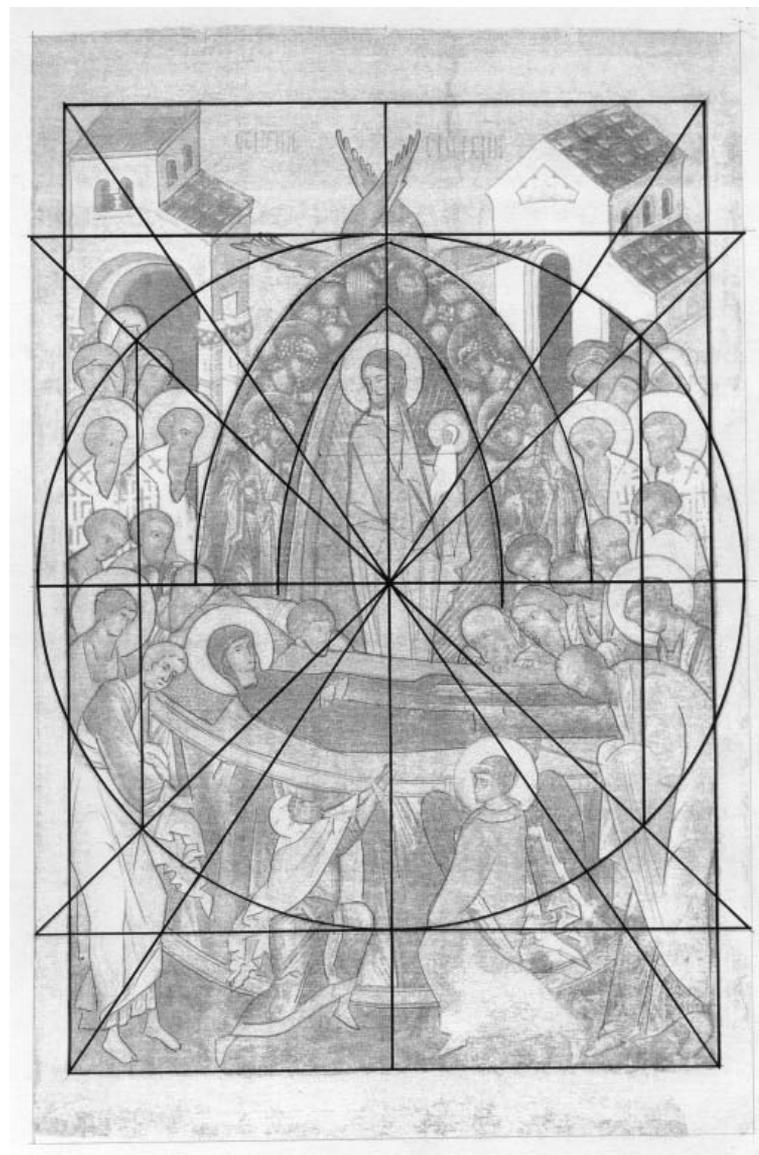


Рис. 4

в правой палате. Это подтверждает лишь знание и чутье эвритмии новгородским иконописцем.

Аналогичные построения производились и во всех других праздничных иконах волотовского храма. Исходя из соображений экономии места, не станем на них останавливаться. Обратим внимание на само понятие «чин» в иконостасе. Греческое слово *τάξις* — «чин», несмотря на свой воинский оттенок (*τάξις* — дословно «воинский отряд»), и церковнославянское «чин» неизменно означают «порядок» и близки греческому пониманию «космоса». Не забудем, что сам храм мыслился именно 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 первоначально значил «иерархическое начало». Сюда надо добавить изображение на алтарной преграде святых всей кафолической Церкви, что, безусловно, наводило русича на мысль обо всей вселенной. Иерархически главным, самым существенным чином считался Деисис. «“Деисусный чин” иконостаса — это законосообразный “ряд” и “порядок”, структурно устроенный вокруг смыслового центра в виде Пантократора и включенный на правах горизонтального “слоя” в вертикальную иерархию “рядов” и “порядков”. Примерно так употребляет термин “порядок” математика (когда говорится о бесконечно малой величине или алгебраической кривой “высшего порядка” сравнительно с другой)», — отмечает С.С. Аверинцев¹. Вертикальная ось симметрии иконостаса, понятая как иерархическая верти-

¹ *Аверинцев С.С.* Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // *Древнерусское искусство. Зарубежные связи.* М., 1975. С. 389. Примеч. 48.

каль чинов, пересекалась непосредственно самими чинами и создавала незримый образ креста, венчавшийся вверху реальным крестом. Эту центральную вертикаль иконостаса Л.А. Успенский прочитывал как идущие сверху вниз «пути божественного откровения и осуществления спасения», а снизу верх — «пути восхождения человека»¹. 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 иконы². Тогда композиционные построения фресок и праздничных икон при помощи квадратов выглядят весьма органичными и последовательными.

¹ *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 226.

² См. главу «О ковчеге, опуши и полях иконы» в нашей книге «Краски мудрости» (М.: Паломник, 2008. С. 86–102). Цвет фриза виден на сохранившемся цветном снимке Л.А. Мацулевича, сфотографировавшего отмывку в цвете, выполненную, вероятно, реставраторами в 20-е годы XX века; на ней представлена система фресок Успенского храма.

Изыскания последнего времени позволяют говорить о концептуально пропорциональном отношении чинов в иконостасе (1408 год) 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 веков, по традиции, существовавшей в ту эпоху, иконы праздничного и пророческого чинов иконостасов данного типа должны были иметь примерно равные высоты», — пишет А.Г. Мельник¹. 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 солей 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 монасты-

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

ря — определило широчайшее распространение этого типа в XV–XVI веках», — сообщает А.Г. Мельник¹.

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 жизнь человека в Боге.

Произведенный нами анализ в известной степени подтверждает и делает более понятными слова современного французского богослова Оливье Клемана: «С Рублевым возрождается и преобразуется красота античного эллинизма, человечность становится богочеловечностью; “эвритмия” и “текучесть”, воспетые Платоном, проникнуты и озарены воскресением Христа, сиянием Пятидесятницы»².

¹ Мельник А.Г. Основные типы русских иконостасов XV — середины XVII века. С. 433.

² Клеман Оливье. Отблески света // <http://www.standrews.ru/index-ea=1&ln=1&shp=1&chp=showpage&num=634>.

«ПЛАСТИКА ДУХОВНАЯ». БОГОСЛОВИЕ ИКОНЫ АЛЕКСЕЯ СТЕПАНОВИЧА ХОМЯКОВА

Священник Михаил Насонов

А.С. Хомяков никогда не занимался специально богословием иконы. Тем не менее в его сочинениях мы находим размышления, свидетельствующие о глубоком понимании прославленным русским философом смысла и природы иконы.

В этом отношении интерес представляет статья А.С. Хомякова «По поводу Гумбольдта», вышедшая в свет в 1849 году. Эта статья написана в связи с критикой Гумбольдтом гегелевской философии истории. Хомяков разбирает аргументацию обоих немецких философов, оценивает их, а затем показывает несостоятельность и односторонность как теории исторической необходимости Гегеля, так и учения о случайности и историческом партикуляризме Гумбольдта. Нашей задачей не является проверка справедливости критики Хомяковым немецких философов. Впрочем, и для самого Хомякова спор немецких философов является свидетельством духовного тупика и плена, в котором находится современная ему европейская мысль, и служит отправной точкой для размышления о призвании Русской земли. Для Хомякова бесспорным является высокое предназначение России, и главный вопрос поэтому есть как возможно исполнить это призвание, «какие органы частной деятельности она может найти для проявления и выражения своих внутренних начал»¹.

¹ Хомяков А.С. Полное собрание сочинений. Т. 1. М.: Типография Лебедева, 1878. С. 152.

Для уяснения этих «внутренних начал» Хомяков рассматривает различные стороны народной жизни, и среди прочего он касается «художества». Под «художеством» Хомяков понимает «искусство слова, искусство звука и пластику (т. е. изобразительное искусство)»¹. Отметим, что для Хомякова ни одно из художеств, являясь частью мирской, светской культуры, «не выражает еще несколько внутреннего содержания русской жизни, не знает ничего про русские идеалы»². Исключение составляет лишь «пластика духовная».

По Хомякову, во всяком периоде человечества существуют два рода изобразительного искусства или, как он говорит, «пластики». Это – «пластика бытовая» (*genre*) и «пластика духовная» (икона)³. «Пластика бытовая» включает в себя различные жанры: исторический, пейзаж и проч., обнимая, таким образом, все стороны внешней жизни отдельного человека или народа, не касаясь вовсе или касаясь только поверхностно сокровенного и внутреннего. Другое – «пластика духовная». Ведь она выражает то, что мало подвержено историческим или иным случайностям, она соотносится с главным в жизни отдельной личности и народа.

Для пояснения своей мысли Хомяков дает важнейшее для нас определение иконы. «Икона не есть религиозная картина, точно так же как церковная музыка не есть музыка религиозная; икона и церковный напев стоят несравненно выше. Произведения одного лица, они не служат его выражением; **они выражают всех людей, живущих одним духовным началом**: это художество в высшем его значении»⁴. Хомяков точно схватывает и ясно передает парадоксальность иконы. Будучи произведением одно-

¹ Там же. С. 161.

² Там же.

³ Там же. С. 162.

⁴ Там же. С. 163.

го человека, одной личности, икона выражает духовный мир не своего автора, вернее, не только его духовный мир, но и духовный мир других людей, живущих общей с ним духовной жизнью. И в этом икона решительным образом отличается от картины, вообще от всякой, пусть даже и религиозной? живописи.

Сравнивая икону с картиной, Хомяков подчеркивает исключительность иконы. «Та картина, к которой вы подходите, как к чужой, тот напев, который вы слушаете, как чужой напев, — это уже не икона и не церковный напев: они уже запечатлены случайностью какого-нибудь лица или народа. В Мадонне di Foligno, несмотря на все ее совершенство, вы не находите иконы. Не все бы так поставили Ангела, почти никто так бы не поставил Христа: это вальдьянская затея великого Рафаэля, и она вас расстраивает, и она мешает картине быть образом вашего внутреннего мира, вашей иконою»¹.

Живописец стремится к выражению своего собственного видения и понимания, и потому его картина есть выражение только его внутреннего мира. Он в полном смысле есть автор своей картины. Авторство же иконы не имеет большого значения. Автором иконы можно назвать всякого человека, душа которого распознает в данном изображении икону как выражение родственного себе духовного начала. Авторство иконы не ограничено иконописцем, оно соборно, т. е. церковно. Можно сказать, что Церковь и есть автор своих икон. И потому икона имеет церковную природу. Икона по своему существу церковна. Хомяков пишет: «...оттого-то икона в христианстве возможна только в Церкви, в единстве церковного созерцания; оттого-то стоит она (в своем идеале) так много выше всякого другого художественного произведения — пределом, к которому непременно должно стремиться искусство, если оно еще надеется какого-нибудь развития».

¹ Там же.

Церковная природа иконы обуславливает наиглавнейшее требование к иконописцу. Оно сводится к необходимости «полного общения» со всем строем жизни церковной¹, т. е. со Священным Преданием Церкви. Иконописец может писать, только находясь внутри Церкви. Внутренняя жизнь Церкви есть единение и любовь², и потому «икона есть выражение любви»³. Только находясь в единении с Церковью, живя внутренней жизнью Церкви, т. е. живя любовью, можно писать иконы. Таким образом, Хомяков вводит нравственно-аскетическое измерение в понимание иконы. Для него иконописец пишет икону, движимый именно любовью, а вернее, Духом Любви, животворящим все Тело церковное.

В приведенных нами размышлениях Хомяков в краткой форме касается различных аспектов богословия иконы. Сформулируем основные положения понимания иконы Хомяковым:

1. Икона, или «пластика духовная», решительным образом отличается от прочих родов изобразительного искусства.

2. Это отличие происходит из-за различия начала, подвигающего художника и иконописца. Последний в иконе передает не свой случайный личный опыт, как это делает живописец в своей картине, но строй духовной жизни многих людей, и потому иконопись имеет своим источником не личностное, но соборное начало. Икона по существу своему церковна.

3. Поэтому икона может рождаться только в Церкви и может быть понимаема только в ней.

4. Будучи по своей природе церковной, икона выражает внутреннюю жизнь Церкви. А внутренняя жизнь

¹ Там же.

² Хомяков А.С. Полное собрание сочинений. Церковь одна. Т. 2. М.: Типография Лебедева, 1880. С. 6.

³ Там же. С. 23.

Церкви есть любовь. Следовательно, подлинная икона есть выражение любви.

Так понимает икону Хомяков.

Итак, для того, чтобы писать икону, как и для того, чтобы ее понимать, следует жить в Церкви. Нужно, как писал единомышленник Хомякова Ю.Ф. Самарин, «чувствовать себя живую частицею живого целого, называющего себя Церковью, и ставить свое духовное общение с этим целым превыше всего в мире»¹. И Хомяков сам своею собственной жизнью являет пример такой жизни в единении с Церковью. Самарин, рассуждая о личности Хомякова, находит лучшее определение жизненного пути своего друга в нескольких словах: «Хомяков жил в Церкви»². А.С. Хомяков, живя в Церкви, и богословствовал изнутри Церкви. Поэтому столь глубоки и ценны для нас его размышления о природе и смысле иконы.

**ТРАДИЦИИ ВОСТОЧНО-ХРИСТИАНСКОЙ
ИКОНОЛОГИИ В РУССКОЙ
РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ
XX ВЕКА:
КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ
В ТРУДАХ А.Ф. ЛОСЕВА И И.А. ИЛЬИНА**

Комков О.А.

Одним из приоритетных направлений современной культурологии, сталкивающейся с возрастающими трудностями в осмыслении разноголосицы духовных феноменов, идеологий и ценностных ориентаций, является поиск новых, междисциплинарных и многоплановых подходов к анализу художественного творчества, призванному раскрыть как вечное содержание форм поэтического освоения бытия, так и своеобразие той смысловой полифонии, которую произведения искусства обнаруживают в человеческом сознании в зависимости от целого ряда внешних и внутренних факторов. Методология исследования художественных текстов в своем развитии должна, несомненно, использовать все лучшее и ценное, что было создано и создается мировой гуманитарной мыслью в области понимания феноменологии духовных актов и культуротворческой деятельности, с тем чтобы дать возможность адекватно и неповрежденно воспринять и пережить опыт искусства в его подлинной глубине и значимости. В настоящей работе мы предлагаем рассмотреть сложившиеся в лоне отечественной религиозно-философской традиции первой половины XX века концепции, которые восстанавливают целостные основы древнего умозрения и могут, на

¹ Самарин Ю.Ф. Предисловие к первому изданию // Хомяков А.С. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. XI.

² Там же.

наш взгляд, способствовать формированию плодотворной парадигматики изучения многообразных типов художественного претворения действительности.

Искусство (в его нынешнем, устоявшемся понимании) как способ самопознания, самообнаружения личности и постижения жизни предполагает наличие уникального феномена *художественной формы* — особого духовного целого, в котором актуализируется безграничность смысла. Центральную функцию в этой структуре, бесспорно, выполняет *художественный образ*, в значительной мере определяющий общий характер выражения, с которого начинается бытие смысла в нашем сознании. Поэтому теория образа в полноте его смылосодержащего и формосозидающего измерений есть ядро любой теории искусства. Думается, что в истории европейских *иконологий* (от греч. εἰκὼν — *образ*), т. е. *учений об образе*, наибольшая глубина была достигнута в восточной патристике VII–IX веков, где теория образа была включена в догматическую систему, диалектически постулировавшую образ как полноценное и необходимое средство связи человеческого духа с Божественной реальностью. Предшествовавшие христианской иконологии и некоторое время сосуществовавшие с ней античные интуиции при всей их гениальности и масштабности (особенно в позднем эллинизме) можно охарактеризовать лишь как попытки приближения к целостному пониманию символической действительности образа¹. Трудно отрицать также, что все последую-

щее развитие западноевропейской мысли об искусстве, будучи отмечено множественными фактами расширения теории образа и ее модификаций, едва ли пришло к принципиально новым открытиям в сфере глубинных иконологических измерений по сравнению со святоотеческой традицией¹. Созданный усилиями нескольких

of continually arresting man's inner vision within the realm of sensory images, that is, of actually obstructing his contemplation of the world of Ideas; and the Plotinian defence condemns the arts to the tragic fate of eternally driving man's inner eye beyond these sensory images, that is, of opening to him the prospect of the world of Ideas but at the same time veiling the view. Understood as copies of the sensory world, works of art are divested of a more elevated spiritual or, if you will, symbolic meaning; understood as revelations of Ideas, they are divested of the timeless validity and self-sufficiency which properly belongs to them» (Panofsky E. *Idea: A Concept in Art Theory*. N. Y., 1975. P. 31–32).

¹ По мнению искусствоведа Б.М. Бернштейна, византийская теория иконы, во-первых, принципиально противостояла *искусству*, сфере собственно художественного, поскольку была призвана решить конкретную историко-культурную задачу: оправдать религиозную практику поклонения образам и тем самым четко разграничить сакральный и светский творческие миры; во-вторых, христианская иконологическая традиция, несмотря на осуществленный ею опыт «глубокой и изысканной теологической диалектики», отличалась смутностью и шаткостью в постулировании миметического (подражательного) отношения между вещью и изображением: «Встретившись с иудейским иконоклазмом, эта традиция создала полное драматического напряжения пространство существования христианского образа, так или иначе осциллировавшего между изображением и инкарнацией, но не ставшего ни тем ни другим» (Искусство Нового времени. Опыт культурологического анализа / Отв. ред. О.А. Кривцун. СПб., 2000. С. 54). До определенной степени с этим можно согласиться, особенно если считать мимезис сущностной основой художественности; однако никак нельзя оправдать тот факт, что Бернштейн не видит или сознательно игнорирует в «глубокой и утонченной теологической диалектике» иконы ее собственно *диалектическую* сторону, ее смысловую реальность, которая и позволяет обрести равновесие, прекратить «осциллирование» между мимезисом и инкарнацией (эта метафора на самом деле неприменима к теории иконы, но, напротив, хорошо характеризует широчайший спектр концепций искусства, по крайней мере, в истории западноевропейской культуры) и дать единственно возможную

¹ Здесь можно сослаться на следующее наблюдение Э. Панофского, сделанное им в контексте исследования платонической традиции в античном понимании искусства: в отличие от Платона, согласно которому искусство принадлежит целиком к сфере чувственных образов и тем самым препятствует созерцанию мира идей, Плотин утверждает, что искусство как раз выводит человека за пределы этих чувственных образов, открывая ему мир идей, — однако в то же время оно устанавливает как бы материальную «завесу» такому видению. См.: «...the Platonic attack accuses the arts

поколений византийских богословов и закрепившийся впоследствии в русском православном мире тип мышления (получивший в ряде современных культурологических текстов название *иконологического мышления*¹) представляет собой определенную ноуменальную реальность, которая особым образом детерминирует обширный комплекс явлений духовной культуры, связанных с осмыслением и переживанием той сложной диалектики трансцендентного и имманентного, небесного и земного, Божественного и тварного, что составляет существо, или субстрат, наличного индивидуального и общекультурного опыта. Основываясь на понимании феномена иконы как явления, или откровения, безусловной реальности, образующей последнюю, непреходящую основу бытия мира и человека и служащей единственным источником высших ценностей жизни, иконологическое мышление вводит в контекст наличного опыта вечное измерение, в котором раскрывается нетленный духовный смысл актуальной событийности. Фундаментальность и универсальный характер православной иконологии в сочетании с ее принципиальной религиозной значимостью обусловили обращение к этой духовной сокровищнице ряда представителей русской мысли XX столетия в их стремлении к пронизанному светом веры исследованию явлений современной культуры. При этом если святоотеческое учение об образе касалось в основном религиозного, культового искусства (проникая также и в область антропологии),

мысленную картину неуловимого ни в каких «моделях» *художественного феномена*, т. е. уникального отношения между первообразом и образом, реализованного посредством формы. Именно на этом сделан акцент в настоящей статье.

¹ См., в частности: *Померанц Г.С.* Иконологическое мышление // *Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 1* / Под ред. С.Я. Левит. СПб., 1998. С. 242; *Он же.* Иконологическое мышление как система и диалог семиотических систем // *Померанц Г.С.* Выход из транса. М., 1995. С. 338–345.

то в трудах отечественных мыслителей начиная с периода так называемого религиозно-философского ренессанса православные иконологические традиции получают специфическое преломление в анализе проблем искусства как самостоятельной и самодовлеющей сферы духовной жизни¹. Мы разберем лишь один наиболее общий аспект, в котором необходимо вскрыть и эксплицировать интересующую нас преемственность и показать ее теоретико-методологическую продуктивность, — иконологическую парадигму в решении проблемы художественной формы у двух выдающихся представителей русской религиозной философии культуры.

Более полутора тысячелетий назад христианская мысль впервые начала осознавать мир и человека как модусы *эпифании*, явления высшей Премудрости и Красоты. Это глубоко интимное, личностно-трепетное, сердечное осознание причастности абсолютному Благу, Любви как вечно действующей причине всякого бытия не исчезло, не истощилось на долгих, тягостных и извилистых путях эволюции европейской духовной культуры — оно сохранялось и жило в молитвенном и аскетическом опыте, в глубочайших движениях просвещенной благодатью человеческой души, во вдохновенных творениях религиозного и светского искусства, в памятниках слова и мысли. В эпоху величайшего кризиса гуманитарного сознания, в ойкумене, попираемой жестокими обстоятельствами христианской духовности, древняя тема эпифании зазвучала особенно пронзительно и спасительно-чисто в теоретических интуициях православных мыслителей и богословов. Одним из наиболее самобытных и творчески непревзойденных при-

¹ Показателен в этом отношении также опыт русского символизма, в котором принципы православной иконологии активно использовал, в частности, Андрей Белый (см.: *Чистякова Э.И.* Эстетическое христианство Андрея Белого // *Вопросы философии.* 1990. № 11; *Волкова Е.И.* Сюжет о спасении. М., 2001. С. 214–251).

меров возрождения традиций религиозного созерцания в XX веке стало творчество А.Ф. Лосева.

Можно без преувеличения сказать, что осмысление философского и историко-культурологического наследия Лосева — дело многих десятков грядущих поколений. Однако уже сейчас очевидно, что истоки мощного теоретического синтеза, осуществленного им в духовно-символическом видении различных сторон жизни, могут быть найдены лишь на тех глубинах личностного бытия, где Истина не просто познается, но переживается, где раскрывается истинная укорененность личности в Истине. Лосевская трактовка проблемы формы в сфере художественного творчества — одно из многочисленных проявлений духовной и интеллектуальной силы этих живых истоков. Концепция художественной формы входит в ряд ведущих тем философско-культурологического дискурса Лосева, таких как темы символа, мифа, имени, личности, переплетаясь с ними в подвижном и строгом диалектическом контрапункте. Изучая динамику этой полифонии мысли, мы все более и более осязаемо соприкасаемся с тем живым единством, из которого рождаются и в котором развиваются ее вдохновенные мотивы. Этим живым единством для Лосева было созерцание энергий смысла в выразительных структурах сознания, в феноменах жизни.

Вчитаемся в известное лосевское определение художественной формы, с тем чтобы затем, оттолкнувшись от него, выявить тот трансисторический иконологический контекст, в котором пролегают пути религиозной мысли о творчестве. «*Художественное выражение, или форма, есть то выражение, которое выражает данную предметность целиком и в абсолютной адекватности, так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом. Художественная форма рождается тогда, когда в предъявляемой смысловой предметности все понято и осознано так, как того требует она сама. Художественная форма есть такая*

форма, которая дана как цельный миф, цельно и адекватно понимаемый. Это — внесмысловая инаковость, адекватно воспроизводящая ту или иную смысловую предметность»¹. Рассматривая данное определение в культурологическом, философском и эстетическом аспектах, необходимо поставить по меньшей мере три основных вопроса: 1) как возможна *идея* постулируемой Лосевым «абсолютной адекватности» выражения в художественной форме, или, иными словами, каков тот общечеловеческий фундамент мысли и сознания, на котором покоится лосевская концепция; 2) как возможна сама эта «абсолютная адекватность», или каков центральный *принцип* этой концепции; 3) как возможно *осуществление* этой «абсолютной адекватности», ее реальное бытие, или какова ее *структура*?

Ответ на первый вопрос — о корнях идеи рассматриваемой концепции — находим у Лосева в его оценке трех магистральных направлений развития европейской духовной культуры: абсолютного апофатизма (агностицизма), религиозного рационализма и абсолютного символизма. Абсолютный апофатизм (агностицизм) религиозного сознания, исходящий из полной непознаваемости и закрытости Бога для мира, ведет, по Лосеву, к чистому кантианству, отрицанию откровения и, в конечном счете, к атеизму. Религиозный рационализм, признающий, напротив, полное откровение Бога и возможность Его постижения, отрицает мир таинственных и сверхчувственных явлений и тем самым также противоречит подлинно религиозному опыту². «Взамен абсолютного апофатизма и абсолютного рационализма Православие может принять лишь *абсолютный символизм*, т. е. учение, согласно которому сама по себе непостижимая Божественная сущность является и открывается в определенных ликах; тем самым это учение определенным образом объеди-

¹ Лосев А.Ф. Форма — Стиль — Выражение. М., 1995. С. 45.

² Лосев А.Ф. Личность и Абсолют. М., 1999. С. 235.

няет и трансформирует агностицизм и рационализм»¹. Абсолютный символизм есть для Лосева единственно возможный способ осмысления взаимоотношения Бога и мира с точки зрения религиозного сознания. Именно в русле абсолютного символизма исторически возникает и сохраняется в глубинах религиозной жизни в качестве непреложной истины *иконопочитание* как форма «объективно-конкретного идеализма» в сфере эстетического: «Последовательно проводимое иконоборчество... есть кантианство, которое полагает, что между вещами в себе и явлениями лежит непроходимая пропасть, тогда как последовательно проводимое почитание образа — это платонизм, который признает, что всякое явление есть *откровение* сущности и что сущность, хотя и непостижимая сама по себе, все же может быть дана в определенных символах как идеальных формах и умопостигаемых образах»². Следовательно, чистота религиозной традиции связана, по убеждению Лосева, с «опытным, объективно-идеалистическим и мистическим путем» (там же) православного сознания — в молитве, в мысли, в искусстве. В этом направлении эксплицируется иконологический контекст, причастность которому обуславливает синтетическую целостность лосевского созерцания, в т.ч. в его художественно-эстетических аспектах: идея «абсолютной адекватности» выражения в художественной форме есть святоотеческая идея откровения сущности в явлении, или эпифании, происходящая из мистического опыта.

Мы подходим ко второму поставленному нами вопросу — о возможности самой «абсолютной адекватности» выражения как основы лосевской концепции формы. На этом этапе необходимо утверждать, что абсолютный символизм, будучи парадигмой мышления, является одновременно и фундаментальным *принципом* религиозного

¹ Там же (курсив мой. — О.К.).

² Там же. С. 230.

сознания, более того — принципом *устроения жизни*¹, ее диатаксической организованности. Этот принцип предполагает понимание религиозной жизни как «системы мистических энергий» и как определенного рода субъект-объектного тождества, в котором постулируется диалектическая антиномика Божественного и тварного: в религиозной жизни «не может быть *отъединенного созерцания субъектом объекта*, как в знании, мировоззрении, но объект, Божество, *должен реально присутствовать* в субъекте и действовать там. Религиозная жизнь есть излучение энергии Божией на душу»². Таким образом, символ служит проводником Божественной энергии в мир (как это происходит в иконе) и есть реально действующая сила. Обращаясь к святоотеческой диалектике сущности и энергии, Лосев формулирует энергийное бытие, или символ, как постижимое, расчленимое, созерцаемое и именуемое выражение сущности, взаимопределяющееся с сущностью и неотделимое от нее³. Иными словами, символ — это инобытие смысла, доступное нашему созерцанию, в котором мы можем постичь глубины мира как Божия творения и реальность Божественной Премудрости и Красоты. Постигание глубин мира есть видение его как совокупности идеальных энергий Божества, проявляющихся с разной степенью интенсивности; постижение Божественной реальности есть видение образа Божия — духовной формы, восприятие которой составляет «задачу мира»⁴. Задача же мира может осуществиться лишь через человеческую жизнь, которая «есть организация бытия Божественными энергиями *изнутри*... ощущение Божественных энергий в их внутренней сущности... ощущение себя самого как просветленного

¹ Там же. С. 249.

² Там же.

³ Там же. С. 266.

⁴ Там же. С. 267.

Божественными энергиями»¹. Жизнь, будучи высшей ценностью в Божественном домостроительстве, является в системе наличного бытия главной мерой онтологического состояния мира, т. е. степени его просветленности благодатью. Вместе с тем жизнь предполагает сознание – и прежде всего сознание инобытийного присутствия трансцендентного смысла в земных формах и событиях; это значит, что вневременное измерение феноменов жизни должно быть органически сращено с определенными структурами сознания, существующими и функционирующими как инаковости подлинного, вечного бытия. Признание этих *выразительных* структур сознания есть необходимое требование религиозной мысли и религиозного чувства, жаждущих узреть высший Промысл в неразрывном единстве разума и веры. Именно это дает нам основания отнести к таким выразительным символическим структурам религиозного сознания лосевскую категорию художественной формы (наряду с его фундаментальными категориями мифа, числа, лика, имени и др.), подчеркивая в ней одновременно как субъектную, так и объектную реальность.

Итак, художественная форма, будучи инаковостью смысла, переживаемой как чистый смысл (а не как знаковая, конвенциональная реальность), есть символическое бытие, возможность которого проистекает из онтологического статуса человека, осознанного в духе ортодоксальной религиозной традиции. Поэтому не случайно в лосевском определении фигурирует сравнение художественной формы с мифом. В интеллектуальном космосе Лосева миф также предполагает «абсолютную адекватность» выражения — в данном случае выражения личностной истории в слове, или «развернутого магического имени»²,

¹ Там же.

² Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 169–170.

фактически осуществляющего первообраз, отвлеченную идею. Особенно отчетливо лосевское сравнение может быть проиллюстрировано, если обратиться к одному из пунктов диалектики мифа, в котором миф определяется как «*поэтическая отрешенность, данная как вещь*», или «отрешенный от вещей поэтический образ, но *вещественно и телесно утвержденный и положенный*»¹. Художественная форма, так же, как и миф (определяющий, в частности, священную историю), есть реальное *осуществление смысла в бытии*, но не в телесной данности, а в духовной «поэтической отрешенности», составляющей один из аспектов жизни сознания, а именно, апеллирующей к диалектике *чувства*.

Здесь перед нами встает третий, последний из сформулированных выше вопросов — о возможности этого реального осуществления «абсолютной адекватности» в структуре художественной формы. В рамках данной работы мы можем позволить себе лишь наметить ответ на этот вопрос, требующий пространного и глубокого анализа лосевского символизма в целом. Прежде всего, необходимо сказать, что в структурном отношении художественная форма, как всякое выражение, есть, по Лосеву, «*самотождественное различие внутреннего и внешнего*»², которое, будучи символом, предполагает данность двух планов бытия (условно говоря, «образа» и «идеи») «в полной, *абсолютной неразличимости*»³, или в реальном тождестве. Характерно, что проведенное в «Диалектике мифа» противопоставление символа двум другим наиболее общим типам выражения — аллегории и схеме — сохраняет принципиальную актуальность для понимания онтологии всех символических структур, и прежде всего художественной формы, так как представляет собой емкую и сжатую формулу их сути:

¹ Там же. С. 163.

² Там же. С. 45.

³ Там же. С. 48.

«если в аллегории отвлеченный смысл, идея “внутреннего” отождествляется с выраженным смыслом “внешнего”, а в схеме выраженный смысл “внутреннего” синтезируется с отвлеченным смыслом и идеей “внешнего”, то в *символе* самый факт “внутреннего” отождествляется с самым *фактом* “внешнего”, между “идеей” и “вещью” здесь не просто смысловое, но вещественное, реальное тождество»¹. Отметим, сколь выпукло проступает здесь, на срезе *бытийного осуществления* символа, исходная иконологическая парадигма, нейтрализующая опасный разброс смыслов между полярностями мимезиса и инкарнации — особенно применительно к способу существования художественного текста — и сдерживающая напряженный до предела и готовый сколлапсировать универсум мысли в хрупком топосе истины: «вещественное тождество» «внутреннего» и «внешнего», «идеи» и «вещи» как двух фактов, т. е. *свершившихся данностей*, изначально со-бытийствующих в неслиянном единстве, свидетельствует в равной мере как против идолопоклоннического соблазна «овеществления» и эмпирически-пространственной локализации смысла, так и против апофатического стремления утвердить «значенность», сущностную семиотичность культурных форм, основанную на сознательно или неосознанно постулируемом и *непреодолимом* разрыве между знаком и смыслом. Иными словами, не твари поклоняемся, но Творцу. И не расчлениаем, но восходим от образа к Первообразу. Нетрудно увидеть, что художественная форма, предполагающая символическую «абсолютную адекватацию» выражаемого и выраженного, осуществляясь в произведении, необходимо реализует в нем свою диалектически двуединую структуру как *фактическую* целостность, данную не просто к восприятию, но к переживанию и приобщению и, по сути дела, единственно доступную субъективному сознанию в этом переживании, в этом приобщении свершившемуся

¹ Там же. С. 49.

явлению вечного, в котором замкнуто-субъективное личностно преодолевается.

Именно это переживание фактической целостности духовной структуры в художественном произведении связывается на страницах лосевской «Диалектики художественной формы» с феноменологией *чувства* как момента, определяющего реальное осуществление «абсолютной адекватации» смысла и явления. Собственно, чувство и есть, во-первых, *переживание* — а именно, опыт *о-своения* объективного обстоятельства, своего рода интериоризация его, превращение его в содержательную предметность внутреннего мира личности; а во-вторых, *выражение* — «видимое изнутри», осуществляемое «внутри себя», т. е. выявление собственной внутренней жизни субъекта в актах приобщения данному, свершившемуся, сообщившемуся¹. Таким образом, чувство, к которому преимущественно обращен художественный текст, предстает у Лосева фактически как один из конститутивных моментов бытия, отражающий специфику взаимоотношения и взаимодействия человеческого сознания и укорененного в трансцендентном смысле, а также являющийся в определенной степени эмпирическим эквивалентом или аналогом художественной формы как духовной цельности, так что в соприкосновении чувствующего сердца с художественной реальностью раскрывается одна из сторон таинственной сущностной сращенности содержаний души и объективных бытийных истин. Православная традиция еще в древности выразила эту интуицию в иконологических тезисах: общение с Богом, являющееся живой личностной потребностью и совершаемое при посредстве иконы, осмысливается как путь к полноте самореализации личности и ее утверждения в бытии. В трансгисторическом измерении диахронически

¹ См.: Лосев А.Ф. Форма — Стиль — Выражение. С. 28–31. Мы даем своего рода сводную формулу лишь одного аспекта этой разветвленной лосевской диалектики сознания.

изменчивых культурных феноменов эмпирически осуществленная и чувственно переживаемая художественная форма обретает, как это выявляется у Лосева, иконологический статус — разумеется, на соответствующем уровне духовно-ценностной иерархии.

Предложенный ракурс рассмотрения принципов лосевской концепции художественной формы в свете основополагающей православной иконологической парадигмы позволяет, на наш взгляд, наметить системную перспективу теоретической и практической разработки данной проблематики на основе углубленного прочтения и детального анализа таких работ философа, как «Диалектика художественной формы», «Проблема символа и реалистическое искусство» и некоторых других, — перспективу, в которой соотнесение лосевского видения искусства с основами христианского умозрения может быть развернуто, откорректировано и проведено на более широком материале.

Если у Лосева символизм художественной формы дан в диалектически совершенном выражении, принадлежащем области чистой мысли, то в эстетической теории И.А. Ильина весьма сходное по существу содержание осмысливается и излагается в метафизическом ключе, с некоторым тяготением к наглядной изобразительности. Структура художественной формы у Ильина определяется иерархическим соподчинением трех выражающих слоев: материального, образного и предметного. Символическая «прозрачность» этой структуры обусловлена объективно-феноменологическим характером мысли Ильина, который всюду исходит из принципа детерминированности выражения и выраженного онтологическими свойствами первообраза, лежащего в глубине формы¹. Этот основопо-

¹ Ю.Т. Лисица в комментариях к собранию сочинений И.А. Ильина, сравнивая ильинскую эстетическую концепцию с «символично-модернистской» ветвью русской религиозной мысли (идущей от

лагающий иконологический принцип реализуется у Ильина большей частью имплицитно, так что прямая связь с рассматриваемой нами традицией остается сокрытой. Однако это не мешает нам поместить феноменологию формы Ильина в контекст подлинно христианских иконологических теорий XX века.

Основное определение формы как структурного художественного единства звучит, по Ильину, следующим образом: «Художественность есть *символически-органическое единство в произведении искусства, идущее от его самого глубокого слоя, от его главно-сказуемого, которое может быть названо художественным предметом*. В истинно художественном произведении... все слагается в некое *единство, связанное внутренней, символически-органической необходимостью, все образует законченное, индивидуально-закономерное целое*»¹. Итак, мы имеем здесь цельную сопряженность, то самое нераздельное и неслиянное единство выражаемого и выраженного, которое позволяет не только преодолеть «пропасть» между субъектом и объектом (как многократно писал Лосев), но и проникнуть в глубину жизни объекта, с тем чтобы узреть сквозь нее высшие связи мироздания, логосную природу космоса или, по одной из любимых метафор Ильина, «ткань мира». Такое единство художественной формы, согласно определению Ильина, обусловлено действующей внутри нее *органической необходимостью* и подчинено *объективной закономерности*. Смысл момента необходимости в струк-

Вл. Соловьева), отмечает: «Если в первой концепции эстетики (условно: соловьевской, или символично-модернистской) философская мысль отталкивается от субъекта (человека), то во второй (ильинской, предметно-феноменологической) — от объекта (художественного предмета): здесь человек всего лишь медиум, инструмент для передачи, воплощения объективного художественного образа» (Ильин И.А. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1994–1999. Т. 6, кн. 1. С. 542).

¹ Там же. С. 124–125.

туре формы связан с содержанием ее глубинного — художественно-предметного — слоя и его определенной ролью, к которой мы подойдем ниже. Что касается объективной закономерности строения художественного произведения, то этот момент обладает самостоятельной значимостью также на уровнях материи и образа. Следуя развитию мысли Ильина в работе «Основы искусства. О совершенном в искусстве», рассмотрим по порядку каждый слой в его концепции формы.

Первый, поверхностный слой искусства Ильин именует «эстетической материей» — это совокупность физических, чувственно-эмпирических субстратов, в которых воплощается художественное содержание. Будучи именно эстетической материей, этот слой подчиняется не только законам естественного мира, но и законам сознания, психологии восприятия (в литературе это законы языка, в музыке — законы гармонии, тембра и звучности, в скульптуре и архитектуре — законы вещества и «языка» веществ, в живописи — законы цветов, красок, «линейно-плоскостного разнообразия», в танце — законы человеческого тела и т. д.)¹. Характер и степень соблюдения этих законов в процессе художественного воплощения, оформления материи, определяется следующими, более глубокими слоями произведения — образным и предметным. Отметим, что мы отнюдь не смешиваем здесь *строение* художественного произведения с анализируемым понятием формы как *духовной реальности*: давно ставшая теоретически очевидной невозможность и непродуктивность расчленения избитой антиномии «форма — содержание» ведет к необходимости утверждать конкретно-фактическую данность художественного произведения как *момент бытия* формы, укорененный в ее онтологической заданности и из нее проистекающий; слой «эстетической материи» у Ильина, таким образом, принципиально осмысливается нами именно

¹ Там же. С. 125–126.

как выраженный в метафизическом дискурсе структурный компонент художественной формы, *всегда налично осуществленной*. В рамках настоящей статьи данный ракурс видения концепции Ильина устанавливается, по нашему замыслу, предшествующим анализом лосевской диалектической парадигмы, что и представляет собой способ эксплицирования глубинной связи рассматриваемых теорий.

Второй структурный компонент формы у Ильина — слой *эстетического образа* — «воспринимается *через* эстетическую материю и как бы узнается или распознается в ней воображением»¹. Эстетические образы разделяются на чувственные («протяженные») — воспринимаемые внешним или внутренним зрением или слухом и нечувственные («непротяженные») — передающие состояния внутреннего, душевного мира человека. Образ здесь представляет собой явленную сознанию смылосодержащую данность, феномен, фокусирующий в себе некую превосходящую его реальность и в воплощении запечатлевающий эту сгущенную реальность в материальном субстрате. Занимая срединное положение между поверхностным и глубинным слоями формы, эстетический образ выполняет функцию центральной, медиумически-действенной символической структуры в данной трихотомической иерархии, своего рода «окна» или, точнее, «негатива», на котором фиксируется и выявляется онтологическое состояние действительности². Простое восприятие или эмоциональ-

¹ Там же. С. 126.

² Мы даем здесь такую интерпретацию, которая позволяет наиболее ясно увидеть глубинный иконологический подтекст в теории Ильина, а также наметить возможные в будущем способы иконологической разработки этой теории. В данном случае мы подразумеваем параллель, в частности, с иконологией прп. Феодора Студита, согласно которому в образе проявляется точное и подлинное состояние действительности, в отличие от того, в каком эта действительность предстает в нашем повседневном взгляде («в

ное переживание, равно как и беспредметное созидание внешней «красоты», «гармоничности» и вообще всякой «репрезентативности» образа, не есть художественный акт, потому что не имеет цели. Подлинный эстетический образ не только «прозрачен», но и «интенсивен», он вбирает в себя определенную духовную действительность, наполняет ею себя и являет ее; восприятие этого образа требует сердечного созерцания и ведет в глубину формы, к предметному миру. «Уходя в нечувственное созерцание, человек... не перестает воспринимать обстоятельства и события, и притом такие, которые сами по себе не имеют никакой осязаемой оболочки. Он созерцает духом эти душевно-духовные сущности, обстоятельства и свершения и вынашивает в себе их образы до законченной духовно-скульптурной зрелости»¹ — это описание, данное Ильиным применительно к музыкальному искусству, в равной мере относится и ко всем другим видам художественного творчества, характеризуя символизм эстетического образа при взгляде из глубины духовной реальности. Вместе с тем сам по себе образный слой, как и эстетическая материя, подчиняется ряду объективных, по мнению Ильина, законов (преимущественно психологического и психофизиологического характера), соблюдение которых обеспечивает адекватное с точки зрения «естественного» восприятия «закрепление» образа в пространственно-временном континууме. Ильин намечает формулировки таких законов для нескольких видов искусства, обнаруживая порой откровенный субъективизм и непоследовательность, явно противоречащие его же собственному утверждению, что главенствующую роль в определении способа воплощения образа играет художественным зраком» (см.: Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: В 2 т. Т. 1: Раннее христианство. Византия. М.; СПб., 1999. С. 462–468 (особенно с. 465–466 и 468); Левшун Л.В. История восточнославянского книжного слова XI–XVII вв. Минск, 2001. С. 53).

¹ Ильин И.А. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1. С. 129.

жественный предмет. Впрочем, этот вопрос относится не столько к концепции формы, сколько к проблеме общего строения художественного акта в эстетике Ильина.

Третий, самый глубокий слой искусства, подчиняющий себе все остальные элементы формы в их взаимоотношении, — это слой *художественного предмета*. В иконологических терминах можно охарактеризовать его как глубину первообразов, в которых духовному взору предстает последняя реальность мира и человека во всем диапазоне своих состояний, а при достаточной силе сердечного созерцания — и реальность Божественная. Понимая искусство как *культ тайны*, или *тайноведение*¹, Ильин утверждает эту тайну как смысловой предел художественного познания, как узренную сущность земного и небесного миров — но не в субстанциально-завершенной данности уму (как, например, в немецком идеализме, где тайна элиминируется в познании), а в мистико-феноменальном бытии, — как *сокровенную сущность, открывающуюся в этой своей сокровенности* для бескорыстного созерцания (если воспользоваться одним из излюбленных выражений Лосева). Именно в этом понимании тайна становится у Ильина художественным предметом, и именно из этого понимания рождается у него феноменологическая метафорика *света* и *«облечения в ризу»*, пронизывающая и скрепляющая в единое символическое целое всю структуру формы. Вчитаемся в ильинское определение художественного предмета: «...он есть то *основное духовное содержание*, которое во-ображается (облекается в образы, как в свою верную ризу) и воплощается (находит себе плоть эстетической материи); он есть то таинственное “*сказуемое*”, которому должна принадлежать вся власть при творческом выборе образов и материи; он есть *источник* органически-символического *единства* в произведении искусства... он есть как бы *духовное солнце*, излучившее себя в *эти* образы и в *эту* материю

¹ Там же. С. 143.

и излучающееся через них все в новые и новые человеческие души...»¹. Обращают на себя внимание как минимум три момента. Во-первых, художественный предмет не есть само выражаемое (или *только* выражаемое) — это тоже *выражающий* слой, «таинственное “сказуемое”», т.е. то, что сказывается о первореальности, ее логосное инобытие. Во-вторых, он есть источник единства формы, будучи по существу *светом* первореальности, просвещающим все слои художественного произведения, а через них и души людей (визуально этот аспект отображен в схеме строения литературного произведения, предпосланной Ильиным своей работе «О тьме и просветлении»²). Метафизика света, общая для неоплатонической и христианской мистики, где свет есть форма феноменального, энергийного бытия высшей сущности, используется Ильиным отнюдь не как «фразеология», но как непосредственный и значимый компонент структуры. Трудно мыслить здесь иную параллель, чем бытование исихиастической традиции в иконологии³; при этом нельзя сказать, чтобы Ильин профанировал святость рассматриваемой символики — он использует мистический иконологический *принцип* и на его основе строит *теорию* (почти в буквальном, исконном значении слова *θεορία* — *созерцание*). Наконец, в-третьих, к той же традиции относится излюбленный ильинский образ «*риз*», в христианском умозрении также принадлежащий к ряду феноменальных категорий-метафор (мир как «*риза* Божия», т.е. как явление славы, красоты и премудрости Творца): материя есть «*риза*» эстетического образа, эстетический образ — «*риза*» художественного предмета, сам же художественный предмет может быть понят только как

¹ Там же. С. 142.

² Там же. С. 206.

³ См. об этом, в частности: *Экономцев И., прот.* Исихазм и восточноевропейское Возрождение // Богословские труды. Сб. 29. М., 1989. С. 59–73; *Лепяхин В.В.* Икона и иконичность. СПб., 2002. С. 360–383.

«*риза*» идеального бытия. В этом ракурсе художественная форма предстает как трехступенчатая и вместе с тем цельно и одновременно данная иерархия символических феноменов, являющих узренную тайну в ее полноте.

Художественный предмет, по Ильину, есть также «медитативный *помысел* художника», объективно вступающий в его душу «от Бога или из Богозданных недр мирового бытия в качестве субстанциального (и священного!) отрывка, или состояния, или видоизменения мировой сущности»¹. Здесь по-другому подчеркивается природа предмета как инобытия смысла в сознании художника: это «*помысел*», рождающийся в созерцании объективного духовного обстоятельства, в откровении неизреченного. Среди этих откровений, созерцаемых в Боге, в человеке или в природе, становящихся художественными предметами и составляющих в этом качестве «онтологический корень» искусства, у Ильина фигурируют «совершенство», «покой», «чистота» и др. Все это — данные к восприятию сердцем первообразы, или первые «*риз*» уже не «сказуемого», но субстанциально-трансцендентного, подлинной «*ткани мира*». Живой свет, излучаемый этими первообразами (даже первообразом «*мрака*» — как его *энергия*), переносит полноту их содержания на «негатив» эстетического образа, заставляя его, в свою очередь, осуществить адекватное инобытийное становление в эстетической материи. В этом и состоит смысл той *органической необходимости* (вместе с объективной закономерностью), которую Ильин постулировал в определении целостного характера художественного произведения. Необходимость, действующая в структуре формы, есть у Ильина не просто категория, но энергийное бытие света, происходящего из духовного мира. Только это энергийное бытие может обеспечить реальную символическую сопряженность трансцендентного выражаемого и имманентного

¹ *Ильин И.А.* Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1. С. 145.

выражения, равно как и проникновение воспринимающего сознания в глубину первообраза. Поэтому, визуализируя свою структуру, Ильин помещает художественный предмет в центр своеобразного круга, так что к нему и из него ведут множественные «радиусы»: «от каждого “куска” или свойства эстетической материи, от каждого отдельного образа идет линия радиуса к предметному центру; линия, обретаемая, конечно, не геометрическим воображением, а одухотворенным, символически постигающим чувственным восприятием — *духом сквозь зрение, духом сквозь слух*»¹. В отличие от гегелевской эстетики, красивый пример из которой приводит далее Ильин, в этой концепции художественной формы первообраз, будучи последней глубиной произведения, не есть последняя глубина сущего и его данности в сознании, но лишь носитель бесконечной тайны.

Было бы некоторым упрощением утверждать прямое заимствование Ильиным православной философии искусства; более того, на уровне стилистики дискурса мы найдем, пожалуй, больше следов западноевропейских влияний. Однако внимательное погружение в текст ставит нас перед несомненной очевидностью: «поле» религиозной традиции, в которой работал Ильин, и его православное мирозерцание определили духовно-символическую трактовку художественного произведения как способа постижения идеально-вечной со-бытийности человеческого существования, узрения Божественной премудрости «в сущих». Примеры применения Ильиным своей концепции в анализе конкретных художественных текстов (в частности, в работе «О тьме и просветлении», в ряде статей и лекций по искусству и литературе) наглядно демонстрируют возможность интерпретации самых разных и порой причудливых сплетений художественной ткани через выявление принципов обусловленности формы ха-

¹ Там же. С. 149.

рактером и степенью онтологической выраженности ее первообразного слоя.

Теоретико-методологические импликации предложенного в настоящей статье подхода к эстетическим концепциям Лосева и Ильина выявляются, на наш взгляд, по меньшей мере в двух основных направлениях. Во-первых, теоретизация иконологической парадигматики в культуроведческом дискурсе позволяет не только осознать и эксплицировать ряд важных аспектов творческого бытования духовной традиции в отечественной мысли, но и продолжить эту традицию, органически преодолевая доселе довлеющий диктат изживших себя аналитических моделей, препарирующих, разлагающих и «разъясняющих» не требующий разъяснения феномен художественного текста. Против этого диктата сознательно и открыто направлял свою концепцию Лосев, когда писал, что его «определение художественного выражения должно заменить абстрактно-метафизические учения об “идеальном”, “реальном”, о “воплощении идеального в реальном” и т.д. Разумеется, в этих учениях много правильного, но из них необходимо исключить произвольную натуралистическую метафизику и всякий формалистический и субъективистский идеализм, умерщвляющий живое восприятие действительности»¹. Ильин, как мы убедились, не избежал соблазна на уровне стилистики, однако преобразил популярную модель «многослойности» художественного целого, вернув и удержав объективно-феноменологическую, предметно-символическую перспективу, в которой «слои» художественного выражения, или формы, уже не поддаются описанию в рамках существующих «моделей рациональности». Думается, что здесь не просто возможно, но и необходимо дальнейшее теоретическое развитие.

Во-вторых, нашей задачей явилось инициирование условий для возможной постановки проблемы модификации

¹ Лосев А.Ф. С. 45.

интерпретативного дискурса, в котором распространенные тенденции к переводу художественного языка на язык интерпретатора могли бы быть заменены иными формами выражения, основанными на чувстве живого соприкосновения и общения с предлагающей творчески созерцающему оку первореальностью тайны.

О ПОКЛОНЕНИИ ИКОНЕ И ЕЕ ПОЧИТАНИИ

Кутковой В.С.

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, т. е. “поклонение”. Но почитание никак не означает поклонение, и Собор особенно подчеркивает, что честь, которую мы должны воздавать священному образу, есть почитание, а не поклонение (latría), подобающее одному только Богу»¹.

Во-первых, здесь возникает некоторое недоумение: коль греческое προσκύνησις (проскинисис)² неправильно перевели на латинский как adoratio — *поклонение*, то откуда берется latría (λάτρεία) — «служение, подобающее одному только Богу»? Чем в таком случае adoratio отличается от λάτρεία? Или они идентичны?

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

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

² В живом греческом произношении слово προσκύνησις произносится proskinesis, а не proskunesis, как полагается по правилам «этатизма», выработанного Эразмом Роттердамским.

³ Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. М., 1991 (репринт с изд.: СПб., 1899). Стб. 1079.

По всей видимости, самый разумный выход в подобной ситуации — обратиться к первоисточнику. 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. По ходу рассуждений они анализируют названные термины. Речь идет об иконах: «Мы узаконили также поклоняться им (προσκύνειν), или, что то же, лобызать их (ἀσπάζεσθαι). Оба эти слова (προσκύνειν и ἀσπάζεσθαι) имеют одно и то же значение; потому что κύνω в древнем греческом языке значит и целовать (ἀσπάζεσθαι), и любить (φιλέω), а предлог προς (к) указывает на некоторое увеличение любви, как, например, φέρω (только еще несу), προσφέρω (уже приношу), κύρω (случайно наталкиваюсь) и προσκύρω (достигаю), κύνω и προσκύνω (лобызаю и воздаю поклонение). Это последнее — προσκύνω — указывает собою на лобызание и на любовь непрестанную ... в божественных писаниях и у святых отцов наших, выразившихся 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)»¹. 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 «поклонись Господу Богу твоему и тому единому послужиши»² (Лк. 4: 8) особенно подчеркивается и выделяется различие между

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

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

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»¹.

Как видим, отцы выделили два основополагающих толкования термина «поклонение»: абсолютное поклонение Богу (λατρεία, дословно — *служение, служба; служение Богу, богопочитание*²) 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)³. Это слово отразилось лишь в прилагательном: προσκύνησις τιμητικῆ — *почитательное поклонение* иконам. Но все-таки речь шла о *поклонении*, а не о *почитании*.

В.В. Болотов в свое время писал: «...различие между λατρεία и τιμητικῆ προσκύνησις осталось даже не затронутым»⁴ на Соборе. Однако это не так. Выше мы цитировали соборный документ о различении разбираемых терминов. Более того, сам факт формулирования этих двух понятий прямо указывает на их различие, а каждое из понятий отцами было разобрано. Да и нельзя от Вселенского Собора требовать того, чем занимаются научные симпозиумы.

Для полноты картины о видах поклонения необходимо обратиться также к мнению столпов иконопочитания преподобных, Иоанна Дамаскина и Феодора Студита, а также Константинопольского патриарха Никифора.

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 297.

² См.: Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Стб. 752.

³ Греч. τίμη имеет несколько значений, два из которых — *честь, почтение, уважение; почет, почесть* (см.: Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Стб. 1244).

⁴ Болотов В.В. История Церкви в период Вселенских соборов. М., 2007. С. 607.

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

Преподобный Иоанн развивает свою систему дальше. Он задает вопрос: «Сколь много находим в Писании предметов, которым воздается поклонение, и сколь многими способами воздаем тварям поклонение?» И в ответ находит семь родов поклонения: первый род — относится к Богородице и к святым; второй род — связан с иконотопосами (горы Синайская и Масличная, Назарет, Голгофа, Гефсиманский сад, Вифлеемская пещера), с особыми священными строениями (Овчая купель, храм Божий), со святынями-предметами (древо Креста, гвозди, губка, трость, копьё — все то, что связано с распятием Спасителя), со святынями-вещами (хитон, одеяния, покрывала, пелены); третий род — представлен всем тем, что посвя-

щено 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» (*προσκύβειν*) встречается 55 раз. Тем не менее можем убедиться: преподобный чаще всего говорит о феномене *поклонения*, а не о феномене *почитания*.

У преподобного Феодора Студита читаем: «...Одно и общее поклонение Христу и Его изображению, и каким именем называется Христос, тем же самым — и Его собственное изображение»¹. Можно привести не менее интересную цитату: «...Честь изображения переходит к первообразу. Если же она переходит к первообразу, то не разное, но одно и то же бывает почитание и поклонение, как один и тот же первообраз, которому воздается поклонение и в изображении»². Разумеется, Феодор Студит во всех своих богословских трудах не забывает делать четкое различие между *λατρεία* и *τιμητική προσκύνησις*. В «*Послании к Навкратию*» преподобный предупреждает: «...Кто говорит, что он поклоняется иконе Христовой так, как (т. е. подобно) Самому Христу, тот рассуждает здраво, а если говорит в

¹ *Феодор Студит, преп.* Второе опровержение иконоборцев // Творения преподобного отца нашего и исповедника Феодора Студита в русском переводе. Т. 1. СПб., 1907. С. 139.

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

¹ *Иоанн Дамаскин, преп.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1993 (репринт с изд.: СПб., 1893). С. 109. В приложении к своим посланиям Дамаскин приводит и формулировку Стефана Вострийского: «Поклонение — признак чествования» (С. 131).

прямом смысле, — то нет. Ибо образ и первообраз не одно и то же по естеству, но одно и то же по подобию. Оба они принимаются за одно и то же, но по существу совершенно различны, я говорю о художественных иконах. Как же можно поклоняться иконе, как Самому Христу, в прямом смысле, когда в ней Христос присутствует не существенно, а относительно или по подобию? Такое суждение отступает от истины и с другой стороны. В образе выражается первообраз и в иконе почитается поклонением Христос. Слово “в иконе” означает: одно в другом, иное в ином почитается поклонением. Златоуст видел Ангела на иконе, а Корнилий — самого Ангела»¹. У преп. Феодора, правда, нет столь обширной системы о видах поклонения, как у преп. Иоанна Дамаскина. Она уже была построена последним. Эпохе Студита надлежало дать другие ответы.

Опыт участия в VII Вселенском Соборе, жесткая полемика с иконоборцами второй волны позволяют и патриарху Никифору помнить о различении видов поклонения. «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...»²

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

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

² Слово в защиту непорочной, чистой и истинной нашей христианской веры и против думающих, что мы поклоняемся идолам // Творения святого Отца нашего Никифора, архиепископа Константинопольского. Минск, 2001. С. 162, 190.

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 богословы, создавшие каролингские книги (*Libri Carolini*). Свою версию их ошибки приводит М.Э. Поснов: «Полемика франкских богословов была напрасною; отцы Собора различали между *λατρεία* (греч.) (лат. *adoratio*) и *προσκύνησις τιμητική* (греч.), которое почему-то было переведено неправильно *adoratio*, а не как следовало бы — *veneratio*»¹. В IX веке на Западе все-таки нашлись силы, предпринимавшие попытки разобраться по существу дела. «Тогда же было написано Эйнгардом “*Questio de adoranda cruce*”. Он уже знал по-гречески и потому взялся разъяснить поднятый *Libri Carolini* спор об *oratio, adoratio, veneratio*. *Oratio*=*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»². Данная позиция, безусловно, отличается от позиции отцов VII Вселенского Собора, но она выше, чем у переводчика. *Orare* (молиться), поясняет Эйнгард, «это значит без жестов телесных мыслью или словом обращаться к Богу невидимому. *Adorare*

¹ *Поснов М.Э.* История христианской Церкви (до разделения Церквей — 1054 г.). Киев, 1991. С. 417.

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

(поклоняться) — это значит внешними движениями тела выражать почтение предмету видимому или стоящему перед глазами. Мы почитаем — *veneramus* — многое, чему мы не можем и не должны молиться — *orare*»¹. То есть Эйнгард далек от того, чтобы *τιμητικὴ προσκύνησις* переводить словом *veneratio*, как неточно советовал М.Э. Поснов². Хотя оба эти термина близки по смыслу, однако у Эйнгарда нет и косвенного сближения *adoratio* с *λᾶτρεία*.

Но применимо ли *τιμητικὴ 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 святителем Макарием и дьяком Иваном Висковатым. На ней мы видим Христа в воинских латах, сидящим на кресте. Элементарное богословское требование соблюдено: имя Первообраза на доску нанесено и написан якобы сам Первообраз.

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

¹ Там же.

² С нашей точки зрения, лат. *veneratio* больше соответствует греч. *τίμη*.

и затем величественный образ Приснодевы приобретает свое обычное состояние. Также многочисленны случаи, когда каноничные и неканоничные иконы разговаривают с людьми, плачут, кровоточат...

Есть ли критерий, по которому можно с уверенностью определить: здесь — нездоровый процесс индивидуального или массового восприятия, называющийся в аскетике прелестью, а вот здесь — незамутненный процесс явного чуда? Ответ очевиден: критерием со стороны Церкви является ее учение об иконе, а со стороны паствы — трезвенное отношение к образу. Богословские формулы, принадлежащие святым отцам и богодухновенно выработанные на VII Вселенском Соборе, гарантируют нормы требований к литургическому искусству при его создании и нормы восприятия этого искусства самой Церковью.

Именно *τιμητικὴ προσκύνησις* — поклонение иконе как образу Первообраза — удерживает верующего в рамках трезвенного ума. При полном же отождествлении живописного образа и Первообраза неизбежно произойдет поклонение иконе с заменой *προσκύνησις* на *λᾶτρεία*. И тогда само иконопочитание превращается в бессмыслицу, ибо исчезает основание говорить об иконе и ее Первообразе, потому что они становятся полностью идентичными. Если же иконе воздается только почитание (*τίμη*), то ей не додается чести и, как следствие, наносится явный ущерб нашему абсолютному поклонению Богу (*λᾶτρεία*). Самый яркий пример — первоначальная деятельность иконоборцев. Император Лев III Исавр ведь не сразу стал уничтожать иконы. Все началось с замены *προσκύνησις* на *τίμη*. Иконы не выбрасывались из храмов, а поднимались повыше, чтобы народ не мог к ним прикладываться. За все время правления Льва Исавра иконы из столичного храма Святой Софии не выносились. Более того, иконоборческий собор 815 года считал неправильным называть иконы идолами и также позволял оставить их на высоких местах, то есть

и на сей раз восторжествовала 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 *τίμη* иконоборцев нижнюю часть алтарной преграды, где находились иконы местного ряда, нарекли *προσκύνησις* (поклонный ряд, чин). Такое название появилось, чтобы подчеркнуть важность *поклонения* иконам. Поэтому до сих пор у греков миряне, имея доступ к «проскинисису», прикладываются к иконам и наперекор иконоборцам именно поклоняются им, а не почитают, как предлагалось в качестве компромисса противниками икон. Следовательно, иконопочитателям было показательно и закрепить столь важный термин в такой существенной части храма, как иконостас¹.

Имеется и другая опасность: 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 православную основу, поскольку превращается в поклонение доске. Но вместе с тем исчезает и *λατρεία* в качестве абсолютного поклонения Богу². 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, то, разумеется, плакала не икона. Доска и краски не могут исторгать слез. Легко сказать, что плакала Сама Богородица. Однако если это

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

² Данный факт проявляется в упорном нежелании музейных работников возвращать Церкви ее святыни, ибо, изолировав икону от поклонения и почитая ее лишь как произведение искусства, они сами себя поставили вне *λατρεία*, то есть вне абсолютного поклонения Богу.

так, то произошло полное отождествление образа и Первообраза — отождествление иконы и Матери Божией, что невозможно в принципе. Тогда в чем же суть чуда? Произошло мистическое явление благодати... Новгородцы так и говорили, что они одолели суздальцев «силою крестною и святою Богородицею»¹. Никакого отождествления образа с Первообразом в их умах не происходило. Через икону проявилась сила Божией Матери. И как знамение возникло истечение слез из места попадания стрелы.

То же самое можно сказать и о чуде, описанном преподобным Анастасием Синаитом (конец VII — начало VIII век), когда агрессивный сарацин выстрелил из лука в икону великомученика Феодора Стратилата «и ранил правое плечо, [из которого] тотчас выступила кровь и потекла вниз до нижней части иконы»². Кровь на иконе появилась не потому, что образ в прямом смысле стал живым, а потому, что кровь истекла по благодати и милости Божией для наставления сарацинов и спасения их душ. Хоть сарацины и не вразумились знамением — в том нет вины Бога, — однако даже их смерть явилась поучительным уроком для множества людей, и прежде всего христиан. По всей видимости, сам Феодор Стратилат имеет к чуду лишь то отношение, что по его молитвам оно и произошло.

Теперь попробуем немного сказать об иконе Божией Матери *Миртидиотисса*. Нам известны три ее варианта: 1) с совершенно черными ликами Богородицы и Младенца, под названием Панагия Миртидиотисса (находится в одноименном с иконой монастыре; иконографически похожа на Смоленский образ Божией Матери; по преданию, обретена в 1446 году; золотой оклад изготовлен значитель-

¹ Цит. по: *Смирнова Э.С.* Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы Богородичной иконографии XII в. // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 289.

² Цит. по: *Иоани Дамаскин, преп.* Три защитительных слова против порицающих святыне иконы или изображения. С. 146.

но позже); 2) с очень темными лицами, в которых все-таки просматриваются некоторые черты (похожа на первую, но без оклада, вместо нимбов — чеканные венцы грубоватой работы; добавлены два житийных клейма внизу, иллюстрирующих сцену обретения образа; датируется XIX столетием); 3) лики написаны канонично; вытянутой руке Богомладенца придан особо властный указующий жест; судя по количеству оставленных из благодарности атрибутов, обладает особым действием через нее благодати (образ находится в храме Божией Матери Миртидиотиссы, что в селении Камари, остров Кифира, Киклады, Ионическая Греция; датировка нам не известна, однако судя по стилю — возможно, XVII век). Очевидно, именно у первой иконы на губах появляется 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 непроанализированным феномен $\tau\acute{\iota}\mu\acute{\eta}$ — *почитание*. Выше говорилось, что на VII Вселенском Соборе ему как богословской категории не уделялось внимания, хотя данное слово в текстах применялось. Было бы нелепо противопоставлять между собой $\pi\rho\sigma\kappa\ \nu\eta\sigma\iota\varsigma$ и $\tau\acute{\iota}\mu\acute{\eta}$. В самом термине «почитательное поклонение» они нерасторжимы, а в определении Собора — стоят рядом: «честь ($\tau\acute{\iota}\mu\acute{\eta}$), воздаваемая иконе, относится к ее первообразу, и поклоняющийся ($\pi\rho\sigma\kappa\upsilon\nu\omega\nu$) иконе поклоняется ($\pi\rho\sigma\kappa\upsilon\nu\epsilon\acute{\iota}$) ипостаси изображенного на ней»¹. В означенном контексте не может быть чести без

поклонения, а поклонения без чести, ибо разговор шел об особой чести и особом поклонении, причем разумелась их наипрочнейшая связь. Тем не менее слово «честь», на наш взгляд, здесь применялось и из чисто стилистических соображений, поскольку дальше употребляются 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: $\tau\acute{\iota}\mu\acute{\eta}$ отнюдь не чуждо православному сознанию. Более того, $\tau\acute{\iota}\mu\acute{\eta}$ широко применяется в современной церковной жизни, правда, иногда неосознанно. Картина М.В. Нестерова «Видение отроку Варфоломею» часто встречается в церковных помещениях, а иногда даже в храмах — «и протеста не вызывает», как говорит 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 почитательное поклонение ($\tau\iota\mu\eta\tau\iota\kappa\acute{\eta}\ \pi\rho\sigma\kappa\upsilon\nu\eta\sigma\iota\varsigma$)? Понятно, что нет. Вряд ли кто-нибудь молится на картину, а тем более к ней прикладывается. Произведению воздается исключительно почитание — $\tau\acute{\iota}\mu\acute{\eta}$. Но та ли это честь, о которой писалось в Соборном определении и о которой

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

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 христианства¹.

Да, в споре с дьяком Иваном Висковатым святитель Макарий 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 можно лишь в контексте богослужения и треб, в домашней обстановке — при условии творения живой молитвы.

Мы должны разочаровать наших вечных критиков — протестантов: поклонение бывает таким же разным, как и служение. Надо полагать, они не путают свои службы в арендуемых залах со службой в армии или со службой клерка в конторе. Поэтому не следует путать и почитательное поклонение иконе с абсолютным поклонением Богу. Православные, прибегая к иконописи, просто последовали призыву Псалмопевца: «Взыщите лица Его выну» (Пс. 104: 4).

А каково должно быть отношение к иллюстрациям в древних напрестольных Евангелиях? Они, будучи единым целым с текстом, требуют именно почитательного поклонения, как иконы, «потому что изобразительность неразлучна с евангельским повествованием и, наоборот, евангельское повествование с изобразительностью»². Собор логично уравнивал статус иконы и Евангелия.

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

² Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 235.

Критик может нас упрекнуть, что в Церкви утвердился термин «иконопочитание», но никак не «иконопочтение». Выше мы убедились, что подобной проблемы не было у греков. Наличие слов *προσκύνησις* и *τίμη* все расставляло на свои места. Тем не менее отцы Собора в выражении *τιμητικὴ προσκύνησις* смягчили термин «почтение». Дело было не столько в словах, сколько в сути знания. «Почтение» и «почтение» непротиворечиво стоят рядом и в «Слове о святых иконах иже во святых отца нашего Мефодия, архиепископа Константинопольского, исповедника»¹, и в «Слове о поклонении святым иконам (Против лютеран)» преподобного Максима Грека², и в «Послании иконописцу» преподобного Иосифа Волоцкого³. Именно об иконопочтении не один раз говорит Иван Грозный в «Ответе Яну Роките», обличая оппонента как в приводимой цитате, так и в других местах документа: «Яже о идолах, таковая не можеша указати, иже разньствует бо *иконно поклонение* со идольским беснованиемъ. Глаголи же ми, яко можеша ли таковая чудеса показати о идолах и, якоже о иконах, исцеления человеком? Иже тебе *иконному поклонению* яко псу не верующу, по Господни заповеди, не подобаеть пред тобою святая глаголати (курсив мой. — В.К.)»⁴. Разумеется, русский царь под «иконным поклонением» понимает греч. *τιμητικὴ προσκύνησις*. На Руси православный христианин не мог противопоставлять

¹ Слово о святых иконах иже во святых отца нашего Мефодия, архиепископа Константинопольского, исповедника // Даниловский благовестник. М., 1992. №4

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

³ Иосиф Волоцкий, *преп.* Послание иконописцу и три «Слова» о почитании святых икон // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология.

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

«почитание» и «поклонение» друг другу или даже резко дифференцировать их. Этим займутся авторы Новейшего времени.

Со временем произошла подмена *поклонения* образу его *почитанием*. Но это отдельная тема. Когда именно и по каким причинам русское богословие стало употреблять термин «почитание», а не «поклонение», заслуживает специального исследования. Возможно, это произошло под влиянием католической теологии, в которой утрачено православное отношение к образу¹. Но богословие — точнейшая из наук. О ее точности позаботились святые отцы. В их учении нельзя без последствий что-то «упростить» или опустить. Всякое отступление от этого правила обрекает богослова по меньшей мере на неудачу. Поэтому, в завершение статьи о поклонении иконе и ее почитании, не лишне будет подчеркнуть важность различения этих терминов, но еще ббольшую важность их верного понимания и применения. Ибо для православной иконологии и для самой жизни Церкви данная проблема — одна из самых насущных.

¹ Без исторической основы трудно что-либо для себя уяснить. К началу 50-х годов XX века администрация Ватикана предпринимает ряд шагов в отношении церковного искусства. Папа Пий XII энцикликой «*Mediator Dei*», при всей осторожности своей позиции, фактически благословил обновление форм религиозной живописи. «Инструкция Святейшего Престола от 30 июня 1952 года напомнила о том, что роль священного искусства состоит в том, чтобы участвовать в “декоруме” (*декорум* по-латыни означает соответствие и приличие) Божьего дома и питать веру и набожность прихожан» (*Безансон Ален*. Запретный образ. М., 1999. С. 295). Далеко ли данная точка зрения отстоит от позиции иконоборцев в их начальном периоде? При таком подходе к моленному изображению не может быть речи о почитательном поклонении (*τιμητικῆ προσκνησις*); уровень понимания иконы в IX столетии у Эйнгарда был выше, чем у папы Пия XII в XX веке. Поэтому термин «почитание» для европейца остается более понятным и приемлемым.

ИКОНА КАК ОПЫТ ДУХОВНОГО ПРОТИВОСТОЯНИЯ

Языкова И.К.

XX век вошел в историю как эпоха великих открытий, среди которых было и открытие древней иконы. Удивительно, а скорее — закономерно, что произошло оно накануне катастрофы 1917 года. Однако значение этого открытия еще не осознано во всей полноте.

Конечно, когда мы говорим об открытии иконы, мы должны отдавать себе отчет в том, что икона из храмов и домов никуда не исчезала, оставаясь и в предреволюционной России святыней, объектом почитания и молитвы. Но понимание ее истинной красоты со временем было забыто. Золотой век русской культуры, как нередко называют XIX столетие, время Пушкина, Достоевского, Толстого, пребывал в неведении о золотом веке русской иконописи, времени Рублева и Дионисия. В образованных кругах древнюю икону не знали и не любили, в простом народе — почитали, но не понимали. В XVII–XVIII веках иконопись, основанная на древних канонах, была почти вытеснена религиозной живописью, ориентированной на европейские образцы и вкусы. Традиционная иконопись была вынесена на периферию культуры, считалась грубым крестьянским промыслом, что во многом соответствовало действительности, поскольку мастерство и богословские знания были утрачены.

Надо сказать, что для этого были причины, объективные и субъективные. К объективным причинам следует отнести особенности технологии иконы: известно, что в

древности иконы покрывали олифой, она быстро темнела, вбирала в себя копоть и грязь, и через сто-двести лет иконы превращались в черные доски, на которых едва проступали контуры изображений. Их переписывали в новом стиле, повторяя только сюжет. А в иные времена старые иконы просто выбрасывали, безжалостно заменяя новомодной живописью. И вот вступают в силу причины субъективные, то есть вкусовые, ведь с конца XVII столетия русская культура резко повернула на запад и, отрицая древние традиции, стала проявлять полное равнодушие к собственной старине. Показателен случай с императрицей Екатериной, которая в 1767 году посетила Владимир и, увидев в Успенском соборе древний иконостас, почерневший от времени, возмутилась таким безобразием и дала деньги для создания нового, а старые иконы велела убрать. Вряд ли Екатерину интересовало то, что этот иконостас был написан Андреем Рублевым. Хорошо, что настоятель собора не отправил иконы на уничтожение, а рачительно продал в сельскую церковь, где они и были обнаружены в начале XX века (часть иконостаса ныне в ГТГ, часть — в Русском музее). Как известно, другой шедевр Рублева реставраторы обнаружили в 1918 году в дровяном сарае при церкви Успения на Городке в Звенигороде и тем самым спасли от гибели, на которую иконы были обречены вполне благочестивыми церковными людьми.

Если кто-то и ценил древнюю икону в России, то это старообрядцы, не принимавшие новой живописи. Через них в середине XIX века интерес к иконе стал проникать в среду коллекционеров и ученых, а далее и в более широкие круги. Для старообрядцев иконописцы Мстеры и Палеха старались писать «под старину», выдавая новые иконы за старые. В иконописных артелях появилась даже такая специализация — «старинщик», мастер, имитирующий древность доски, потертости красочного слоя, кракелю-

ры на лаке и олифе, делая новые врезки в старую доску и т. д. Приемов искусственного состаривания икон было немало, и искусным мастерам ловко удавалось обмануть знатоков древней иконописи. У старообрядцев были и свои иконописцы, стремившиеся хранить древние каноны. Но и в старообрядческой среде представление об иконе были, мягко говоря, приблизительными. То, против чего выступал протопоп Аввакум — живоподобие, неканонические сюжеты, барочные завитушки, все это в XIX веке мы встречаем и в старообрядческих иконах.

С появлением новых реставрационных технологий в начале XX в. картина существенно изменилась: когда нашли способ снятия темной олифы и поздних поновлений, древние образы предстали в своей сияющей красоте. Это было открытие иного мира.

В 1904 году, по распоряжению наместника Троице-Сергиевой лавры, известный реставратор Василий Гурьянов приступил к расчистке иконы Троицы, находившейся в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Многие сомневались, что из этого что-то выйдет. Но результат превзошел ожидания: первых же окошек-зондажей оказалось достаточно, чтобы потрясти не только специалистов. Когда черные слои олифы и поздней живописи были сняты на небольшом фрагменте, реставраторы и наблюдавшие за их работой члены комиссии увидели слой XV века — небесный голубец, прозрачную зелень и сияющее золото. Это были поистине цвета рая!

Весть о том, что открыт подлинный Рублев, произвела сенсацию. К иконе началось настоящее паломничество, это испугало церковное священноначалие, и икону снова закрыли окладом, а доступ к ней ограничили. Реставрацию «Троицы» отложили на неопределенное время. Продолжить расчистку смогли уже в советское время — в 1918–1926 годах, когда икону изъяли из Троицкого храма

и передали в Государственную Третьяковскую галерею. Место иконы в иконостасе Троицкого собора заняла копия. Сегодня «Троица» Андрея Рублева широко известна во всем мире, и мы можем лицезреть удивительное чудо небесной гармонии.

Вслед за «Троицей» в 1910–1920-е годы было раскрыто немало шедевров древнерусской живописи, среди них знаменитые Владимирская и Донская иконы Богоматери, произведения Дионисия, новгородских, псковских, ростовских мастеров. Реставрационные открытия становятся достоянием широкой общественности, появляются исследования и публикации, выставки древних икон пользуются огромным успехом. Посетивший Россию в 1911 году французский художник Анри Матисс был просто ошеломлен русской иконой, он писал: «Я видел вчера коллекцию старых икон. Вот истинное большое искусство. Я влюблен в их трогательную простоту, которая для меня ближе и дороже картин Фра Анджелико. В этих иконах, как мистический цветок, раскрывается душа художников, писавших их. И у них нам нужно учиться пониманию искусства. Я счастлив, что я наконец попал в Россию. Я жду многое от русского искусства, потому что я чувствую, что в душе русского народа хранятся несметные богатства; русский народ еще молод. Он не успел еще растратить жара своей души». С Анри Матисса, можно сказать, начинается открытие русской иконы Западом. Хотя по-настоящему с иконой западное общество познакомил русский эмигрант, вынужденный бежать от революции и гражданской войны. Им, оставшимся вне родины и привычной культурной среды, часто именно икона помогала выживать, не потерять себя, сохранить свою веру и душу.

Открытие древней иконы стимулирующе подействовало и на светское искусство, многие из художников авангарда вдохновлялись иконой или даже прямо пробовали

себя в иконописном жанре. Влияние иконы мы видим у К. Петрова-Водкина, Н. Гончаровой, К. Малевича и других художников XX века.

Начало прошлого столетия называют Серебряным веком: поэзия, философия, живопись, музыка, театр переживают небывалый подъем, появляются новые искусства, например кинематограф. На этой волне подъема мало кто предвидел, что начавшийся век будет эпохой великих бедствий и катастроф, мировых войн и социальных революций, богоборческих и человеконенавистнических режимов. В этой перспективе открытие иконы получает особое значение, и не только для России, но и для всего мира. Без преувеличения можно сказать, что оно было откровением, данным миру на исходе второго тысячелетия христианской истории, которое грозило завершиться полным крахом традиционных ценностей, христианского мировоззрения, утратой веры. Но именно в эпоху, утверждавшую «смерть Бога» (Ф. Ницше), «конец искусства» (К. Малевич) и в конце концов «смерть субъекта» (М. Фуко), было распахнуто окно в иное измерение. Образ неба восстал против безобразия мира: свет преображения — тьмы братоубийственной войны, небесная гармония — механицизма машинной цивилизации, красота Горнего Иерусалима — хаосу общества, потерявшего человеческое лицо, Царство Бога — царства зверя. Именно так восприняли открытие иконы ее «первооткрыватели» — русские религиозные философы. Один из них, князь Евгений Трубецкой, так писал в своем очерке «Умозрение в красках»: «Если в самом деле вся жизнь природы и вся история человечества завершаются этим апофеозом злого начала, то где же тот смысл жизни, ради которого мы живем и ради которого стоит жить? Я воздержусь от собственного ответа на этот вопрос. Я предпочитаю напомнить то его решение, которое было высказано отдаленными нашими предками. То были не

философы, а духовидцы. И мысли свои они выражали не в словах, а в красках. И тем не менее, их живопись представляет собой прямой ответ на наш вопрос... Звериное царство и тогда приступало к народам все с тем же вековым искушением: «все сие дам тебе, егда поклонишия мне». Все древнерусское религиозное искусство зародилось и выросло в борьбе с этим искушением. В ответ на него древнерусские иконописцы с поразительной ясностью и силой воплотили в образах и красках то, что наполняло их душу, — видение иной жизненной правды и иного смысла мира»¹.

1917 год круто изменил вектор российской истории. И Серебряный век сменился стальным, и как закалялась эта сталь, почувствовали на себе миллионы людей на одной шестой планеты. В России началась целенаправленная борьба с Церковью и церковной традицией. Большевики, пришедшие к власти, «отменили Бога» и поставили целью уничтожение духовенства и монашества как класса. Храмы и монастыри не просто закрывали и разрушали, но, что ужаснее, — оскверняли, в них устраивали коровники, склады, гаражи, кинотеатры, тюрьмы, общественные туалеты. Иконы, церковную утварь, богослужебные книги безжалостно уничтожали. Преследуя Церковь, власть боролась за влияние на души людей: уничтожая храмы, она воздвигала свои псевдосвятыни, уничтожая иконы — образ Царства Небесного, она насаждала свой образ мира. Насилием и репрессиями советская власть утвердилась в стране всерьез и надолго. Увлеченная пафосом революционного обновления, страна строила новую культуру, ориентируясь уже не на историю и традицию, а на будущее, которое именовалось светлым в противовес темному прошлому. Дух борьбы был основным двигателем новой культуры. При этом советская власть многое заимство-

вала из культуры церковной, но как бы выворачивая все наизнанку: культ вождя должен был затмить веру в Бога, демонстрации, в которых использовались плакаты и портреты вождей, стали антиподом крестных ходов с хоругвями и иконами, пение революционных гимнов заменяло пение молитв и акафистов, «светлое будущее» было аналогом рая, но без Бога, а «мировая революция» должна выполнять роль Страшного Суда, который восстановит историческую справедливость и утвердит новый мировой порядок. Происходит идеализация героя, который мыслился как святой новой религии, а его жертвенность имеет параллель с христианскими мучениками. Мавзолей, установленный после смерти вождя революции на Красной площади, должен был играть роль новой «святыни», которой поклоняются люди. Коммунистическая идеология имела все признаки религии, но это была квазирелигия. Вместо истинного образа Божия в ней торжествовало без-образие.

Но история парадоксальна: и век, начавшийся открытием иконы, продолжившийся жестоким иконоборчеством и богоборчеством, закончился возрождением Церкви и реабилитацией иконы. Однако и в период коммунизма икона, как ни старались ее уничтожить, продолжала жить и противостояла безбожной идеологии, утверждая образ подлинной Красоты и Истины в противовес лжи и безобразию. Не случайно крупнейший теоретик иконы XX века Леонид Успенский в своей книге «Богословие иконы Православной Церкви» утверждает: «Церковь всегда боролась за икону, ныне же икона борется за Церковь». Можно сказать, что в самые трудные времена икона была символом духовного противостояния.

Открытие иконы, несмотря на жесткий идеологический пресс, продолжается и после революции. В 1920-е годы работа реставрационных комиссий и исследование древних памятников идет своим ходом, правда, уже под

¹ Трубецкой Е. Умозрение в красках // Философия русского религиозного искусства. М., 1993. С. 197.

другой вывеской: указом Совнаркома в 1918 году создается комиссия по национализации культурных ценностей, которую возглавил академик И.Э. Грабарь. В эту комиссию вошли ведущие ученые — А.И. Анисимов, Ю.А. Олсуфьев, священник Павел Флоренский, Н.Н. Померанцев, реставраторы Г.О. Чириков, П.И. Юкин, архитекторы, историки, филологи и др. Это были истинные подвижники, и они сделали все, чтобы спасти и сохранить самые ценные памятники древнерусского искусства. Перед комиссией стояла задача экспроприировать церковные ценности, но благодаря этому из закрывающихся храмов удалось спасти тысячи икон, которые не были уничтожены, сожжены, осквернены, а попали в музеи и реставрационные мастерские, стали объектом научного изучения и получили широкую известность. На основе этих памятников до сих пор ведется изучение древнерусского искусства. В этот период формируются основные иконные коллекции российских музеев — Третьяковской галереи, музеев Кремля, Исторического и Русского, областных музеев. Немало произведений церковного искусства попадало в частные коллекции, некоторые из них впоследствии также стали частью музейных собраний (например, коллекция П.Д. Корина). Выставленная в музее икона, конечно, лишалась своей сакральной значимости, но не переставала быть памятником культуры, предметом научного изучения и, в конце концов, свидетелем веры. Когда Церковь была вынуждена молчать, икона даже в музейном пространстве продолжала проповедовать, ведь, как говорил еще св. Василий Великий, «молчаливая живопись для глаз, что слово для слуха».

Но все же музей и научная сфера были средством ограничить влияние иконы. Атеистическая идеология, строго контролировавшая науку, рассматривала икону под определенным углом, извращая подлинный смысл духовного наследия. В научных трудах советского време-

ни почти не встречаются словосочетания «православная икона», «христианское искусство»; икону с точки зрения «научного атеизма» следовало именовать «памятником древнерусской или византийской живописи», рассматривать с позиции исторического материализма, вне богословского и литургического контекста, по возможности, без упоминания Церкви. В описании икон допускались только эстетические категории и исключались какие бы то ни было духовные интерпретации. Так, Богоматерь с Младенцем Христом трактовалась исключительно как образ земного материнства; жизнь и учение Христа, жития христианских подвижников рассматривались с позиций классовой борьбы, святые именовались легендарными личностями, Библию приравнивали к мифам и легендам.

В 1930–1940-е годы научные исследования в области древнерусской культуры практически прекратились как неперспективные и даже идеологически вредные для построения нового общества. Новый этап исследований и открытий начался уже 1960–70-е годы, когда в советском обществе стал просыпаться интерес к духовности.

Временное ослабление идеологического пресса наблюдалось и во время войны: под давлением обстоятельств руководство страны меняет свою политику в отношении Церкви. Возвращенные по приказу Сталина из ссылки и лагерей епископы участвуют в Поместном Соборе 1943 года, на котором митрополит Сергей (Страгородский) становится патриархом. Это дало возможность Церкви вздохнуть чуть свободнее, хотя до подлинной свободы было еще далеко. Но все же в стране, где до этого церкви только разрушались, а «церковников» репрессировали, стали открываться храмы, и тысячи верующих потянулись в них. В обществе отмечается всплеск религиозности, о которой, казалось, должны были бы забыть после «безбожных пятилеток» и массовых репрессий. Известно, что

во время войны многие солдаты и даже крупные военачальники переживают религиозный опыт, возвращаются к вере, носят нателные кресты, а в карманах гимнастеров хранят иконки. В народе ходили слухи о том, что во время осады Ленинграда, по другим версиям — когда немцы стояли под Москвой, самолет с иконой Казанской Божьей Матери трижды облетал вокруг города. Рассказывали также, что знаменитая Сталинградская битва началась с молебна перед Казанской иконой. Слухи ходили и о том, что те или иные иконы привозили на самые трудные участки фронта. Все эти факты свидетельствуют об огромной жажде народа, который в трудные минуты искал поддержки не у портрета вождя, а возле иконы Христа или Божьей Матери.

Советское общество, с виду казавшееся монолитом, было очень неоднородно, под внешне массивной идеологической пирамидой имелись свои подводные течения, в которых текли и реки воды живой. И ручеек иконописной традиции, которую всячески стремились уничтожить, тоже пробивался из-под глыб, ища новое русло.

В 1946 году Церкви была возвращена Троице-Сергиева лавра — главная святыня русского Православия. После четверти века запустения и разрухи монастырь представлял жалкое зрелище: храмы осквернены и загажены, в них были устроены увеселительные заведения, столовая, общежитие, вся территория завалена мусором, стены и башни обветшали и частично обрушились. К реставрации Троице-Сергиевой лавры была привлечена Мария Николаевна Соколова (в монашестве Иулиания), которая очень много сделала для сохранения иконописания в России в XX веке.

Мария Соколова была духовной дочерью известного русского старца — о. Алексия Мечева (ныне причисленного к лику святых), служившего в храме свт. Николая в Клённиках. Он воспринял духовную эстафету от о. Иоанна

Кронштадтского и Оптинских старцев, создав приход, который не распался даже после закрытия храма. Иконописи Мария Соколова училась у Василия Кирикова, одного из крупнейших иконописцев и реставраторов начала XX века, стоявшего у истоков открытия иконы. Таким образом, она восприняла духовный и художественный опыт из рук очень значительных людей и достойно его пронесла. Она сознательно начала учиться иконописи в такое время, когда безбожная идеология агрессивно наступала на жизнь Церкви, и жизнь верующих людей оказалась под угрозой, многие иконописцы были расстреляны или покинули страну, а уцелевших вынудили оставить это искусство. Такие мастера церковной живописи, как В. Васнецов, М. Нестеров, П. Корин, полностью перешли на светское искусство, а Г. Чириков, П. Юкин, В. Кириков, В. Баранов стали реставраторами.

В 1932 году храм святителя Николая в Клённиках закрыт, сын о. Алексия Мечева, священник Сергей Мечев, арестован и сослан на Север (затем он будет расстрелян в Ярославской тюрьме в 1941 г.). Казалось, разве в такое время до искусства? Но Мария Соколова хорошо понимала, сколь важна икона именно тогда, когда закрывают храмы, бросают в тюрьмы священников, разгоняют общины верующих. В этих условиях икона в доме заменяла собой и священника, и общину, и Церковь. Для многих домашняя молитва была единственной формой религиозной жизни. По совету своего учителя, В. Кирикова, Мария Соколова ездит по старинным городам и монастырям и копирует древнерусские иконы и фрески. Участь у древних мастеров, она постигала иконную премудрость и одновременно стремилась зафиксировать то, что могло быть утрачено навсегда. Это было рискованное занятие: в стране разворачивалась антирелигиозная пропаганда, обернувшаяся настоящей войной против верующих, и интерес к церковному искусству мог стать поводом для ареста и высылки в места «не

столь отдаленные». Но Мария Соколова осознавала свой труд как миссию, будучи твердо уверена, что иконописание — это род духовного делания, та же молитва, которая противостоит разрушительной силе тьмы века сего. Ее иконы, написанные в это время в основном для знакомых, для домашнего пользования, были для многих настоящей поддержкой и духовной помощью. А копии, сделанные тогда, впоследствии пригодились, когда в 1957 году был открыт иконописной кружок в Троице-Сергиевой лавре и она стала преподавать в нем. Официально иконописный кружок считался факультативом для слушателей духовной семинарии, но учиться иконописи приходили сюда и миряне, и священники, и даже епископы. Постепенно из этого кружка выросла первая иконописная школа, давшая немало первоклассных мастеров. Так, благодаря деятельности одной подвижницы, иконописная традиция в России не умерла.

Большую поддержку Марии Соколовой оказывал Афанасий (Сахаров), епископ Ковровский († 1962; причислен к лику святых в 2000 году), человек легендарный, более 25 лет проведенный в тюрьмах и ссылках. В 1934 году владыка Афанасий познакомился с Марией Николаевной. Он искал иконописца, который мог бы написать икону «Собор всех святых, в земле Российской просиявших», но не мог найти. И вот ему посоветовали Марию Николаевну. Владыка Афанасий разрабатывал службу праздника Всем российским святым, делал о нем доклад на Поместном Соборе 1917–1918 годов. Еще перед Собором он искал иконописца, чтобы написать икону нового праздника, но никто не удовлетворял его требованиям. Мария Соколова хорошо поняла, что нужно владыке Афанасию, и вскоре икона «Собор всех святых» была написана. Именно тогда, когда святость в России была поругана и истоптана, сонм русских святых просиял на иконе, которую разработали вместе опальный епископ и молодая художница. Этот об-

раз Мария Николаевна затем многократно повторяла и переписывала, существует несколько авторских вариантов и образов, написанных ее учениками. Но первая икона 1934 года отличается тем, что она создана в самое трудное для Церкви время. Напомню, что 5 мая 1932 года декретом советского правительства за подписью Сталина была объявлена «безбожная пятилетка», провозгласившая, что к 1 мая 1937 года «имя Бога должно быть забыто на всей территории страны». Но, как показала история, цели безбожники не достигли. И одним из подтверждений была жизнь Марии Соколовой и ее иконы, как горящие среди ночи свечи, а «свет и во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1: 5).

С иконой «Всех святых» связан знаменательный случай. В 1935 году в Москве открылась первая линия метро. Строительство метрополитена рассматривалось как одно из величайших достижений советской власти, приближающих людей к светлому будущему. Но среди верующих возникло отторжение этого нового вида транспорта, потому что спускаться под землю считалось равнозначным схождению в преисподнюю, многие боялись ездить в метро. Владыка Афанасий взял написанную Марией Николаевной икону «Всех святых», завернул ее в полу своего пальто и проехал с ней от одной конечной остановки до другой. «Не бойтесь, — говорил владыка, — я освятил метро». После этого многие перестали бояться ездить в метро.

В предвоенные годы в Советском Союзе пафос борьбы за мировую революцию уступил место новой идее — построения социализма в одной отдельно взятой стране, идеологическая машина взяла курс от III Интернационала на Третий Рим, и в стране стал пробуждаться интерес к историческому прошлому. Правда, советских идеологов интересовал прежде всего героико-патриотический аспект истории, особенно тема борьбы с иноземными завоева-

телями. Имперские амбиции Сталина требовали некоторого культурного оправдания, он искал в историческом прошлом своих предшественников. Для создания новой мифологии прекрасно подходил кинематограф: с мессианским пафосом Сергей Эйзенштейн снимает фильмы «Александр Невский» и «Иван Грозный», в которых вождь (князь, царь) поднимает народ на борьбу с иноземными захватчиками, борется с внутренними врагами и укрепляет величие страны. Древняя Русь воскресает на этих кинематографических полотнах как несокрушимая держава, в которой оптимизм народных масс сливается с подвигом героя-вождя.

Примерно в то же время, когда Эйзенштейн снимает фильм про Ивана Грозного, в Париже русская эмигрантка, монахиня Мария (Скобцова) пишет икону св. Василия Блаженного, московского юродивого, который имел смелость говорить правду в лицо царю-тирану. Образ святости вновь противостоял безобразию насилия и тирании. Конечно, они противостояли по разные стороны железного занавеса, но это противостояние для мыслящих людей эпохи было очевидным. К тому же вся жизнь матери Марии была противостоянием злу и насилию, служением Богу и ближним, служению жертвенному, это был настоящий крестный путь, закончившийся Голгофой в фашистском концлагере Равенсбрюк. Мать Мария, наследница Серебряного века, была разносторонне одаренной: она писала стихи, философские статьи, замечательно рисовала и вышивала, в том числе и иконы. Свою последнюю икону она вышивала весной 1945 года в концлагере Равенсбрюк, куда попала за укрывательство евреев в период нацистской оккупации Парижа. Это был образ Девы Марии, держащей в руках распятого младенца Христа. Подобный образ мать Мария видела в Тулузе на фреске французского художника Ленуара, хотя у французского художника Младенец всего лишь крестообразно

раскинул руки, а на вышивке матери Марии Богородица обнимает именно крест с распятым Сыном. Тема крестных мук Христа и страдания Его Матери всегда глубоко волновала ее. В концлагере этот образ становится уже не художественной метафорой, а отражением живой реальности. «Если закончу вышивку, выйду отсюда», — говорила она. Мать Мария не успела закончить работу; 30 марта, в Страстную пятницу, она была отправлена в газовую камеру. Через несколько дней войска союзников освободили Равенсбрюк. Выйдя на свободу, женщины, сидевшие вместе с матерью Марией, воспроизвели образ, который она вышивала. И он получил название Божья Мать Равенсбрюкская. Сегодня существует множество списков с этого образа.

Еще один пример противостояния — Андрей Тарковский. Режиссер, который сразу заявил о себе неординарно, встав в оппозицию к официальной идеологии; его не удовлетворял плоский материализм, он хотел понять духовные законы мира. Именно об этом его фильмы. Мы остановимся на одном, в котором икона играет ключевую роль, — это фильм «Андрей Рублев».

Фильм рассказывает о жизни русского иконописца Андрея Рублева, он состоит из восьми новелл, охватывающих исторический период с 1400 по 1423 год. На экране перед зрителем предстает Русь XV века, увиденная глазами странствующего монаха. Тарковский снимал фильм в 1964–1965-х годах, а в прокат он вышел только в 1971 году, да и то в сильно урезанном виде, потому что никак не вписывался в рамки, дозволенные цензурой.

Тарковский показал Русь не с высоты победного пьедестала, не с точки зрения государственной значимости и победоносных войн, а с высоты птичьего полета, вернее, с высоты полета человека, дерзнувшего подняться на крыльях свободы над миром угнетения и зла. С этого и начинается фильм. Да и в последующих кадрах каме-

ра очень часто берет высокий план, показывая мир как на иконе — с небесного ракурса. Тарковский совершенно сознательно для своих фильмов избирает иконописную эстетику, показывая, что ужас и без-образия мира побеждается красотой и ясностью образа, в котором отражается вечность.

Главный герой картины — иконописец Андрей Рублев — мучается вопросом: нужны ли его иконы людям, нужна красота в этом мире зла и без-образия? Знаменателен разговор Рублева с Феофаном Греком, который, как старший наставник, просит Андрея несмотря ни на что продолжать творить. И в конце фильма Андрей Рублев утешает Бориску, юношу, отлившего колокол: «Вот пойдем мы с тобой вместе. Ты колокола лить, я иконы писать... Какой праздник для людей...»

Фильм снят изнутри страдающей души человека, попавшего в водоворот истории, но который среди этого ада выискует рай. Разрушенные города и поруганные храмы, голодные перепуганные люди и жестокие орды татар, уводящих людей в плен, грязь, кровь, пожар, разорение — все, что мы видим в фильме Тарковского, это образ не только Руси эпохи татаро-монгольского ига, это образ и советского времени, страшных последствий революции — коллективизации, раскулачивания, уничтожения Церкви, репрессий, борьбы власти против собственного народа. И зритель это понимал.

Тарковского обвиняли в жестокости, в утрировании тем насилия, издевательств, убийств, его фильм называли мрачным. Но фильм «Андрей Рублев» не о том, что в мире есть зло и тьма, а о том, что в нем есть свет Царства Небесного, красота и вера, любовь и радость. Не случайно маленькой княжне Рублев так вдохновенно и радостно читает Гимн любви апостола Павла из тринадцатой главы Первого послания Коринфянам: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я нич-

то...» Надо сказать, что для советского зрителя, далекого от веры и Церкви, эти слова звучали как откровение, как небесная песнь.

Откровением для зрителя были эпизоды шествия на Голгофу — по белому снегу мужицкий Христос несет грубый деревянный крест, а Мария, похожая на простую деревенскую бабу, сопровождает Его. Этот эпизод больше всего подвергался критике, официальной — за религиозную пропаганду, неофициальной — за кощунственное отношение к Страстям Христовым. Но ни те ни другие не увидели здесь иконный прием: Христос на русских иконах часто наделяется русскими чертами, да и другие иконные персонажи далеки от исторической достоверности и портретной точности. Таков условный язык иконы. Она изображает не внешнее, а внутреннее, не телесное, а духовное. Тарковский это хорошо понимал, поэтому воспользовался этим языком, чтобы выйти за пределы соцреализма.

Кинофильмы принято называть картинами, и, видимо, изначально подразумевалась аналогия с живописью. Киноматограф, приводя в движение изображение, предельно достигает иллюзорности, за что его и называли «великой иллюзией». Но фильмы Андрея Тарковского — это не иллюзия, не ожившая живопись, а икона, образ иного духовного мира, в них соблюдены законы иконографии — условный язык, символика цвета, обратная перспектива и т. д. Эти принципы режиссер использовал и в других своих фильмах — «Солярис», «Сталкер», «Зеркало». Андрей Тарковский создавал произведения, в которых, как когда-то в древних иконах, распахивалось окно в иной мир — в мир любви, гармонии, красоты. Но он также показывает, что возвращение в этот потерянный рай не может быть простым, ибо «мир во зле лежит», особенно он труден в XX веке, с его опытом утраты веры, крушения надежды и извращением любви.

Можно сказать, что фильм Тарковского «Андрей Рублев» стал для многих настоящим открытием иконы. Это было уже не научное или реставрационное открытие, затрагивающее узкий круг людей, а открытие для многих тысяч. Это было откровение, глубоко затрагивающее душу. Возможно, для кого-то, осознанно или неосознанно, это был первый опыт молитвы, по крайней мере, первый опыт предстояния образу. Зритель не может не испытать духовного катарсиса, когда в конце фильма, который снят на черно-белой пленке, экран заливают море цвета и возникает прекрасный лик Звенигородского Спаса, лик, полный любви и сострадания, образ совершенной красоты и любви — образ Троицы. И конечно, когда советская цензура запрещала этот фильм, она запрещала прежде всего этот образ — образ Бога, обращенного к человеку с любовью.

Сегодня Россия переживает возрождение Православия, Церковь не гонима, храмы переполнены людьми, восстанавливаются многие духовные традиции. В том числе иконописная. Уже не единицы, а сотни иконописцев и иконописных школ насчитываются в России. Икона возвратилась в жизнь людей и даже стала частью истеблишмента. Но значит ли это, что образ торжествует, а без-образие полностью побеждено? Отнюдь нет, противостояние продолжается, но оно обретает иные формы.

Казалось, что иконоборческие времена канули в лету. В современном мире нет и не может быть цензуры, общество плюралистично, а культура постмодерна принципиально полицентрична и полистилистична, и, кажется, в правах уравниены все направления искусства. Однако и в культуре постмодерна есть вирус иконоборческой агрессии. Это показала серия выставок под названием «Осторожно религия!», где главным «художественным» приемом объявлялось кощунство, святотатство и осквернение икон. Конечно, «объектами» постмодернистской

акции стали не шедевры из Третьяковки и не святыни из храмов, а всего лишь бумажные иконки массового производства и пустые оклады, соседствовавшие с антирелигиозными плакатами и другими артефактами сомнительного содержания. И можно бесконечно спорить о том, является ли софринская продукция достойным наследием великой иконописной традиции, но совершенно очевидно, что пафос художников был направлен не на уничтожение артефактов массовой культуры, а на осквернение образа.

Да, общество и Церковь осудили эту акцию, но проблема остается. Образ и без-образие противостоят друг другу не только в выставочных залах, но на самой глубине современной культуры. Если в XX веке эта борьба велась грубо и зримо, то сегодня она обретает более изощренные формы. Массовая культура с ее пропагандой гламурных симулякров и нравственным релятивизмом является разрушением образа Божия в человеке. К сожалению, массовая культура проникает и в Церковь, а последствия этого явления прогнозировать страшно. Но всегда есть те, кто идет против течения, и в начале XXI века есть небольшие островки, где образ по-прежнему противостоит без-образию.

В заключение хотелось бы сказать, что сегодня мир нуждается в откровении иконы, может быть, более, чем когда-либо. Пространство современной культуры перенасыщено образами: кино, телевидение, реклама, глянцевые журналы, интернет — все строится на ярких, активно воздействующих на сознание образах. Мир уже общается не посредством слов, а посредством образов, но это общение не лиц, а масок. Достаточно заглянуть в интернет, где блогеры скрываются за вымышленными аватарами. Большинство образов этого мира — симулякры, пустые оболочки без смысла, как переливающиеся мыльные пузыри, готовые каждую минуту лопнуть. Как можно вообще что-

то разглядеть в этом потоке бурно меняющейся жизни? Икона рассчитана как минимум на остановку движения и дает возможность от проходящих образов этого мира обратиться к образу вечному, изначальному. Икона не просто оберег или талисман, предмет культа или святыня, она — образ, призванный восстанавливать основы мироздания, систему духовных координат. Икона не просто изображает что-то или кого-то, она ставит нас лицом к лицу с Реальностью, с Богом Живым. Ведь христианство, как говорил владыка Антоний Сурожский, это опыт Встречи.

Часть II

ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ И ДУХОВНОЙ ЖИВОПИСИ

НОМИНАЦИЯ ИКОН КАК МИКРОТЕКСТ

Бугаева И.В.

Номинации икон в филологии и культурологии изучались мало. Большинство исследований, посвященных иконе, выполнено отцами и учителями Церкви (прп. Иоанн Дамаскин, прп. Феодор Студит, св. патриарх Никифор), богословами и религиозными философами (о. Сергей Булгаков, прот. Николай Озолин, С.Н. Трубецкой, Е. Поселянин, Л.А. Успенский, Н.М. Тарабукин), искусствоведами (Н.П. Кондаков, Н.П. Лихачев, Ю.Г. Бобров, В.Н. Лазарев, Л.А. Щенникова, И.К. Языкова и др.), литературоведами (В.В. Лепяхин, М. Дунаев, С.В. Шешунова, О.А. Сергеева). Лингвистические работы малочисленны и фрагментарны (Н.А. Замятина, Л.Д. Самохвалова, Э. Тростерова).

Изучение названий икон и способов номинации представляет большой исследовательский интерес, так как, по мнению прот. Сергия Булгакова, «именование *соотносит* образ с оригиналом, икону с первообразом, оно *присоединяет* данную икону к многоиконному духу. В имени выражается самая индивидуальность ... Имя есть в этом смысле иероглиф личности, ознаменованное невидимого в видимом, а икона есть, в известном смысле, иероглиф одного из состояний этой личности, ее самооткровений. Именование же иконы означает ее включение в число явлений этого духа, которых может быть неопределенное множество...»¹ Н.П. Кондаков первым отметил, что иконы, сопровождаемые надписями с «местными наименования-

¹ *Булгаков С.Н.* Икона, ее содержание и границы // *Булгаков Сергей, прот.* Икона и иконопочитание. Париж, 1931. С. 99.

ми» или «украшающими эпитетами», нередко становились особо чтимыми¹.

Для верующих людей иконы имеют особый смысл. «Я знаю, — пишет прот. Борис Левшенко, — что существуют чудотворные иконы, и каждый из нас, вероятно, знает это на собственном опыте, потому что, обращаясь к той или иной святой иконе, мы получаем то, чего не могли бы получить каким-то иным образом. У каждого есть любимые иконы, от которых мы получаем действительно чудо. Кроме того, весь церковный опыт говорит о том, что такая-то икона выделяется как чудотворная. Люди, которые приходили к этим иконам с верою, всегда получали просимое, если это просимое им на пользу»².

Наше исследование посвящено изучению названий икон, что позволило сделать вывод: номинации икон представляют собой микротекст, сжатый, компрессированный, но текст, который при наличии определенных знаний можно развернуть.

В исследовании применяется структурный и семантический методы для описания номинаций икон, позволяющие полно и всесторонне представить филологическую, лингвокультурологическую, историческую ценность данной группы онимов, особенности их функционирования в официальном, художественном и разговорно-бытовом употреблении.

Основная классификация икон построена на принципе почитаемого и изображаемого объекта. Выделяются следующие группы икон:

- иконография Святой Троицы,
- иконография Спасителя,
- Богородичная иконография,

¹ Кондаков Н.П. Иконография Богоматери: В 2 т. libron Classics. 2003 (репринт с изд.: Т. 1. СПб., 1914; Т. 2. СПб., 1915). С. 230.

² Левшенко Борис, иерей. Догматическое богословие: курс лекций / Левшенко Борис. М.: ПСТБИ, 2003. С. 173.

- иконография Страстного цикла,
- иконография Господских праздников,
- иконография святых и сил бесплотных.

Каждая из этих групп содержит собственную классификацию на типы, подтипы и варианты.

Самую большую группу составляют иконы Богородичного цикла.

В православном мире почитается около семисот икон, не считая местночтимых списков, и все они прославлены различными чудотворениями.

Номинации Богородичных икон частично описала Л.Д. Самохвалова, которая пришла к выводу, что «в современном русском языке микросистема номинации иконописных изображений Богородичного цикла ... образует поле, ядром которого является гипероним *Богородица* и его синонимический вариант *Богоматерь*, а периферию последовательно составляют содержательный и локально-событийные ряды»¹. Под содержательным рядом Л.Д. Самохвалова понимает «номинации типов изображений Богородицы», а под локально-событийным — «названия в древнерусской культурной традиции и ставшие результатом наиболее типичной трансформации иноязычных имен на русской почве (Владимирская, Казанская и др.)»². Некоторые моменты анализируемой позиции требуют уточнения. Если лексема *Богородица* является гиперонимом по отношению к наименованиям иконографического типа, тогда она не может быть ядром семантического поля, так как семантическое поле *Богородица* значительно шире, включает в себя множество наименований и других лексических единиц, не ограничивающихся названиями

¹ Самохвалова Л.Д. Синтагматические отношения в микросистеме номинации Богородичной иконографии // Материалы XXX Всероссийской научно-метод. конф-ции преподавателей и аспирантов. Вып. 7: Влияние Библии на литературные языки. СПб.: СПбГУ, 2002. С. 39.

² Там же.

икон. Например: лексика, связанная с личностью Самой Богородицы, Богородичные праздники, храмы, освященные в честь Богородицы, и т. д. Следовательно, корректно было бы говорить о гиперониме *Богородичные иконы*. Но, если посмотреть на официальные названия Богородичных икон, например, в Православных церковных календарях, то увидим, что словосочетание *икона Божией Матери* является обязательным структурным элементом наименования, по сути, являясь ядром многокомпонентной формулы номинации икон Богородичного цикла. Например: «8/21 августа. Толгской иконы Божией Матери; 29/11 мая. иконы Божией Матери, именуемой “Споручница грешных” и т. д.¹

По нашему мнению, иконимы — это сложные многокомпонентные апеллятивно-ономастические формулы, состоящие из ядерных и периферийных, обязательных и факультативных компонентов. Лингвистический анализ проводим поэтапно. Сначала анализируются типы икон, классифицируемые по иконографическому канону: *Оранта, Платитера-Эпискепис, Панахранта, Никопея-Кириотисса, Елеуса, Одигитрия, Агиосоритисса-Параклисис Деисусная, Знамение*. Эти типы определил исследователь Н.П. Кондаков в конце XIX — начале XX века². В современных учебных пособиях по иконописи количество типов сокращено. В частности, в книге И.К. Языковой «Богословие иконы» сказано: «Условно все многообразие типов икон Богоматери с Младенцем можно разделить на четыре группы: первая группа — тип иконографии “Знамение” (сокращенный и усеченный вариант — Оранта), второй иконографический тип — “Одигитрия”, третий тип Богородичных икон на Руси получил наименование “Умиление”. Наименование четвертого типа условно —

“Акафистный”»¹. У разных авторов число иконографических типов варьируется, но для лингвистического исследования это несущественно.

Богородичные иконы первоначально назывались по-гречески и соответствовали иконографическому типу, затем греческие наименования переводились на русский язык. Так получались дублетные греческо-славянские наименования, одно из которых (обычно славянское) писалось в скобках: Одигитрия (Путеводительница), Панагия (Всесвятая), Елеуса (Умиление, или Милующая), Никопея (Победительница), Галактотрофуса (Млекопитательница), Перивлепта (Прекрасная). Известны также собственно славянские номинации: Умиление, Знамение и др.

Русские редакции икон, восходящие традиционно к греческим иконографическим изводам, часто получали вторичные наименования. Чаще всего это были локативы, связанные с местностью, где эти иконы прославились чудотворением (Умиление Иверская, Умиление Владимирская, Одигитрия Смоленская, Одигитрия Казанская и т. д.), или другие дифференциаторы, которые будут проанализированы ниже.

Постепенно греческое слово-номинант, указывающее на иконографический тип, в обыденной жизни при многократном повторении опускалось, так из названий исчез компонент, обозначающий иконографический тип. Так как он стал второстепенным, ему на смену пришли другие, дифференцирующие компоненты, ставшие ядерными в номинативной формуле. В результате появились новые, славянские наименования, заменившие исконные греческие. В итоге икона одного и того же иконографического типа стала известна под различными названиями. Например, к иконографическому типу Одигитрия (Путе-

¹ Языкова И.К. Богословие иконы. М.: Изд-во Общедоступного Православного университета, 1995. С. 93.

¹ Календарь православный церковный. М.: Издательский совет МП, 2006.

² Кондаков Н.П. Иконография Богоматери.

водительница) относятся следующие иконы: *Влахернская*, *Грузинская*, *Иверская*, «*Троеручица*», «*Скоропослушница*», *Казанская*, *Смоленская*, *Тихвинская*, *Ченстоховская* и другие. К иконографическому типу Елеуса (Умиление, Милующая) относятся иконы: *Владимирская*, «*Взыграние младенца*», «*Взыскание погибших*», *Донская*, «*Достойно есть*», *Касперовская*, *Корсунская*, *Почаевская*, *Толгская*, *Феодоровская* и другие. Причем эти названия неверно было бы рассматривать как синонимы. Хотя эти иконы восходят к одному прототипу по иконографии, но в истории Церкви и в сознании верующих они становятся самостоятельными иконами, обозначают разные списки, прославившиеся разнообразными чудесами.

Только по современным названиям икон без специальных знаний невозможно определить иконографический тип, этой информации там нет.

Структурно-семантический анализ наименований Богородичных икон начнем с краткого описания иконографических типов, что поможет понять их значение. Искусствоведческая и историческая литература, посвященная иконам Богородичного цикла, обширна и разнообразна (Н.П. Кондаков, Е. Поселянин, Н.П. Лихачев, И. Бухарев, О.В. Губарева и др.).

Исторические свидетельства о первом иконографическом типе «Одигитрия» (Путеводительница) относятся к VI веку. В трактате византийского историка Феодора Чтеца имеются данные о том, что первый образ, написанный евангелистом Лукой, был подарен св. Пульхерии, сестре императора Феодора II (408–450), его супругой Евдокией. «Святая же и чтимая икона, которую царица нарекла Проводником, указующим путь ко всевозможным благам, должна была по ее распоряжению находиться во храме ради безопасности дворцов, града всего и всего мира. Приказала она также, чтобы каждый вторник при зажженных свечах с пением псалмов и гимнов обходили с иконою город во

отгнание супостата, больным же — во исцеление, скорбящим — в милосердное утешение и по-иному недугующим и страждущим — во всеильную помощь»¹. Здесь *Одигитрия* переводится на славянский язык как *Проводница*, что не меняет семантики. Как известно, название *Одигитрия* в письменных источниках появилось в IX веке в связи с легендой об исцелении двух слепцов. Эта легенда может иметь в своей основе реальный факт исцеления слепых, но, бесспорно, носит аллегорический характер, где слепцами являются все, не знающие света христианского учения и прозревающие в Церкви Христовой. Еще одно толкование названия этого иконографического типа связано с положением правой руки Богородицы, указывающей на Своего Сына, Который есть *Путь, Истина и Жизнь* (Ин. 14, 6). Также вспомним канон Божией Матери Одигитрии: «*Радуйся, радуйся, Богородице Одигитрие, всех и всегда наставляющи верных шествовати ко всякому пути спасительному*». Таким образом, существует несколько объяснений появления названия, связанного с семей *путь* и указанием направления движения к спасению как смыслу земной жизни человека.

Второй иконографический тип — Елеуса (Милующая, Ласкающая, Умиление). По преданию, этот образ также создан апостолом Лукой. Богословский смысл этой иконы, на которой Младенец Иисус прильнул к лицу Богородицы и нежно обнимает Ее, заключается в жертвенной любви, которая является заповедью христианского учения: *Заповедь новую даю вам, да любите друг друга; как Я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга* (Ин. 13, 34). В отличие от современного значения «нежное чувство, возбуждаемое чем-нибудь трогательным»², в церковнославянском языке

¹ Повесть о пречестном и божественном храме Пресвятой Богородицы, именуемой Одигон // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. С. 47.

² *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1978. С. 764.

слово *умиление* имело значение «сокрушение сердечное, смирение, сожаление»¹. Следовательно, в названии иконы важна скорбная семантика предуготовления Младенца к крестной искупительной жертве за человечество и материнской скорби. Вот почему неточной является трактовка этого наименования Л.Д. Самохваловой, считающей, что «в структуре номинации *Елеуса — Милостивая* исходно заложено сакральное атрибутивное значение “Милостивая”, относящееся к ее посредничеству между верными и Христом»². Лик Богородицы на иконе также исполнен скорби и страдания в ожидании исполнения пророчества Симеона. Самый известный в России список этого иконографического типа — Владимирская икона Божией Матери.

Третий иконографический тип — *Оранта (Молящаяся) / Великая Панагия (Всесвятая) / Знамение*. Некоторые исследователи разделяют эти типы на самостоятельные, другие же объединяют в один, считая главным признаком воздетые руки Богородицы, свидетельствующие о том, что Она молится. Изображение молящейся Богородицы во весь рост без Младенца сохранило название *Оранта*, изображение во весь рост с поясным образом Младенца в золотом круге получило название *Панагия (Всесвятая)*, а поясное изображение с Младенцем известно под названием *Знамение*. Последнее наименование включает в себя семы «чудо», «призыв к молитве», «предзнаменование», так как в церковнославянском языке слово «зна́мение» имеет значение «чудо» (1 Цар. 2, 34)³. Действительно, велико чудо Боговоплощения. Также лексема *знамение* родственна церковнославянскому глаголу, который в «Словаре

¹ Дьяченко Григорий, прот. Полный церковнославянский словарь: В 2 т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1998 (репринт). С. 755.

² Самохвалова Л.Д. Синтагматические отношения в микросистеме номинации Богородичной иконографии. С. 44.

³ Дьяченко Григорий, прот. Полный церковнославянский словарь. Т. 1. С. 206.

церковнославянского языка» прот. Григория Дьяченко дан в форме 1 лица единственного числа знаменаю и имеет значение «созываю к богослужению»¹. Этим поддерживается смысл данного иконографического типа как моления и призыва к молитве. С давних времен этот образ соотносится с молитвой за мир. Сема «предзнаменование» содержится в ветхозаветном видении пророка Исаии: *Итак Сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве примет, и родит Сына, и нарекут имя Ему Еммануил* (Ис. 7, 14). Отсюда пошло наименование икон *Знамение*. Известные иконы этого типа: *Знамение Курская, Знамение Новгородская, «Нерушимая Стена», «Неупиваемая Чаша», Курская Коренная, Никейская, Царскосельская* и другие.

Следующий иконографический тип — *Панахранта (Всемилолюбивая)*. На иконах этого типа Божия Мать восседает на престоле, на Ее руках — Младенец. В литературе по иконописи указывается, что икон Пресвятой Богородицы на Престоле существует большое количество, причем некоторые из них содержат существенные различия, что позволяет некоторым исследователям определять их как разные иконографии. В иконах этого типа «через символ престола и его композиционную связь с образами Христа и Богородицы раскрывается тайна взаимодействия тварного и Божественного»². Известные списки этого типа — *«Державная», Печерская, Кипрская, Псково-Покровская* и т. д.

В период с XVII по XX век Богородичная иконография пополнилась новыми сюжетами, часто не связанными с древними иконографическими типами: икона Божией Матери «Похвала Богородице», «Неопалимая купина», «Августово явление», «Державная», «Спорительница хлебов» и др.

¹ Там же.

² Губарева О.В. Божия Мать в Ее иконах. М.: Паломник, 2006. С. 129.

Таким образом, мы раскрыли только семантику наименований иконографических типов. Далее, определив структуру номинативной формулы Богородичных икон, проанализируем семантику ее компонентов.

Структура номинативной формулы всех агионимов является многокомпонентной. Названия икон не составляют исключения. Официальная номинативная формула имеет структуру: **апеллятив (икона) + иконографический цикл (Божией Матери) + дифференциатор: икона Божией Матери «Нечаянная Радость»**. Порядок компонентов может меняться, например: *Феодоровская икона Божией Матери*. Дифференциатор может обозначать иконографический тип или называть многочисленные списки.

Дифференциатор — обязательный компонент номинативной формулы иконимов, выполняющий различительную функцию, может быть образован с помощью разных способов номинации, и разные мотивировочные признаки могут быть положены в основу номинации¹.

1. **Локализаторы**, указывающие на место явления, обречения, хранения иконы или проявления чудотворений:

1.1. Адъективы, образованные от **топонимов**²: *Александрийская, Антиохийская, Боголюбская, Валаамская, Византийская, Владимирская, Влахернская, Грузинская, Египетская, Казанская, Калужская* (с. Калужка Калужской обл.), *Кипрская, Крымская, Козельщанская, Лиддская, Муромская, Смоленская*.

1.2. Адъективы, образованные от **гидронимов**: *Двинская, Толгская* (явлена еп. Прохору на реке Толга), *Иорданская, Колочская* (р. Колочь), *Селигерская* (келейная икона

¹ Бугаева И.В. Агионимы в православной среде: структурно-семантический анализ: Монография. М.: ФГОУ ВПО РГАУ-МСХА, 2007. — 137 с.

² В данный пункт включаются все разряды топонимов (названия стран, городов, сел, улиц, островов, полуостровов и т. д.), так как не считаем необходимым слишком дробить классификацию.

прп. Нила Столобенского, подвизавшегося в Ниловой пустыни на озере Селигер), *Донская*.

1.3. Наименования по **экклезионимам** (названиям церквей и монастырей): *Михайловская* (явлена в церкви Михаила Архангела в селе Большая Писаревка), *Неамонопольская* (явлена на о. Хиосе в монастыре, называвшемся «Неа Мони», т.е. «Новая обитель»), *Феодоровская* (по храму Феодора Стратилата).

1.4. По **месту** расположения иконы: *Алтарница* (находится в алтаре соборного храма в Ватопедском монастыре на Афоне); *Вратарница*, «*Нерушимая стена*» (икона сделана из мозаики на стене под сводом над горним местом главного алтаря в Киево-Софийском соборе; Икона названа так, потому что в продолжение восьми веков оставалась неповрежденной).

Интересны случаи сложного двойного наименования икон этой разновидности, когда оба составных элемента композита обозначают города (*Елецкая Черниговская, Ярославская Казанская, Владимирская Ростовская*) или один компонент обозначает топоним, а другой — гидроним: *Игрицкая Песочанская* (Игрицы — поселок, Песочня — река).

2. Предметные дифференциаторы:

2.1. Адъективы, образованные от **фитонимов**: *Елецкая* (обретена прп. Антонием Печерским в ветвях ели), *Полыньковская* (обретена в небольшой пещере, заросшей полынью), *Сосновская*.

2.2. Адъективы, образованные от **зоонимов**¹: *Ястребская* (по преданию, была явлена во время охоты, когда ястреб запутался в ветвях куста; чтобы освободить ястреба, кипрский царь приказал вырубить куст, в середине которого слуги увидели стоящую икону Божией Матери).

2.3. Адъективы и словосочетания, называющие **предметы**, изображенные на иконе: «*Державная*» (Богороди-

¹ Редкий случай. — И.Б.

ца держит в руке державу как символ царской власти), «*Семистрельная*» (грудь Богородицы пронзают семь стрел), «*Неувядаемый цвет*» (лилия в руке Богородицы символизирует неувядаемый цветок), «*Тучная Гора*» (в правой руке Богородицы изображение горы с храмом), «*Благоуханный Цвет*»;

2.4. Наименования по **предмету**, оказавшемуся на иконе или рядом с ней: *Ножевая* (явлена в пустынном месте с висящем при ней ножом); *Всех скорбящих радость с грошиками* (чудесным образом икона не сгорела во время пожара, но монеты из ящика для пожертвований прилепились к иконе навсегда), *Троеручица* (на иконе у Богородицы три руки, это связано с чудом, происшедшим с прп. Иоанном Дамаскиным).

3. Событийные дифференциаторы:

3.1. Наименования обозначают **евангельские события**: *Рождество Пресвятой Богородицы*, *Введение во храм Пресвятыя Богородицы*, *Благовещение*, *Успение* и др.

3.2. Наименования обозначают **чудесные события**: «*Три Радости*», «*Чудесно изобразившаяся*»; «*Елеоточивая*», «*Мироточивая*»; «*Нечаянная Радость*», «*Не сгоревшая во время пожара*».

3.3. Наименование события, в честь которого икона была названа: *Августово явление* (14 сентября 1914 года произошло явления Божией Матери воинам Гатчинского и Царско-сельского кирасирского лейб-гвардейского полка), *Икона Божией Матери избивенных младенцев от Ирода* (икона принадлежит к числу древних, название зафиксировано в церковной описи 1809 года), «*Вразумившая еkkлезиарха*»;

3.4. **Сюжетные** наименования по изображаемому на иконе событию: *Млекопитательница*, «*Сладкое лобзание*», *Явление Пресвятой Богородицы преподобному Сергию*, *Явление Пресвятой Богородицы пономарю Георгию*;

4. **Антропонимические дифференциаторы** (по имени человека, которому икона была явлена, либо по имени

иконописца, заказчика иконы и т. д.): *Горбаневская* (получила название от фамилии казака Горбаня, которому икона явилась в XVIII веке), *Игоревская* (Перед этой иконой молился перед смертью великий князь Игорь Ольгович), *Максимовская* (по имени свт. Максима, митрополита Владимирского, изображенного на иконе стоящим на коленях и принимающим омофор из рук Богородицы).

5. **Цитатные дифференциаторы** бывают следующие:

5.1. Иконы, названные словами Самой Богородицы: *Скоропослушница* (в 1664 году на Афоне икона Божией Матери висела на стене перед братской трапезной. После исцеления одного из монахов было сказано, что Пресвятая Богородица покровительствует обители, что Она предстательствует перед Своим Сыном за всех православных христиан и что с этого момента икона будет называться Скоропослушницей); *Экономисса* (чудо явления Божией Матери св. Афанасию, строителю Лавры на Афонской горе; Богородица сказала ему: «Я тебе помогу ...с сего времени Я навсегда остаюсь Домостроительницей (Экономиссою твоей Лавры)»¹).

5.2. Цитаты из богослужебных текстов: «*Блаженно чрево, носившее Тя, и сосцы, Тебя питавшие*» (Лк. 11, 27), «*Благодатное небо*» (название восходит к богородичну 1-го часа: «*Что Тя наречем, о Благодатная? Небо...*»), «*Утоли моя печали*» — из молитвы Богородице об избавлении от многих болезней: «...отыми бремя грехов моих, Преблагая, и утоли печали моя, сокрушающая сердце», «*О Тебе радуется*» — слова задостойника Литургии Василия Великого, «*Предста Царица*» — стих 44-го псалма: «предста царица одесную тебе в ризах позлащенных» (10–11), «*Не рыдай Мене, Мати*» (ирмос 9 песни канона Великой Субботы).

5.3. Слова-цитаты известных церковных деятелей: *Спорительница хлебов* — так икону назвал прп. Амвросий

¹ Бухарев Иоанн, свящ. Сердец наших утешение. 320 чудотворных икон Пресвятой Богородицы. М.: Артос-Медиа, 2006. С. 480.

Оптинский, которому пришла мысль о ее написании, «*В скорбях и печалех утешение*» — о. Виссарион из Андреевского скита на Афоне перед кончиной благословил братию этой иконой и сказал: «Да будет сия икона вам отрадою и утешением в скорбях и печалех».

5.4. Надписи на иконах, давшие название самим иконам: «*Всех скорбящих радость*», «*Споручница грешных*» (надпись «Аз Споручница грешных к Моему Сыну»).

6. **Дифференциаторы**, свидетельствующие об оказываемой помощи: «*Подательница ума*», «*Помощница в родах*», «*Всех скорбящих Радость*», «*Взыскание погибших*», «*Утоли моя печали*»; «*Утешение*»; «*Утешительница скорбящих*» (XIX век), «*Утешение в скорбях и печалех*» (XIX век). Такие образные названия давались поздним иконам.

7. **Символические дифференциаторы**, обозначающие определенные символы: «*Недремлющее Око*», «*Огневидная*», «*Вертоград заключенный*», «*Неопалимая Купина*».

По наименованиям икон иногда можно определить место и время создания иконы. У греческих икон, естественно, есть греческое название и славянский вариант-перевод: *Экономисса* — *Домостроительница*, *Гликофилуса* — «*Сладкое лобзание*», *Филафет* — *Правдолюбие* и т. д. Если иконы называются по иконографическому типу или имеют греческое название, это — ранние списки, а если по требам или по аллегориям — это поздние. Например: *Одигитрия*—*Афонская*, *Умиление*, *Панагия*, *Филафет* — это ранние списки, а «*Благоуханный цвет*», «*Три радости*», «*Всецарица*», «*Утешительница скорбящих*» — поздние.

Названия икон относятся к разряду искусственных номинаций, поэтому при их анализе важно учитывать не только семантические, т. е. лингвистические, но и экстралингвистические причины, которые стали основанием для ряда наименований.

По способам номинации возможна следующая классификация наименований икон:

- **Заемствование**¹: *Одигитрия*, *Панагия*, *Оранта*, *Пантократор*.

- **Калькирование**: *Пантанасса* (от *Всецарица*); *Правдолюбие* (от *Филафет*), *Домостроительница* (от *Экономисса*). Калькирование как способ номинации связан со словосложением, которое относится к морфолого-синтаксическому способу номинации. В наших примерах эти два способа сосуществуют.

- **Лексико-семантический способ**: *Знамение*, *Покров*, *София*, *Премудрость Божия*, *Огневидная*.

- **морфологический способ**: *Предвозвестительница*, *Перекопская*, *Ножевая*, *Польньковская*, *Услышательница*;

- **Морфолого-синтаксический способ**, с помощью которого образуются композиты типа «*Семистрельная*», «*Вододательница*», «*Троеручица*», *Виленская Остробрамская*, «*Милостивая*» *Киккская*, «*Одигитрия*» *Афонская*, «*Одигитрия*» *Смоленская*, «*Умиление*» *Серафимо-Дивеевская*.

- **Синтаксический способ**, с помощью которого образуются словосочетания, составляющие многокомпонентные номинативные формулы.

В синтаксическом способе выделяются две неравные группы: словосочетания и предложения.

Примеры номинаций-словосочетаний: «*Прежде Рождества и по Рождестве Дева*», «*Неопалимая Купина*», «*Взыскание погибших*» и др.

Примеры номинаций-предложений:

односоставные: *Спас на престоле*, *Спас в силах*;

двусоставные: «*Что ты наречем?*»²; «*И тебе Самой душе пройдет оружие*»³, «*Слово плоть бысть*».

¹ О заимствовании в этих и подобных названиях икон можно говорить, когда они в текстах встречаются в греческом варианте, а не в переводе на славянский, что соответствует калькированию.

² Одно из названий иконы Божией Матери «Благодатное Небо».

³ Икона Божией Матери с таким названием находится в соборном храме г. Жиздры Калужской области.

Как видим, имеют место три основных способа, характерных для современного русского языка. Но особенностью номинаций икон является использование особого **цитатного способа**, при котором в номинативную формулу включается цитата из Священного Писания, молитв, других богослужебных текстов. Например: *Спас Эммануил, икона Божией Матери «Достойно есть»* и т. д.

В реальной речевой практике может опускаться один из компонентов сложной формулы иконимов. Дифференциатор отсутствует, если важно указать, что речь идет об иконе Божией Матери, а не об иконе другого цикла.

В церковной среде чаще редуцируется компонент, обозначающий иконографический цикл, и аппелятивно-ономастический комплекс, равный словосочетанию «икона Божией Матери».

На протяжении веков почитания икон в церковной практике сложилась традиция молиться определенной иконе Пресвятой Богородицы или тому или иному списку в различных нуждах. Такие указания приводятся в специальной литературе. Например, при болезнях детей следует молиться Тихвинской иконе Божией Матери, о помощи в учении — «Прибавление ума» и Муромской; от головной боли — «Взыскание погибших»; от болезней горла — «Всех скорбящих радость»; от рака — «Всецарице»; от пьянства — «Неупиваемая Чаша», от пожара — «Неопалимая Купина» и т. д.

В просторечии наименования икон Пречистой Девы Марии иногда очень сильно искажаются, например: «Прибавление ума» — «Исправление ума», «Прибавка ума», «Преображение ума». Такие факты обычно свидетельствуют об уровне воцерковленности и образованности человека.

На Руси иконы всегда были важны православному человеку. Почтительное отношение к ним, любовь, надежда на чудо нашли отражение в русской художественной ли-

тературе, в последнее время упоминание икон встречается в публицистических текстах и в разговорной речи. В некоторых произведениях икона становится главной темой, вспомним прозаические тексты, например, «Лето Господне» и «Неупиваемая Чаша» И. Шмелева, «Запечатленный ангел» Н. Лескова, «Поруганный Спас» И. Бунина, «Черные доски» В. Солоухина; и поэтические — «Владимирская Богоматерь» М. Волошина, «Андрей Рублев» Н. Гумилева, «Погорельщанин» А. Клюева, «Венец Богоматери» С. Бехтеева, «Феропонтово» Н. Рубцова, «Икона в музее висит» Н. Карташевой, «Перед образом Спасителя» прот. Николая Гурьянова и многие другие. Многочисленные примеры свидетельствуют о том, в какой форме употреблялись номинации икон. Вот лишь некоторые, взятые из литературных произведений:

«А бывало, когда сил уж нет выстоять до конца службу или просто не хочется, станешь в вереницу, обойдешь мощи, приложишься к Влахернской “тёплой ручке” (а и вправду, тёплая, как живая!), выйдешь на соборную площадь — предутренние серые сумерки, одна из тумана глядит зелёная башня! — и пойдешь по соборам» (А. Ремизов. Неугасимые огни).

«По зелёной траве проберусь вперёд к резному Мономахову трону, стану у амвона перед Благовещением — от царских врат три иконы: Спас-золотая-ряса, цареградская, с десницей указующей, Успение — Пётр-митрополит писал и Благовещение (перед ним устюжский юродивый молился, Прокопий-праведный, каменную тучу отвёл от города) — жемчужная пелена под лампадками тепло поблёскивает» (А. Ремизов. Неугасимые огни);

«Больше искать утешения было негде, и я встал на колени перед иконой Богородицы “Споручница грешных” (С.А. Щербаков. Про зырянскую лайку. 1993);

«На прощание Алексей Нилыч подарил нам по несколько духовных книг, иконок “Утоли моя печали” и

большие настенные календари» (С.А. Щербаков. Нетленный день августа).

Интересно стихотворение Н. Клюева «Мать-Суббота» (1922), в котором иконы называются не только полным наименованием (*Царица предста*), но и по атрибутам, изображенным на иконах (*кони Ильи, крылья Софии*), а также представлены метафорические наименования: *Дух и Невеста* — так названа икона Благовещение Деве Марии, *плат Одигитрии* — название иконы Покров Божией Матери, где сочетаются иконографический тип и позднейшее наименование по чудотворному списку:

Слышите ль, братья, поддонный трезвон –
Отчие зовы запечных икон?!
Кони Ильи, Одигитрии плат,
Крылья Софии, Попрание врат,
Дух и Невеста, Царица предста
В колосе житном отверзли уста!

Интересна интерпретация образа Божией Матери «Троеручица» в стихотворении С. Клычкова:

Три руки у Богородицы
В синий шелк одеты –
Три пути от них расходятся
По белому свету...
К морю синему — к веселию
Первый путь вначале...
В лес да к темным елям в келию —
Путь второй, к печали.
Третий путь нехоженный,
Взглянешь, и растает,
Кем куда проложенный,
То никто не знает.

Приведу еще один пример, который ярко свидетельствует о роли икон в жизни православного человека. Это — фрагмент из некролога на смерти княжны Веры

Константиновны: «15 января 2001 года состоялось отпевание в ставропигиальном Успенском храме Ново-Дивеевской женской обители в Спринг-Валлей, шт. Нью-Йорк. Служил епископ Михаил (Донсков) Торонтский в присутствии *чудотворной иконы Божией Матери Курской Коренной* и митрополита Виталия»¹.

Таким образом, выявление и классификация основных семантических полей, элементы которых формируют многокомпонентную формулу иконима, позволяют охарактеризовать аксиологические особенности религиозного фрагмента языковой картины мира, отображающей религиозные представления народа, и рассматривать наименование икон как микротекст.

¹ *Йордан А.Б.* Княжна Вера Константиновна. К 100-летию со дня рождения. СПб.: Петроний, 2007. С. 75.

ОБРАЗ АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО В ЖИТИИ И МИНИАТЮРАХ ЛИЦЕВОГО СВОДА

Гаричева Е.А.

По мнению В.Л. Янина, *Первая редакция Жития Александра Невского* написана не во Владимирском Рождественском монастыре, где был погребен Александр Невский, как думали до этого, а в Новгороде¹. В качестве подтверждения своей гипотезы исследователь ссылается на сказание об ижорце Пелгусии, которому дается перед битвой видение святых Бориса и Глеба, спешащих на помощь Александру Невскому. Он считает, что это предание новгородского происхождения. О Пелгусии говорится, что он живет среди язычников, но соблюдает пост и почитает святых Бориса и Глеба. Кроме того, В.Л. Янин устанавливает, что трое из шести храбрых новгородцев, о которых повествуется в Житии, относятся к боярству Прусской улицы Новгорода, которое посещало новгородский кончановский храм, где была знаменитая икона святых Бориса и Глеба на конях. Культ св. Бориса и Глеба утверждается в Синодальном списке первой Новгородской летописи, где говорится, что в 1301 году победа над шведами под Венцом достигнута «силою святых Софья и помощью святою Бориса и Глеба». Отсутствие рассказа о видении Пелгусия в Синодальном списке Новгородской первой летописи В.Л. Янин объясняет тем, что Житие Александра Невского опирается не на летопись, а на устные предания, поскольку написано сразу

¹ Янин В.Л. Церковь Бориса и Глеба в новгородском Детинце: О новгородском источнике Жития Александра Невского // Средневековый Новгород. Очерки археологии и истории. М., 2004. С. 245–253.

после смерти князя и святого воина Александра Невского. В первой редакции нет заключения, Житие обрывается на возвращении Александра Невского после Ледового побоища в Переяславль, автор ничего не знает о принятии Александром Невским перед смертью схимы.

Рассматривая, как соотносится изображение Александра Невского с его Житием, Ю.К. Бегунов считает, что следование той или иной традиции зависело от того, какие задачи ставил перед собой художник: изобразить ли князя Александра как родоначальника московских государей, как святого воина, защитника земли Русской, или как монаха-схимника. В станковой живописи XVII века в клеймах иконы в деяниях рождение князя Александра изображалось в формах, обычных для иконографии Рождества Богородицы, крещение — в формах, близких к композиции Сретения¹.

По мнению И.А. Шляпкина, иконография Александра Невского складывается в Новгороде поздно из-за сложных отношений новгородцев с князем. Он приводит в качестве примера договор новгородцев с Ярославом Ярославичем 1263 года, где есть такие слова: «А что, княже, брат твой Александр деял насиле на Новгороде, а того ся, княже, отступи»². В иконописном подлиннике Новгородской редакции XVI века описания иконы св. Александра Невского нет, но в вариантах по списку Филимонова (1667) помещено: «Преподобный Александр Невский, аки Георгий, риза киноварь, испод лазорь». Заметим, что красно-голубые одежды святого напоминают цвет одежд не только святого Георгия, но и Самого Иисуса Христа.

¹ Бегунов Ю.К. Житие Александра Невского в станковой живописи начала XVII в. // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1966. Т. 22. С. 311–326.

² Шляпкин И.А. Иконография святого благоверного князя Александра Невского // Записки отделения русской и славянской археологии Императорского русского археологического общества. Петроград, 1915. Вып. 11. С. 82–102.

По мнению Т. Казармщицкой, общерусская иконография Александра Невского как святого воина складывается именно в Новгороде. Она предполагает, что образцом для формирования новгородской иконографической традиции послужило изображение всадника с мечом на лицевой стороне великокняжеской печати Александра Невского¹. В.Л. Янин считает это первым портретным изображением самого князя и утверждает, что это символическое изображение князя в виде святого воина сохранялось на печатях сыновей Александра Невского до начала XIV века. Кроме того, Т. Казармщицкова в образе воина в панцире и голубом шлеме на иконе «Чудо от иконы Знамение» видит также святого Александра Невского. Эта новгородская традиция, по ее мнению, прослеживается до Нового времени, когда появляется икона святого Александра в виде всадника с прижатой к сердцу рукой (из собрания Шляпкина в Русском музее), как на иконе Софии? Премудрости Божией изображен ангел и Иоанн Предтеча. Ту же иконографию исследователь видит в популярных лубочных картинах и на дореволюционном ордене святого Александра Невского.

В миниатюрах Лицевого свода XVI века на первой иллюстрации мы видим святого Александра, изображенного «средовеком» (человеком средних лет – с бородой темной и волосами темно-русскими), сидящим на княжеском престоле в бледно-зеленых и красных одеждах, с нимбом вокруг головы на фоне кивория – шестигранного шатра на колоннах. Рядом – престол с чашей и диском, на котором агнец. За престолом человек в монашеском одеянии и другие люди. Очевидно, что перед нами символическое изображение Евхаристии, где святой Александр уподобляется Иисусу Христу. В верхнем левом углу изображен Владимир Святославович с нимбом, великий князь киевский (Александр Невский был в восьмой степени родства с

¹ Казармщицкова Т. Воин в панцире и голубом шлеме // Мир музея. 1993. № 1. С. 28–35.

ним), под ним — отец Александра князь Ярослав Всеволодович, в верхнем правом углу изображена мать Александра Невского, в инокинях Евфросиния, с нимбом.

На третьей миниатюре дается необычный портрет святого Александра. В тексте говорится о том, что он был почтен от Бога царствием земным, имел супругу и прижил чадо, но больше всех людей стяжал смиренномудрость, а затем дается описание: «И красив он был, как никто другой, и голос его — как труба в народе, лицо его — как лицо Иосифа, сила же его была частью от силы Самсона»¹. Однако на самой миниатюре изображение лица князя Александра Ярославича далеко от лица прекрасного Иосифа, скорее, оно напоминает лик много прожившего и пострадавшего столпника фресок Феофана Грека. Видимо, художнику надо было подчеркнуть духовную красоту смиренномудрого святого Александра. Л.А. Успенский писал о красоте в понимании Православной Церкви: это не красавица, которая свойственна твари в ее теперешнем состоянии, а свойство будущего века, где Бог будет «всяческая во всех»².

На следующих страницах Жития говорится о других добродетелях Александра Невского: храбрость, как у римского императора Веспасиана, мудрость, как у Соломона. Возможно, источником «портрета» святого Александра является Песнь гесней Соломона, где говорится о голосе, красоте лица и мудрости Царя. Эта книга Ветхого Завета носит иносказательный характер, ее воспринимают как рассказ о духовном союзе Жениха и Церкви. Суламите говорит о Соломоне: «Он ввел меня в дом пира, и знамя его надо мною — любовь».

На восьмой иллюстрации показано нашествие на Русскую землю Батыя. Татарские воины мечами и огнем

¹ Житие Александра Невского. Текст и миниатюры Лицевого летописного свода XVI века / Пер. В. Охотникова. Л., 1990.

² Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 2001.

уничтожают православных. Однако в верхнем правом углу показан Александр Невский с отцом Ярославом в красно-зеленых одеждах за стенами новгородского кремля, рядом с церковью они беседуют друг с другом и со своими людьми. Стены кремля защищает ангел в красном плаще с мечом в руках. В тексте выделены красным слова о том, что спасают Новгород мученики Борис и Глеб, помогают ангельские силы. Известно, что татаро-монголы не дошли до Новгорода всего сто километров, остановившись внезапно у Игнача креста (в районе нынешних Крестец) и повернув обратно.

На пятнадцатой миниатюре показан Александр Невский после того, как получил грамоту от «короля страны полущной». Уверенный в победе зять шведского короля Биргер прислал молодому новгородскому князю Александру письмо со словами: «Если можешь, защищайся, ибо я уже пришел к тебе и хочу взять тебя в плен, и будешь моим рабом и ты, и сыновья твои». На миниатюре показаны стремительные действия Александра: он выходит из своих палат влево, почти касаясь протянутой рукой рамки миниатюры, затем его фигура показана в резком повороте вправо, падающей на колени перед иконой, и далее мы видим его подходящим под благословение архиепископа. Царский головной убор снят: перед нами человек, пребывающий в смирении и скорби. Текст Жития поясняет: «Князь же Александр Ярославович услышал такие слова и разгорелся сердцем и вошел в церковь Святой Софии и преклонил колени перед святым алтарем, моля со слезами Господа Бога и Пречистую Богородицу о помощи, говоря: “Ты, Господи Боже, повелевший никому не преступать чужих границ, будь судьей, Господи, и этому и возбрани ему преступать чужие границы”. Встав, он пошел на поклон к архиепископу Спиридону и благословился у него и вышел из церкви. И сказал, чтобы ободрить воинов своих: “Не в силе Бог, но в правде”».

На девятнадцатой миниатюре показано видение ижорца Пелгусия: «И когда начался восход солнца, то услышал он шум страшный на море и увидел один насад плывущий, посреди же насада стояли святые мученики Борис и Глеб в красных одеждах, держа руки свои на плечах своих, гребцы же в насаде сидели словно мглою одетые. И сказал Борис Глебу: “Брат Глеб, вели грести быстрее, чтобы помочь сроднику своему, великому князю Александру Ярославичу”». На миниатюре святые Борис и Глеб изображены в красно-зеленых одеждах дважды. На насаде темно-красного цвета два дома. Красное солнце вынесено в верхнюю строку Жития, за рамки миниатюры.

На двадцать первой миниатюре изображено начало Невской битвы. Князь Александр на вороном коне со своими воинами в бурном натиске устремляется на неприятеля. Теперь он изображен как святой воин: в латах и плаще, с длинным мечом в руке.

Очевидно, что смена вороного коня на белого у Александра Невского имеет символическое значение. Возникает ассоциация с изображением св. Георгия Победоносца. В Книге Откровение Иоанна Богослова говорится о четырех всадниках, первый из них — Победитель — едет на белом коне. Кроме того, можно заметить, что постепенно высветляется палитра в миниатюрах — начиная с подвига первого храброго мужа.

На тридцать третьей миниатюре дается два изображения князя Александра Ярославича. Внизу он с дружиной возвращается домой, его белый конь важно выступает. Вверху он обращается с молитвой к образу Спаса Нерукотворного: «Благодарю Тебя, Владыко Преплагой, и славию пресвятое имя Твое. Призвал я Тебя в день печали моей, и не оставил Ты меня, раба Твоего, и от врагов наших избавил нас. Они, поверженные, пали, мы же выстояли и распрямылись. Так всех тепло кающихся Ты милуешь, подле всех ищущих Тебя с любовью и страхом Ты нахо-

дишься, взирающими на Тебя Единого не пренебрегаешь, но благодетельствуешь им и всех душою преклоняющихся перед властью Твоей и обращающихся к Тебе с мольбою Ты жалуешь и славящих Тебя прославляешь, ибо Ты один все благо податель и Тебе славу возносим, Отцу и Сыну и Святому Духу, ныне и присно и во веки веков. Аминь».

Из остальных миниатюр обращают на себя внимание четыре. На них показаны иконы. На шестьдесят пятой миниатюре Александр Невский возвращается в Новгород после распри с новгородцами и идет со своим братом в Софийский собор, узнав о том, что немецкие рыцари захватили Псков: «Услышал об этом князь великий Александр, очень огорчился за пролитую кровь христианскую и, не промедлив нисколько, но разгоревшись любовью к Святой Троице и святой Софии, взял с собою брата своего и всех воинов своих, и пришел в Новгород, и поклонился святой Софии с мольбой и плачем». Святой князь Александр изображен трижды, в средней части он кланяется образу Софии, Премудрости Божией, который помещен на фоне Софийского собора. Но на этой иконе нет изображения шести ангелов и полуфигуры Иисуса Христа над крылатым ангелом, восседающим на престоле. Кроме того, крылья у ангела золотые.

На семьдесят второй миниатюре показан Александр Невский во Пскове после его освобождения. Услышав немецких рыцарей: «Пойдем и победим князя Александра и возьмем его в плен», русский князь «опечалился и пошел в церковь Святой Троицы и помолился с плачем и слезами и пошел на землю немецкую». Икона Святой Троицы напоминает образ Андрея Рублева: все ангелы равны, но каждый из ангелов касается чаши — их три. Икона стоит перед престолом, на котором находятся Евангелие и чаша.

Восьмидесятая миниатюра изображает кульминацию Ледового побоища и повторяет семьдесят девятую, но отличается тем, что там на верхнем ярусе изображены не-

бесное ангельское воинство, святые Борис и Глеб перед иконой Софии, Премудрости Божией. На этот раз ангел показан огнеликим и огнекрылым. Рядом текст Жития:

«Была тогда суббота, и когда взошло солнце, сошлись полки, немцы и чудь прошли клином через полки Александра. И была тут сеча жестокая и сильная с немцами и чудью, и стоял треск от ломающихся копий и звон от ударов мечей, и казалось, что озеро замершее двинулось, и не было видно льда, ибо все было залито кровью.

А это слышал я от очевидца, который сказал мне, что видел полки Божьи в воздухе, пришедшие на помощь великому князю Александру. И победил он с помощью Божьей, и святой Софии, и святых мучеников Бориса и Глеба, которые пролили кровь свою».

Почему ангел на этом образе огненный, а не золотой, как на шестьдесят пятой миниатюре? Можно предположить, что отсутствие полуфигуры Иисуса Христа и изменение цвета крыльев ангела на храмовой иконе Софийского собора объясняется тем, что художникам было важно подчеркнуть идею Премудрости Божией не только как Второй Ипостаси Троицы (Христос-Логос), но и как благодать Божию, которая дается верующему с чистым сердцем благодаря Евхаристии. Кроме того, восьмидесятая миниатюра соотносится с картинами Апокалипсиса. В Откровении Иоанна Богослова говорится об огненном ангеле, карающем грешных в день Страшного Суда.

Тема Евхаристии проходит через все миниатюры. Изменение цвета коня Александра Невского и высветление палитры на миниатюрах, изображающих Невскую битву, также, видимо, дается с целью показать действие благодати Божией. На последней миниатюре на симметрично разделенном на две части церковном здании с щипцами находятся два образа — Спас Нерукотворный и Иоанн Богослов. Помещение образа апостола Иоанна в конец Жития должно было, видимо, напомнить слова из начала его

Евангелия: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков; И свет во тьме светит, и тьма не объяла его. Был человек, посланный от Бога; имя ему Иоанн. Он пришел для свидетельства, чтобы свидетельствовать о Свете, дабы все уверовали чрез него. Он был свет, но был послан, чтобы свидетельствовать о Свете. Был Свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир» (Ин. 1: 1–9). Житие Александра Невского с миниатюрами Лицевого свода показывает святого мученика, идущего по пути подражания Христу, святого воина, защищающего православных, и просветителя, несущего духовный свет, преображающий окружающих.

Л.А. Успенский размышляет: что такое образ Божий в человеке и что такое подобие Божие? Если образ Божий присущ человеку, то подобие он должен стяжать: образ раскрывается в подобии, и это совершается в свободе и самоотдаче любви. Через крещение благодать восстанавливает образ Божий в первоначальной его чистоте, подобие же Божие она потом осуществляет вместе с трудами человека в стяжании добродетелей, верх которых — любовь. Христос показал Своим ученикам на горе Фавор то обожненное состояние, к которому призваны все люди. Так же, как тело Господа прославилось и преобразилось в божественную славу и бесконечный свет, так и тела святых, преображаясь силой Божественной благодати, прославляются и делаются блистательными. Благодать проникает в природу человека, сочетается с ней, и человек уже здесь, на земле, входит в жизнь будущего века.

ИКОНЫ И ЖИТИЯ СВЯТЫХ СУПРУГОВ

Гаричева Е.А.

В современной науке наблюдается стремление рассматривать агиографическую литературу в единстве богословского и эстетического подхода. Т.Р. Руди, например, обнаруживает в житиях топоры, обращающие нас к Евангелию, и объясняет это восхождением святого к Первообразу¹.

В житиях и иконах святых супругов главным становится показать единение мужа и жены в духе и плоти, согласно словам апостола Павла: «Посему оставит человек отца своего и мать и прилепится к жене своей, и будут двое одна плоть» (Еф. 5: 32). В «Слове о житии Дмитрия Донского» показано единение благоверного князя Дмитрия и благоверной княгини Евдокии: «Еще и мудрый сказал, что любящего душа в теле любимого. И я не стыжусь говорить, что двое таких носят в двух телах единую душу и одна у обоих добродетельная жизнь, на будущую славу взирают, возводя очи к небу»².

На наш взгляд, единение святых супругов раскрывается в симметричном построении жития и иконы. Такой композиционный прием наблюдается в Житии родителей Пресвятой Богородицы, которое можно рассматривать как прототекст для агиографии святых супругов. Так, после того как праведный Иоаким был лишен благословения из-за своего бесчадия, он удаляется в пустыню, где пре-

¹ Руди Т.Р. Топика русских житий (вопросы типологии) // Русская агиография. Исследования. Публикации. Poleмика. СПб., 2005. С. 50–101.

² Трофимов А. Святые жены Руси. М.: Храм Рождества Пресвятой Богородицы в селе Поярково, 1994. С. 100–101.

дается молитвам и сорокадневному посту, подобно тому, как это делал Спаситель. В это же время его супруга Анна также молится и обращается к Богу с просьбой не отвергать ее от Божьего мира: «Одинокая, сетующая, пошла Анна в свой сад и села под деревом. Она подняла к небу свои полные слез, очи и заметила на дереве птичье гнездо. Сильнее заныло ее сердце, когда она увидела в нем едва оперившихся птенчиков. “Все в природе рождает и плодonoсит, — воскликнула Анна, — только я лишена этой радости. Все приносят дары в Церковь Божию, только я отвержена от Церкви Бога Моего. С кем сравню себя? Птицы небесные! Звери дубравные! Вы утешаетесь детьми своими. Земля! И тебя благословил Господь. На тебе растут деревья и цветы... Увы мне, Господи, Господи! Только я, грешная, бесчадна...”»¹ В клеймах иконы «Введение во храм с житием Богородицы, Иоакима и Анны» (Новгород, XVII век) и «Богородицы Тихвинской с житием Иоакима, Анны и Богородицы» (около 1500 г., Мало-Кириллов монастырь близ Новгорода), которые изображают моление св. Анны в саду², сад напоминает по типу изображения Гефсиманский сад, в котором молился Спаситель накануне Своих Страстей. Таким образом, святые супруги идут путем Христа.

После одновременной молитвы супругов к ним является ангел и каждому приносит благую весть о рождении у них ребенка, через которого «дастся спасение всему миру» и «мир получит великую радость». На клеймах указанных выше икон сцены «Явление ангела св. Иоакиму» и «Явление ангела св. Анны» симметричны. Встреча св. Иоакима и Анны у Золотых ворот завершается их общей молитвой

в храме. Изображения святых супругов на иконе показаны на фоне зданий, их фигуры обведены общим контуром. На иконе «Введение во храм с житием Богородицы, Иоакима и Анны» встреча св. Иоакима и Анны показана на фоне двух соединенных между собой домов. На другом клейме между супругами появляется маленькая Мария, на фоне между двумя домами изображен над Марией третий дом, с тремя окнами¹. Символика домостроительства и Святой Троицы супругов очевидна.

По мнению Э.С. Смирновой, на обороте иконы Знамения Божией Матери (XII век, Новгород) изображены богоотцы Иоаким и Анна, поскольку главная идея иконы — «единство Божественной и человеческой природ Спасителя, которое на лицевой стороне представлено символическим образом Его чудесного Воплощения, а на обороте — изображением Его предков по плоти, «по человечеству», предстоящих перед Господом на небесах»².

В «Сказании о Мамаевом побоище» в ночь перед Куликовской битвой, которая произошла в день Рождества Пресвятой Богородицы, князь Дмитрий молится и велит молиться всем своим воинам, а утром участвует в богослужении³. После исповеди и причащения воины «приготовишася чисты к подвигу смертному приступити». Великая княгиня Евдокия, жена Дмитрия Донского, также молится перед битвой и отдает «последнее целование» супругу. По мнению В.К. Васильева⁴, подвиг воина православного равен мученическому кресту, поэтому воинская повесть в жанровом отношении неизбежно

¹ *Шередега Наталья*. Православная икона России, Украины, Белоруссии // Третьяковская галерея. 2008. № 2. С. 23.

² Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI вв. С. 95.

³ *Васильев В.К.* Проблемы структурно-типологического анализа текста. Сюжетная типология русской литературы XI — XX веков («Житие», «воинская повесть», А. Курбский, В.М. Шукшин). Красноярск: Красноярский гос. университет, 2002. С. 71.

⁴ Там же. С. 87–96.

¹ Родители Пресвятой Владычицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии. СПб.: Типолитография М.П. Фроловой, 1906. С. 6.

² Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI вв. / Гл. ред. Л.В. Нерсесян. М.: Северный паломник, 2008. С. 61.

соединяется с житием. В своем поведении перед битвой св. Дмитрий уподобляется Спасителю перед крестным подвигом.

Авторы житий святых супругов нас убеждают, что обретение благодати и Царства Божия возможно не только на небесах, но и в земной жизни, поскольку, как говорится в Книге Премудрости Соломона: «Ибо Бог никого не любит, кроме живущего с Премудростью» (Прем. 7: 28). Важным шагом на пути обретения благодати является согласие, поскольку диалог согласия, как отмечал М.М. Бахтин, рождается на основе евангельской истины¹. В Евангелии от Матфея говорится: «Истинно также говорю вам, что если двое из вас согласятся на земле просить о всяком деле, то, чего бы ни попросили, будет им от Отца Моего Небесного. Ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18: 19–20). Нечто подобное происходит с героями древнерусской «Повести от Жития» Петра и Февронии: показано обретение согласия Петром с самим собой, со своей второй половиной, с подданными. Согласие возможно только на основе любви. По слову апостола Иоанна, Бог есть Любовь. Домостроительство семейное для князя — только заглавная буква в домостроительстве всей земли. В «Повести от Жития» Петра и Февронии симметрично выстраиваются эпизоды, когда каждого из них заставляют отречься от другого, а также постриг героев в монахи.

В житийной иконе XVII века святых Петра и Февронии Муромских, которая находится в Муромском музее, на 22-м клейме показано одновременное пострижение св. князя Петра и св. княгини Февронии в монашество. Особенностью изображения является «соединение двух сцен в зеркальном отражении, показывающих одновременность принятия пострига святыми супругами. Симметричная композиция вписана в изображение трехкуполь-

ного храма»¹. Эта символика, по мнению О.А. Суховой, дополняется символическим изображением на воздухе, который вышивает св. Феврония в тот момент, когда узнает об успении супруга: «Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе»². А сцена преставления самой св. Февронии по иконографии напоминает Успение Богоматери³.

Общим топосом для житий святых супругов является описание их страданий и рассказ об их добродетельных делах. В Житии о родителях Пресвятой Богородицы говорится: «Иоаким и Анна были праведны перед Богом: они всю жизнь поступали по заповедям Господним. Они были богаты, но постоянно делились с бедняками, заботились о странниках и не забывали жертвовать в храм Божий»⁴. Л. Лившиц описывает икону «Рождество Богоматери» XVII века, которая находится в Центральном музее древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева: «Икона предстает как изображение идеальной жизни, очищенной от всего случайного, подчиненной законам нравственности. Понятие о святости ставится в прямую связь с добронравием, благочестием, беспорочной жизнью человека. Достаточно посмотреть на небольшие уютные и изукрашенные “нутровые палаты” иконы “Рождества Богоматери”, в которых течет размеренная, тихая, “богоугодная жизнь” Иоакима и Анны»⁵. В верхнем ярусе этой иконы изображена сцена ласкания Марии: св. Иоаким и Анна симметрично сидят по обе стороны младенца Марии на фоне окна с двумя занавесями, которое вписано в общую архитектурную кулису.

¹ Сухова О.А. Благоверные святые Петр и Феврония Муромские: Житие в иконе. М.: Грант-Холдинг, 2009. С. 66.

² Там же. С. 68.

³ Там же. С. 72.

⁴ Родители Пресвятой Владычицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии. С. 3.

⁵ Лившиц Л. Русское искусство X–XVII вв. М.: Трилистник, 2000. С. 147.

¹ Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 353, 364.

В Житии родителей преп. Сергия Радонежского есть рассказ о готовности к мученической смерти св. Кирилла и о добродетельной жизни супругов: «Князьям то и дело приходилось ездить на поклон в Орду. Не раз и боярин Кирилл сопровождал своего князя в этих опасных путешествиях. Перед отъездом обычно писали завещание и прощались с близкими, так как многие русские люди там и головы свои слагали за веру православную. Можно только догадываться, сколько скорби испытала преподобная Мария, провожая мужа каждый раз как бы на смерть, сколько слезных молитв возносила она к Богу о нем и малолетнем их сыне Стефане. И не тщетны были эти молитвы. Господь хранил преподобного Кирилла. Супруги строго соблюдали все уставы церковные, любили храм Божий, особенно заботились о делах милосердия: помогали бедным, принимали странников, раздавали щедрую милостыню»¹.

В заключение «Повести от Жития Петра и Февронии» раскрывается духовный смысл аинства брака. После пострижения в монашество герои меняют имена. Продолжая традиции Ареопагитик, В.В. Зеньковский писал о традиции православного апофатического богословия, которое видело в имени «узел бытия, наиболее глубоко скрытый нерв его ... мистический корень, которым человек связан с иными мирами; оно – божественная сущность, несет в себе мистические энергии»². Евфросиния (имя, принятое при пострижении Февронией, супругой св. Петра, и Евдокией, супругой Дмитрия Донского) переводится как «радость», что напоминает о Премудрости Божией, которая в Притчах Соломона была при сотворении мира и радовалась замыслу Божию: «Тогда я была при нем художницею, и

была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во все время» (Притч. 8: 30).

Обычно исследователи отмечают иглу, воткнутую Февронией в воздух и обернутую нитью, как «сильную деталь» произведения. Но этот жест имеет символическое значение – следование воле Божией и воле супруга. В Екклесиасте сказано: «Слова мудрых – как иглы и как вбитые гвозди, и составители их – от Единого Пастыря» (Еккл. 12: 11). Этим жестом и молитвою о «купной» смерти Феврония-Евфросиния свидетельствует о том, что ее супруг обрел мудрость. Петр получает дар прозорливости. Сама героиня вышивает лики святых, то есть в творчестве создает образы.

Русские иконописцы и книжники показывают Промысл Божий в русской истории, при этом определяющими становятся вера и путь подражания Христу как отдельного человека, так и его семьи. Жития святых супругов – Петра и Февронии, Кирилла и Марии, Дмитрия и Евдокии – складываются во время централизации русских земель, создания единого государства и выражают национальные идеалы, к которым принадлежит представление о семье как о малой церкви. Особенностью житий и икон святых супругов является изображение их мученического венца, добродетельной жизни как подражание Христу, а также симметричная композиция, раскрывающая идею единства в духе и плоти святых супругов.

¹ Житие преподобного Сергия Радонежского и жития родителей его: преподобного схимонаха Кирилла и преподобной схимонахини Марии. М.: Оранта, 2005. С. 232–233.

² Зеньковский В.В. История русской философии. Т. 2, ч. 2. Л., 1991. С. 193–194.

ИКОНОГРАФИЯ СВЯТОГО БЛАГОВЕРНОГО КНЯЗЯ АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО

Ренев Владимир

В данной статье ставится задача рассмотреть основные тенденции и направления развития иконографии святого благоверного князя Александра Невского от ее формирования до настоящего времени.

Скончался князь-подвижник 14 ноября 1263 года, завершив многотрудный жизненный путь принятием святой иноческой схимы с именем Алексий.

Нетленные мощи благоверного князя были открыты перед Куликовской битвой в 1380 году и тогда же установлено местное празднование. Канонизация святого князя Александра Невского состоялась при митрополите Макарии на Московском соборе 1547 года. Только после его прославления появляются первые изображения. Святой благоверный князь Александр Невский считается одним из самых почитаемых на Руси святых. Существуют два варианта иконографии святого — в монашеских и княжеских одеждах — они появились одновременно¹. Но если в монашеском облачении он изображается на иконах, то в княжеском облачении на миниатюрах и фресках.

Согласно первому, святого благоверного князя Александра Невского изображают в полном монашеском облачении (подряснике, рясе, поясе, мантии, аналаве на груди,

¹ *Квливидзе Н.В.* Иконография св. блгв. кн. Александра Невского // <http://www.sedmitza.ru/text/524336.html>.

в схиме), со свитком в левой руке. Так, например, святой изображен на иконе крышке от гробницы XVII века. Наименование образа — святой благоверный князь Александр Невский, в схиме Алексий. Икона входит в собрание Государственного Эрмитажа.

На иконе начала XVII века святой Александр Невский изображен в монашеском облачении с 36 клеймами жития, в которых запечатлен весь его жизненный путь. Фронтальная фигура святого помещена в небольшой ковчег в центре композиции. Образ находится в храме Василия Блаженного города Москвы, в приделе в честь Входа Господня в Иерусалим.

Покров на раку — шитье, изготовленное в строгановских мастерских из Сольвычегодска в 1670–1690-х годах, — был пожертвован в Успенский собор города Владимира, а с 1957 года хранится в музее Сергиева Посада. Изображен святой в монашеской схиме, с развернутым свитком в правой руке, левая десница прижата к груди. Чаще всего на развернутом свитке содержится такая надпись: «Братия моя Бога бойтесь, и заповеди Его творите».

На иконе Александра Невского начала XVIII века святой изображен в монашеском облачении в молитвенном предстоянии Божией Матери. Этот образ находится в Государственном историческом музее города Москвы.

Несмотря на то что на многих иконах святой изображен в монашеском облачении, наименование Александр Невский является довлеющим, так как прославился он как святой, будучи благоверным князем.

Согласно второму варианту, святой князь предстает перед нами в княжеском одеянии. Среди этих изображений самые известные миниатюры Лицевого летописного свода XVI века: Молитва Александра Невского в храме Святой Софии и благословение его архиепископом перед битвой, святой Александр ранит в лицо Биргера на Невской битве и другие. Все они выполнены в иконописной

традиции, на многих миниатюрах у Александра Невского изображен нимб.

Очень известный образ святого князя находится в Архангельском соборе Московского Кремля, на одном из его столпов — фреска «Святой Александр Невский», выполненная Симоном Ушаковым в 1652–1666 годах.

На этой росписи святой изображен в княжеском облачении, в правой руке — небольшой крест — символ мученической смерти; левая прижата к груди.

Петровская эпоха привнесла значительные перемены в объеме и характере почитания святого благоверного князя Александра Невского: отныне он стал общенациональным святым. 15 июня 1724 года Святейший Синод постановил: отныне Александра Невского «в монашеской персоне никому отнюдь не писать», а только «во одеждах великокняжеских»¹.

В XVIII–XIX веках образ святого князя довольно сильно изменяется. Так в русском иконописании распространился и стал господствующим иконографический тип святого Александра Невского «в княжеской одежде или в горностаевой мантии, в латах (металлических доспехах, броне), с лентой своего ордена через плечо, в царской короне или в шапке из горностаевого меха с крестом, с нимбом над головой, верхом на коне и с мечом в левой руке, нередко на фоне Невы, Петропавловской крепости, планов Петербурга, Свято-Троицкого собора Александро-Невского монастыря»². Довольно часто происходит искажение исторической правды, так как его изображают в одеянии, не характерном для его времени и эпохи. На иконе «Святые Ангел Хранитель и Александр Невский»

¹ *Бегунов Ю.К.* Иконография святого благоверного великого князя Александра Невского

¹ / <http://anevskiy.narod.ru/library/46.html>.

² *Соколов Александр, прот.* Святой витязь земли Русской. Нижний Новгород, 2008. С. 242.

(1897 года) благоверный князь изображен в воинских доспехах, на плечи накинут княжеский плащ. В правой руке он держит крест, левой чуть касается меча, висящего на бедре. Напротив него — Ангел Хранитель, также с мечом и крестом, на облаке. А сверху между ними на облаке образ Спаса Пантократора с благословляющей десницей.

На иконе конца XVIII века «Святой благоверный князь Александр Невский и преподобный Даниил Московский» перед нами предстает святой князь Александр Невский в торжественной позе на пьедестале, с высоко поднятым мечом на фоне красного шатра. Около него стоит стол, на котором лежат корона и символы царской власти — держава и скипетр. За столом изображена колонна в стиле классицизма. Ярко просматриваются черты парадного портрета. Напротив него фигура Даниила Московского в монашеском облачении, стоящего на земле. Он изображен на фоне соборов Московского Кремля. Взоры обоих устремлены на Троицу Новозаветную, изображенную на небесах. Изображенное на иконе явно противоречит действительности и поэтому может рассматриваться как иллюстративная живопись. Облачение, фон, надписи начинают изобиловать большим количеством декоративных деталей, не свойственных древнерусской иконописи, — появляется излишняя помпезность.

На иконе «Святой Александр Невский» первой трети XIX века Александр Невский изображен как покровитель Петербурга, в горностаевой мантии (символ царской власти) и латах (рыцарских доспехах) на фоне Петропавловской крепости. При этом у него чуть заметен нимб. Взор Александра Невского обращен к Спасителю, Который его благословляет. Напротив героя Невской битвы, на камне, царский венец, подзорная труба и рыцарский шлем. Также виднеется часть боевого корабля. На этих иконах святой Александр Невский изображен как небесный покровитель воинства и монаршей власти.

Особенно в XIX веке иконопись всецело становится привилегией живописи, так как даже за ее качество отвечает Академия художеств, применяя к ней художественные требования, а не богословские.

Если ранее в иконе ценились такие качества, как неотмирность, выражавшаяся в изображении иконоплоти и лица, то теперь – это красота обычного человека. Поступь святого теперь устойчива, а ранее он словно парил, чуть касался позема. Преображенная красота уступает место обычной красоте, божественное подменяется человеческим.

В XX веке происходит возврат к каноническому письму, издревле характерному для написания икон. Серьезный вклад в его возрождение вложила монахиня Иулиания (Соколова). Ею была написана икона-таблетка «Святой благоверный князь Александр Невский» в Сергиевом Посаде в 1960–1980 годах, которая является пособием для иконописного кружка МДА. На ней святой изображен согласно иконописной традиции – в монашеском облачении, руки скрещены на груди, в правой руке свернутый свиток.

В настоящее время к возрождению образа святого князя огромные усилия приложили иконописцы мастерской «Традиция», расположенной при соборе святого благоверного князя Александра Невского в Нижнем Новгороде. Самая удачная их икона святого князя находится в иконостасе, в центральном пределе, вышеупомянутого храма. В отличие от древних образцов, он изображен в воинской одежде с мечом – как защитник, печальник за землю Русскую; она не имеет первоначального образца. Мало того, что надо было изобразить преобразенный образ святого, необходимо было еще выработать иконографию князя-воина, чтобы каждая мелочь носила исторические черты и была наполнена особым символическим смыслом. В этом заключается особая сложность, так как традиции

изображения воинских одежд в иконописи иные, чем в картине, – они должны быть условными – символизировать духовное одеяние, духовную броню¹. Красный плащ и небольшой крест – свидетельства мученической смерти. Нижняя одежда (испод) синего или зеленого цвета – символ чистоты, необычайного мужества.

Другая не менее известная икона мастерской «Традиция» – «Собор святых земли Нижегородской». На ней святой благоверный князь Александр Невский изображен в сине-зеленом плаще и красной рубахе. В правой руке – крест, левой держится за меч.

Важно, чтобы облачение и атрибуты святого соответствовали той эпохе, когда жил святой, так как икона должна отвечать требованиям исторической правды.

¹ См.: *Шохина Анастасия*. Печальник за землю Русскую // Православное слово. 2006, декабрь. № 9. С. 10–11.

ПАСХА: ИКОНА «СОШЕСТВИЕ ВО АД» И «СЛОВО ОГЛАСИТЕЛЬНОЕ»

Иванова С.В.

*Образ, нарисованный красками,
родствен начертанному словом.*

Преп. Иоанн Дамаскин

Икона и слово в христианской культуре говорят об одном и по общим для них законам. Сопоставление иконы с языком, а иконописного изображения — с письменным или устным текстом проводилось с самой эпохи возникновения икон; это два вида искусства, подчиненные одной цели и, как следствие, одинаковым принципам изображения, обусловленным установками христианской культуры¹.

Иконой Пасхи уже с IV века признана икона «Сошествие во ад»². Ее изображение не совпадает с самим событием Воскресения ни по времени (по традиции Сошествие во ад соотносится с Великой субботой), ни по месту (это не изображение воскресения как явления Спасителя восставшим из гроба). Но именно эта икона наиболее полно является смыслом и значением этого праздника. Христос изображен на ней на сломанных и лежащих крест-накрест вратах ада, в тот момент, когда Он выводит Адама и Еву, за ними — фигуры ветхозаветных праведников, выходящих из недр

¹ Вопросы иконичности христианской культуры исследуются в книге: Валерий Лепяхин. Икона и иконичность. Сегед, 2000.

² См. об этом: Алфеев Иларион, игумен. Христос Победитель ада. СПб., 2001.

ада; иногда вверху — радующиеся ангелы¹, внизу — ангелы, связывающие поверженного сатану, изображенного в виде зверя.

По словам Л.А. Успенского, цель иконы — «не в том, чтобы выразить проблематику, а в том, чтобы на эту проблематику дать евангельский ответ»². Это не исследование того, как произошло Воскресение, кто его видел или кто присутствовал при нем, не реакция на событие, а явление смысла самого события. Именно это делает икону символом³. «Ответ» означает наличие коммуникации, взаимодействие с адресатом в диалогическом пространстве, т. е. предполагает включенность адресата в систему образов и символов данной культуры, без чего невозможна коммуникативная ситуация. «Саму способность зрения легко смешать с процессом образно-смыслового осознания, что и происходит на каждом шагу. Нет ничего парадоксального в том, что можно *смотреть* на картину и *не видеть* ее»⁴. Проблема интерпретации тесно связана с «утверждением традиций, культом исторической памяти искусства, формированием культуры восприятия»⁵. Как писал Вартофский, «наше видение мира складывается под влиянием

¹ О том, что ангелы, знаменуя горний мир, в данном случае семантически тождественны иконным горкам, см.: Жегин Л.Ф. Иконные горки. Пространственно-временное единство живописного произведения // Труды по знаковым системам II. Тарту, 1965.

² Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Изд-во Зап.-Европ. Экзархата, 1989.

³ Для определения символа мы принимаем формулировку В.В. Колесова: «Символ — это неконвенциональный знак культуры, который уже существует объективно... как знак знака с иррациональным содержанием, архаичный на любом синхронном уровне, существует в свернутом по информации виде и актуализируется в текстах культуры» (Колесов В.В. Семантический синкретизм как категория языка // Вестник ЛГУ. 1991. Вып. 2. С. 43. (История. Языкознание. Литература)).

⁴ Даниэль С.М. Сети для Протея. Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб., 2002. С. 12.

⁵ Там же. С. 15.

того, как мы его рисуем. Имеющиеся у нас каноны репрезентации, сами стили рисования и конвенции о нем учат нас видеть мир иначе. Исторически по мере изменения стилей и канонов репрезентации менялся и мир»¹.

Действительно, событие Пасхи может изображаться совершенно иначе, что можно проследить на более поздних иконах и картинах, посвященных этому сюжету. Видение мира меняется под влиянием стиля и способа изображения на картине, и должен произойти поворот в мировоззрении художника, чтоб он показал событие иначе, чем это было принято до него. Религиозная живопись стремится осознать, каким образом произошло событие, какова его последовательность, как на него отреагировали присутствующие и т. д.

Внимание художников со времен Проторенессанса привлекает само Воскресение — явление Христа над гробом или около него. Традиционная иконопись не изображает этот момент, т. к. он не описывается в каноническом Евангелии, и поэтому любая картина с таким сюжетом является в некотором смысле догадкой или интуицией автора.

Например, Беллини изображает всю обстановку Воскресения — пейзаж, пещеру с отваленным от входа камнем; Христос изображен с хоругвью в небе над гробом. Virtuозно показаны противоречивые эмоции стражников — удивление, близкое к благоговению, страх и отчаянье. Вдалеке видны идущие жены-мироносицы.

Внимание Бергоньоне обращено на то, каким образом Христос воскрес, — мы видим Его в тот момент, когда Он готов шагнуть из гроба (не из пещеры, а именно из гроба, из саркофага). Эта же тема получает свое развитие у Рубенса, который в духе своей эпохи подчеркивает силу и мощь фигуры Христа. Здесь тоже показан сам процесс

¹ *Вартофский М.* Модели. Репрезентация и научное понимание. М., 1988. С. 206.

воскресения, но пространство заполняется соучастниками события — ангелами, которые как будто помогают восстанию от гроба, поддерживая гробовые пелены. Во всех картинах используются эмблемы — у Спасителя в руках белая с синим или красным крестом хоругвь, знак Его победы над смертью. Иногда Иисус Христос в такой композиции картины держит крест, который в этом контексте тоже становится символом воскресения (см. эскиз Брюллова «Христос воскресший» для храма Христа Спасителя в Москве — Русский музей).

Жены-мироносицы у гроба — тема картины Джотто; женщины наклоняются, заглядывая в гроб; рядом — ангел, сообщающий им радостную весть; над всей группой — воскресший Спаситель. В этом же ракурсе изображает Воскресение Христово Александр Иванов на картине «Явление Христа Марии Магдалине». Здесь радость праздника показана в яркой динамичности и эмоциональности образа Марии Магдалины, данном в подчеркнутом контрасте с классической неподвижностью фигуры Спасителя и Его предостерегающего жеста.

Тема реакции стражников на восстание из гроба Иисуса Христа также находит свое развитие. Если Беллини позволяет увидеть всю предполагаемую палитру чувств, то у Р. Дичьяни это равнодушно и угрюмо стоящие солдаты, за спинами которых из-за скалы пробивается заря, — так совершается величайшее событие мира.

Радость ангелов о воскресении — лейтмотив многих картин, и здесь можно проследить путь от полотна Боровиковского, где ангелочки окружают воскресающего Спасителя, до трактовки Блейка в духе романтизма, где тело Иисуса Христа лежит еще в безжизненной позе у ног двух ангелов, освобождающих Его от погребальной пелены, а третий ангел решительным жестом открывает гроб. Закрепилось и стало привычным нейтральное изображение ангелов по сторонам от Спасителя, выходящего из гроба.

Если проанализировать иконографию такого образа, можно констатировать, что ангелы оказались на месте стражников, а это может быть живописным ответом на дискуссию о том, кому первому явился Христос по воскресении. По логике прямой перспективы Его должны были увидеть те, кто ближе всех находился к месту события, а именно стражники; но это, естественно, стало вызывать рассуждения о достоинстве или недостоинстве их, о способности воспринять событие и т. д. (вспомним Р. Дичьяни). Опять же по логике прямой перспективы были избраны самые достойные свидетели воскресения, а именно ангелы: вместо стражников они теперь стоят по сторонам гроба.

Говоря о заметных отличиях в рассмотренных произведениях в сопоставлении с канонической православной иконой Воскресения, можно отметить разный подход не только в композиционных решениях, в составе действующих лиц, но и в трактовке смысла самого события. Картины «пробуждают, тасуют и меняют наши представления, наши перцептивные гипотезы, с помощью которых мы видим и понимаем мир вещей и событий»¹. Это та изменчивость, связанная с личным восприятием, когда зрительный образ можно определить как «бессознательное умозаключение» (Гельмгольц), которое может быть у каждого индивидуальным. Для создания обобщения используется общая для культуры эмблема — хоругвь или крест (на картине Р. Дичьяни крест появляется в виде случайной тени). На картинах Христос, как правило, неподвижен, конечно, за исключением тех, на которых изображен сам момент восстания из гроба. В изображении воскресения большая роль отводится ангелам, которые поднимают Спасителя вверх или приготавливают Ему путь, отваливая камень. При этом Сам Он почти бездействен. У Врубеля, например, Спаситель изображен даже в пеленах (на иконах так изображается воскрешенный Лазарь, но не воскресший

Христос). На всех картинах Спаситель показан как бы вне Его отношения к видимому миру, иногда даже как не совсем реальное видение.

В общем предварительном сравнении с этими живописными трактовками еще резче становятся заметны характерные черты канонической православной иконы. Спаситель изображается не как самодостаточная фигура, а в отношении к человеку: Он держит за руку Адама или Адама и Еву, с усилием тянет их за Собой. Вместе с тем Он активен и по отношению к аду: Он попирает врата над разоренным шеолом, это тот момент, когда только что произошла победа. Это показано довольно ярко, и для выражения этой идеи не нужны никакие дополнительные эмблемы. Кроме того, в этой иконе выражена еще одна простая мысль: Спаситель воскресает Сам, никто не поддерживает и не несет Его. Он Сам всех спасает, и что значит для Него отвалить камень от гроба, если Он победил смерть? И ангелы в этой композиции не соучастники воскресения, а лишь помощники: иногда изображается, как они связывают уже побежденного поверженного сатану.

Как следующий ряд отличий надо отметить, что в иконописи зрительный образ дан «не как след психической активности, но как строение самой этой активности, развернутой во времени»¹. Иконописец, в противоположность художнику, не отражает реальность, а создает по определенным канонам модель мира, в котором строго определена взаимосвязь и место всех участников события, где все подчинено сверхличной метафизике.

Кроме того, иконопись принципиально отличается от живописи тем, что художник изображает сцену, на которую зритель может лишь смотреть со стороны, но в которой он не участвует. На иконе мы видим изображение лиц, связанных между собой не только общим смыслом священного образа, но также таинственно связанных с

¹ Грегори Р.Л. Разумный глаз. М., 1972. С. 7–8.

¹ Даниэль С.М. Сети для Протея. С. 63.

предстоящими¹. Основное в изображении становится не столько взаимоотношения показанных лиц, сколько их общение с человеком, созерцающим икону. Эта особенность церковного образа была названа обратной перспективой.

Предпосылка возникновения прямой перспективы — мнение «о качественной однородности, бесконечности и беспредельности пространства, о его бесформенности и неиндивидуальности»². Но пространство в понимании традиционной христианской культуры — это не «бесструктурное» место, а организованная реальность. И изображение иконы присутствует «не где-то в пространстве, а здесь — перед нами... По самому смыслу иконы, действие не замыкается, не ограничивается тем местом, где оно исторически произошло, так же как, будучи явленным во времени, оно не ограничивается тем моментом, когда оно свершилось»³.

Особенности композиции иконы формирует не только обратная перспектива. «Как ближайшее распространение приемов обратной перспективы, следует отметить разноцентренность в изображениях: рисунок строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое место»⁴. Изображение может строиться с несколькими центрами перспективы, с несколькими горизонтами и т. д. Л.Ф. Жегин убедительно показал, что происхождение «иконных горок» связано с их эмблематичностью — обоз-

¹ Ср. замечание Г. Ельшевой о живописном изображении: «Пространство, скомпрометированное «человеческим», вынуждает на соглядагайство. Оно не только не приемлет героев — оно, в сущности, отторгает и зрителей, фиксируя их взгляд на передней плоскости, у воображаемой линии рампы» (Ельшевская Г. Очерки визуальности. Короткая книга о Константине Сомове. М., 2003. С. 33).

² Флоренский П. Обратная перспектива // Философия русского религиозного искусства. М., 1993. С. 257.

³ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 149, 153.

⁴ Флоренский П. Обратная перспектива. С. 249.

начение горнего мира, вместе с тем характерные особенности их изображения связаны с тем, что они явлены зрителю, смотрящему сбоку и сверху: отсюда — «вздыбленная плоскость», поднятая линия горизонта¹.

Весь этот комплекс художественных приемов определяет особенности передачи движения. Если бы действующие лица изображались в динамике, то движение изображенного накладывалось бы на подразумеваемое движение смотрящего и получался бы хаос. Но динамичность и изменчивость заложены в самой композиции: это мы меняем место во времени, и поэтому меняется наше место в пространстве относительно изображенного на иконе. Мы смотрим на икону из стремительно движущегося изменчивого мира. Происходит намеренная фиксация нашего движения и изображение данного явления во всей возможной полноте². Движение становится характерной чертой земного, временного мира.

Такое понимание динамики в иконе согласуется с выводом Е. Трубецкого о том, что человек в иконописи неподвижен, когда «преисполняется сверхчеловеческим, Божественным содержанием, когда он так или иначе вводится в неподвижный покой Божественной жизни.

¹ См.: Жегин Л.Ф. Иконные горки. Пространственно-временное единство живописного произведения.

² Ср., например, описание кн. Е. Трубецким иконы Спаса Вседержителя в Лаврской ризнице, на которой «голова повернута вправо, но с правой же стороны имеет дополнительную плоскость, причем ракурс левой стороны носа меньше правого, и т. п. Плоскость носа настолько явно повернута в сторону, а поверхности темени и висков развернуты, что не было бы затруднительно забраковать такую икону, если бы — вопреки ее «неправильности» — не изумительная выразительность и полнота ее. Не остается сомнения... что перспективные нарушения не есть терпимая слабость иконописца, а положительная сила его, — именно то, вследствие чего первая из рассмотренных икон неизмеримо выше второй, неправильная выше правильной» (Трубецкой Е. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи // Философия русского религиозного искусства. М., 1993. С. 250).

Наоборот, человек в состоянии безблагодатном или же доблагодатном... часто изображается в иконах чрезвычайно подвижным», например, стремительное падение вверх ногами грешников, сорвавшихся с лестницы, ведущей в рай. «Неподвижность в иконах усвоена только тем изображениям, где не только плоть, но и самое естество человеческое приведено к молчанию, где оно живет уже не собственною, а надчеловеческою жизнью»¹. И даже в тех случаях, когда изображается стремление и движение (фреска Рублева «Шествие праведников в рай»), «именно этой-то кажущейся *физической* неподвижностью и передается необычайное напряжение и мощь неуклонно совершающегося духовного подъема: чем неподвижнее тело, тем сильнее и яснее воспринимается тут движение духа»².

То, что отмечено относительно изображения святых, справедливо также для икон праздников. Они представлены лишь в эмблематичном, условно намеченном движении участвующих лиц, даже если тема движения обозначена в названии, будь то «Введение во храм» или «Вход Господень в Иерусалим». Изображение фигур в движении остается здесь некоторым знаком недостойности. Например, на иконе Преображения так изображаются апостолы, упавшие ниц, на иконе Успения Богородицы так можно истолковать отрубленные архангелом руки Афония, замыслившего столкнуть тело Богоматери с погребального ложа.

Однако здесь есть и исключения: в движении могут изображаться ангелы («Летящий ангел» на фресках Гелатского монастыря, ангелы на иконе «Битва Новгородцев с Суздальцами», архангел, отсекающий руки нечестивцу на иконе Успения, и др.). Но это именно исключение, а не правило, это не непреложное свойство ангелов. Абсолютно в соответствии с отмеченной Трубецким статичностью

¹ Трубецкой Е. Умозрение в красках. С. 205.

² Там же. С. 204.

изображен архангел Гавриил на иконе Благовещения; в соответствии с этой характеристикой изображены Небесные Силы вокруг Престола; подтверждает это наблюдение и иконография архангела Михаила с огненным мечом.

Из всех православных икон праздников выделяется образ Воскресения Христова, образ Пасхи¹. На иконе «Сошествия во ад» Спаситель изображен в стремительном движении². Причем движение это сложное и разнонаправленное: плащ (гиматий) развеивается так, как если бы Иисус Христос спускался еще вниз, но все же это уже тот момент, когда Он начинает восхождение, руки Его иногда согнуты, показано то усилие, с каким Он «тянет» Адама и Еву вверх — к воскресению. Это тот миг, который может рассматриваться как «накопленное движение, его симулированный слепок»³. Действительно, это еще нисхождение, «сошествие», но в то же самое время это уже победа над смертью и возвращение рая, это уж «восшествие», воскресение, Пасха.

Фактически два последовательных события даны на иконе в одном образе, это разновременные моменты, которые выражены в одном движении. Это не то простое последовательное, развернутое во времени, «сукцессивное действие в этом мире», в результате которого возможна «симультизация пространственной картины

¹ Само слово «Пасха» в переводе с древнееврейского означает «переход», и коннотативный признак праздника — движение, перемещение: в Ветхом Завете — исход, который назван бегством, так как тут понятие быстроты так же важно, как перемещение в пространстве (что в образности христианских текстов становится символом стремительного бегства от греха); в Новом Завете это воскресение Христа, что для человечества означает переход из одного состояния в другое, от смерти в жизнь.

² Единственная аналогия в изображении на иконе движения главного ее персонажа — правда, не столь сложного и не столь стремительного — икона Георгия Победоносца, пронзающего змия.

³ Даниэль С.М. Сети для Протоя. С. 71.

мира»¹ в прямой перспективе. В обратной перспективе открывается возможность совместить несколько разных действий, разных временных моментов в одном образе. В более простом случае мы видим это явление, например, в развернутых сценах Рождества (Младенец в яслях, Его же омывают в купели), данных в одной композиции. На поздних иконах Воскресения (XVII век) синтез движения древней иконы разъединяется, и иконописцу, чтобы сохранить полноту происходящего, приходится изображать Христа дважды — один раз внизу, побеждающего ад и выводящего людей, а второй раз — торжествующего, в окружении праведников. На древней канонической иконе Пасхи происходит совмещение разных временных отрезков в одном образе, для чего и используется движение. «Живое движение² действительно представляет собой активный хронотоп³, уникальное средство овладения пространством и временем. Это овладение возможно потому, что живое движение является средством трансформации пространства во время и обратно»⁴. Возможно, это объясняет особое строение иконы Воскресения Христова, введение в иконопись движения, столь нехарактерного для иконописи в целом. Здесь мы видим не обычное для иконы явление вечности; сложная структура временных отношений внутри иконы диктует необходимость особых

¹ Там же.

² «Живое движение» — движение одушевленного тела — представляет собой «не только и не столько перемещение тела в пространстве и времени, сколько овладение пространством и временем и преодоление их. Другими словами, живое движение — это активный хронотоп». Оно является «средством трансформации пространства во время и обратно» (*Даниэль С.М.* Сети для Протея. С. 69).

³ «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов... и характеризуется художественный хронотоп» (*Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975).

⁴ *Даниэль С.М.* Сети для Протея. С. 70.

форм их изображения. «Перевод времени из будущего в прошедшее, — пишет Даниэль, — возможен лишь на основе активного действия в пространстве, на основе его преодоления и овладения им. Движение выступает в качестве необходимого соединительного звена между предвидением и памятью»¹. Таким образом, структурой иконы создается и особое время.

Время в христианском понимании, как и пространство, не является однородным. Это может быть циклическое космическое время, связанное с чередованием дня и ночи, времен года и т. д.; историческое время вселенной (линейное, без обозначенных начала и конца), эсхатологическое время человечества (где важна тварность и конечность всего земного) и экзистенциальное время, в богословии называемое литургическим. В.В. Лепяхин определяет такое время как иконичное², как свойственное иконе. Это то время, которое не подразумевается без вечности и является ее воплощением в пространстве нашего мира.

Обратная перспектива, выстроенная по направлению к нам, включает нас в поле иконы, и тем самым мы включаемся в вечность — потенциально каждый призывается быть одним из следующих за Адамом и Евой, быть еще одним в изображенном праздничном шествии (литургический принцип церковного искусства). Тем самым актуализируется настоящее время иконы. Одновременно в этом настоящем соединяются воспоминание того, что уже произошло, исторический момент Воскресения; и ожидание того, что еще только должно произойти, наша собственная смерть и наше воскресение; создается иконичное время — «воплотившаяся вечность»³. На иконе время не изображается вне вечности, а «пространство можно ско-

¹ Там же. С. 69–70.

² См. об этом: *Лепяхин В.В.* Икона и иконичность. Сегед, 2000. С. 78–79.

³ Там же. С. 79.

рее назвать внепространственным, что и заставляет ввести новый термин»¹.

Неоднородность пространства выражается в иерархическом разделении верха и низа, левого и правого; это может быть и чисто географическое разделение (Святая Земля, Иерусалим, особо чтимые монастыри); это храмовое и «внешнее» пространство и др.² В свою очередь, алтарь соединяет в себе несколько разных временных и пространственных пластов: это Святая святых ветхозаветного храма (временной пласт); он символ Иерусалима (географический пласт); символ рая (экзистенциальный пласт). Именно из-за такого объема понятия для уточнения собственно иконичного топоса введено понятие эонотопоса³, в котором человеческий хронотоп и вечность слиты.

Закономерности, отмеченные в связи анализом структуры иконы Воскресения Христова, проявляются и при анализе ее словесной иконы — «Слова огласительного» свт. Иоанна Златоуста⁴. Оно включено в чин пасхального богослужения и тем самым выделено из всех других слов

¹ Там же. С. 233. Необходимость такого обозначения отмечается другими исследователями. Например, в аналогичном случае Г.М. Прохоров говорит о «вечности-в-настоящем» (*Прохоров Г.М. Крестообразность времени. СПб., 2002. С. 9*).

² Разделение пространства, его структуру маркируют ритуалы. Напр., в алтаре ход при каждении совершается против солнца (как знак вечности), в самом храме — по солнцу (образ жизни), движение крестных ходов вокруг храма — против солнца — как образ вечности, явленной в этом мире.

³ «Чтобы обозначить особенности понимания и изображения времени и пространства в Православии в древнерусской литературе, можно было бы говорить просто о «сакральном хронотопе», но такое словосочетание не выражает суть явления, поэтому мы предложили термин *эонотопос*. Топос эонотопоса всегда является образом небесного Первообраза и топографической иконой земного прототипа, время же — иконой вечности» (*Лепяхин В.В. Икона и иконичность. С. 233*).

⁴ См. Приложение.

на этот праздник, признано Церковью образцовым. Но, как и каноническая икона, оно не описывает собственно Воскресение и не соотносится с этим событием ни по месту, ни по времени; в нем нет упоминания страданий и крестной смерти, как и нет событий, «исторически» связанных с ними (все, что могло быть включено в повествование, если бы оно строилось по законам «прямой перспективы»). Даже самого названия праздника в нем нет, и долгожданные (или неожиданные, если воспринимать повествование вне системы символов культуры) слова «Христос воскрес!» произносятся лишь в конце. Вместо этого — образы притч: о брачном пире, о десяти девах, о виноградарях, о рабочих и владыке. Содержание диктует и способ изображения: в «Слове» нет ни метафор, ни аллегорий, ни даже сравнений; оно состоит из символов и написано так, что само становится «словесной иконой», символом праздника.

Призываются все, «кто...» — и далее следует описание признаков (градация от «filoteos», «благочестив и боголюбив», — до едва успевшего в «одинадцатый час», опомнившегося грешника). Не опосредованность сравнения (поступайте, как они) или аллегоричность (будто призванные, будем стараться быть лучше) стоят в центре «Слова», — акцент делается на самоидентификации с определенным символом и следующим за ней действием.

В «Слове» актуализируется символика евангельских притч: «Царство Небесное подобно человеку царю, который сделал брачный пир...» (Мф. 22: 2). Званные не пришли, и вот зовут всех «даже по дорогам». Количественные величины взяты из притчи о рабочих в винограднике (Мф. 20: 1–16) — работавшие от первого, третьего... одинадцатого часа. Оттуда же происходит динарий как дневная плата работника, как плата за то время, которое мы «работали» в своей жизни (кто больше, кто меньше). Вместе с тем работа — это и жизнь человека (короткая

или длинная), это и вся история человечества (праведники древности и люди, родившиеся перед концом мира). Личное время жизни вплетается в ткань истории.

Призывает всех Хозяин, Владыка: в контексте литургических образов это — Господь. Он зовет нас и «принимает... милует, угождает... хвалит». Но не только ради этого мы оказываемся призваны в Царство Небесное. «Трапеза исполнена» — символ Евхаристии, эти слова означают, что встречаются нас не только милости и хвала, а сопребывание с Богом, обожение. Здесь тот же центр, что и на иконе — Христос.

Кроме предмета изображения, «Слово» соотносится с иконой композиционно. При анализе синтаксического строя выделяются пять частей¹: I — призывание «всех», II — встреча с Владыкой, то, как Он принимает пришедших, III — пир, IV — «ад умертвися», V — «Христос воскрес — и радуются ангели». I и II части соответствуют учению Церкви о синергии, взаимном движении друг к другу Бога и человека: Бог призывает (I часть), и если человек откликается, то Сам приближается к нему (II часть). III часть — «брачный пир», Царство Небесное, встреча человека с Богом (рай, таинство брака, таинство Евхаристии). IV и V части удивительны по своей возможности «всеведенья»²,

они написаны как бы с той точки, откуда уже все видно и все известно: и что «ад огорчися», и «мертвый ни един во гробе», и то, что «ангели радуются», — эти части о «небе» и «земле» представляют собой вертикаль от ада до Неба.

Невозможно более точно, сохраняя весь ее смысл, «явить» икону Пасхи в словесном плане. «Слово» создано до первого дошедшего до нас образа Воскресения Христова с традиционной православной иконографией. Действительно, при словесном описании изображения теряется динамическая мощь, которая существует в зрительном образе. Но именно эта мощь создана символами (не совпадающими со зрительными) и поэтикой «Слова на Пасху» свт. Иоанна Златоуста.

Сходство с принципами иконного изображения есть и во внутренней структуре «Слова». Если обозначить связь частей, то это можно выразить схемой:



Как видим, схема представляет собой крест, скрытое в композиции орудие победы. Здесь отметим важность этого символа для структуры любого иконописного изображения, а также для крестово-купольного православного храма.

В плане взаимоотношения со зрителем «Слово» и икона также сходны. Актуализируется иконичное время: переживание исторического события (Воскресе Христос — и ад умертвися), призывание к соучастию в Евхаристии, ожидание того, когда и где все сказанное в «Слове» будет совершенно, — в Царстве Небесном. Здесь нет повество-

¹ Обоснование такого деления — в синтаксическом, синтагматическом и композиционном анализе этого произведения, об этом см.: *Иванова С.В.* Слово на Пасху свт. Иоанна Златоуста как образец литургического творчества // *Вестник Санкт-Петербургского Университета. Серия 2. Вып. 1. СПб., 2006.* В богословских комментариях к этому слову обычно говорят о четырех частях, объединяя первые две. См., например: *Платон, митр. Киевский.* Слово на Пасху // «Воскресения день!» М., 1900.

² Такое надличное метафизическое всеведенье определяет точку зрения автора иконы. О значении точки зрения автора в создании композиции см.: *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. М., 1970. О точке зрения автора в «Слове на Пасху» см.: *Иванова С.В.* Слово на Пасху свт. Иоанна Златоуста как образец литургического творчества.

вания о событии, личное и реальное соучастие в котором невозможно себе представить, здесь не говорится и о том, что возможно только в будущем. Настоящее время повелительных глаголов обращено к слушателям и таким образом включает их в само литургическое — призывание произносится «сейчас», и призываются не абстрактные лица, а те, кто слышит это «Слово», «постившиеся и непостившиеся», «труждающиеся и ленивии».

Основным в изображении становится не воссоздание образов евангельских притч, а обращение к адресату и включение его в происходящее, как мы видим это и в обратной перспективе. Синкретизм¹ христианского искусства дает право отнести термин «обратная перспектива» и к произведениям словесности². Точно так же, как иконописец преобразует пространство и тем самым помещает зрителя внутрь изображения, так читающий или слушающий вовлекается автором в соучастие в литературном сюжете.

Это определяет еще одну общую особенность иконы и «Слова» — отсутствие композиционной рамки. И в литературе, и в живописи она возникает в европейской культуре в эпоху Проторенессанса, становясь важным композиционным элементом³. Так же, как иконописец изображает не какую-либо часть мира, а его образ, так и свт. Иоанн Златоуст строит словесную икону не с определенной человеческой, личной точки зрения, с обязательно ограниченным кругозором. Начало и конец его «Слова» лишь маркируют начало иного словесного пространства, но не являются обрамлением повествования.

¹ Синкрета — «сложное понятие, представленное как образ и воплощенное в символе» (Колесов В.В. Семантический синкретизм как категория языка. С. 43).

² См. об этом: Успенский Б.А. Поэтика композиции.

³ Роль рамки в художественном произведении и ее значение для композиции подробно проанализированы Б.А. Успенским. См.: Успенский Б.А. Поэтика композиции.

Образ движения в изображении праздника Пасхи в «Слове» так же важен, как и в иконе. Произведение построено как призыв, как призывание всех «прийти». Это горизонтальный и вертикальный охват, имеющий вселенские масштабы.

Но динамика движения становится гораздо сложнее, если учитывать символику произведения. Совершается восхождение с пророком Исаией из недр ада (в начале четвертой части). Это иконописный образ — исход ветхозаветных праведников из ада. Происходит встреча Ветхого и Нового Заветов (в начале пятой части): пророк Осия (Ветхий Завет) цитируется апостолом Павлом в Новом Завете, и то же самое цитируется Иоанном Златоустом и произносится пресвитером в храме во время пасхальной службы. Тем самым актуализируются: а) две исторические эпохи (Ветхий и Новый Завет), б) несколько времен в прошлом (в терминах грамматики это были бы плюсквамперфект, перфект, претеритум), в) настоящее время (время произнесения) и г) ожидание будущего, которое есть вечность. Это взаимодействие времен, вечности и пространства создает иконичный эонотопос, особое «вечное» время, актуализированное в настоящем. Если же обратиться к плану выражения, то на уровне формы произведения все обилие глаголов движения «Слова» создает звучание походного гимна.

«Важнейшие библейские события нередко связаны со сменой одного *профанного* места, избранного человеком, на *священный* топос, иконотопос, указанный самим Богом...» Например, Господь говорит Моисею: «Место... на нем же ты стоиши, земля свята есть» (Исх. 3, 3–5), после этого Бог посылает Моисея избавить народ из египетского плена. Избранный топос в Ветхом Завете нередко становится святой землей, иконой дома Божия¹. Динамический принцип репрезентации праздника и в иконе, и в

¹ Лепяхин Валерий. Икона и иконичность. С. 130 и др.

«Слове», и в крестных ходах, например, задан тем, как об этом событии говорится в Евангелии: само Воскресение не описывается. Весть о нем дана в описании «живого движения»: приход жен-мироносиц, приход апостолов Петра и Иоанна¹, путешествие в Еммаус. Люди стремятся навстречу Богу, и воскресший Христос приходит к ним. Это та синергия, которая предполагает Встречу.

Приложение²

Слово огласительное на святую Пасху

I

Аще кто благочестив и боголюбив,
да насладится сего добраго и светлаго торжества.
Аще кто раб благоразумный,
да внидет радуясь в радость Господа своего.
Аще кто потрудился постясь,
да восприимет ныне динарий.
Аще кто от первого часа делал есть,
да приимет днесь праведный долг.
Аще кто по третьем часе прииде,
благодаря да празднует.
Аще кто по шестом часе достиже,
ничтоже да сумнится, ибо ничимже отщетевається.

¹ О нем трогательно рассказывается самим апостолом Иоанном: «Они бежали оба вместе; но другой ученик бежал скорее Петра, и пришел ко гробу первый, и наклонившись увидел лежащие пелены, но не вошел. Вслед за ним приходит Симон Петр, и входит во гроб...» (Ин. 20: 4–6), — св. Иоанн, как более молодой, обогнал апостола Петра, но, опять же, как более молодой, не вошел первый, хотя и увидел, что Христа нет во гробе.

² Текст печатается по изданию: Триодъ Цветная. М., 1999. Приводим «Слово» в делении на композиционные части и выделяя повторение синтаксических конструкций (своего рода синтаксические рифмы) новой строкой.

Аще кто лишился и девятого часа,
да приступит, ничтоже сумняся, ничтоже бояся.
Аще кто точию достиже и во единонадесятый час,
да не устрашится замедления:

II

любочестив бо сый Владыка,
приемлет последняго яко и перваго,
упокоевает в единонадесятый час пришедшаго,
якоже делавшаго от перваго часа.
И последняго милует, и первому угождает,
и оному дает, и сему дарствует.
И дела приемлет, и предложение хвалит.

III

Темже убо внидите вси в радость Господа своего:
и первии и втории, мзду приимите.
Богатии и убозии, друг со другом ликуйте.
Воздержници и ленивии, день почтите.
Постившиися и непостившиися, возвеселитесь днесь.
Трапеза исполнена, насладитесь вси.
Телец упитанный, никтоже да изыдет алчай:
вси насладитесь пира веры, вси восприимите
богатство благости.
Никтоже да рыдает убожества,
явися бо общее царство.
Никтоже да плачет прегрешений, прощение бо
от гроба возсия.
Никтоже да убоится смерти, свободи бо нас
Спасова смерть.
Угаси ю, иже от нея держимый.
Плени ада, сошедый во ад.
Огорчи его вкусивша плоти его.

IV

И сие предприемый Исаия возопи:
ад, глаголет, огорчися, срет тя доле.
Огорчися, ибо упразднися.
Огорчися, ибо поруган бысть.
Огорчися, ибо умертвися.
Огорчися, ибо низложися.
Огорчися, ибо связася.
Прият тело, и Богу приразися.
Прият землю, и срете небо.
Прият еже видяще, и впаде во еже не видяще.

V

Где твое, смерте, жало? где твоя, аде, победа?
Воскресе Христос, и ты низверглся еси.
Воскресе Христос, и падоша демони.
Воскресе Христос, и радуются ангели.
Воскресе Христос, и жизнь жительствует.
Воскресе Христос, и мертвый ни един во гробе:
Христос бо востав от мертвых, начаток
усопших бысть.
Тому слава и держава во веки веков, аминь.

**ФЕОДОРОВСКАЯ И ВЛАДИМИРСКАЯ
ИКОНЫ БОЖИЕЙ МАТЕРИ:
СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЯ**

Губарева О.В.

Во многих публикациях, посвященных Феодоровской иконе Божией Матери, в качестве одной из ее характеристик обязательно указывается иконографическая зависимость от Владимирской иконы. Это расхожее утверждение — отголосок научных исследований советского времени.

Еще в конце 20-х годов И.Э. Грабарь высказал предположение, что иконография Божией Матери «Умиление» эволюционировала от тронных изображений Богородицы (типа «Толгской тронной»), где Богомладенец стоит, до поясных изображений с сидящим Младенцем. При этом иконографию Феодоровской он считал переходной. Он также предположил, что на Владимирской иконе Христос первоначально был изображен стоящим, и формально она была предшественницей Феодоровской¹. Позднее, в 1953 году, под его редакцией вышла многотомная «История русского искусства», где в статье «Живопись Владимиро-Суздальской Руси» В.Н. Лазарева, который поддерживал «теорию

¹ *Грабарь И.Э.* К вопросу о происхождении и эволюции иконографического типа Богородицы «Умиление» («Eleousa»), 1929. Рукопись статьи. ОР ГТГ. Ф. 106. № 1219. С этим мнением был категорически не согласен А.И. Анисимов (*Анисимов А.И.* Владимирская икона Божией Матери // *Анисимов А.И.* О древнерусском искусстве: Сборник статей / Сост. Г.И. Вздорнов. М., 1983. С. 191–273). Г.И. Вздорнов в комментарии на 432-й странице также высказывает мнение, что Феодоровская икона не является вариантом Владимирской.

эволюции»¹, упоминается Феодоровская икона: «За исключением разрозненных и небольших фрагментов, лицевая сторона иконы, на которой была помещена погрудная (!) композиция “Умиление”, утрачена. Насколько можно судить по очертаниям фигур, это изображение было навеяно образом “Владимирской богородицы”»². Если исследователь называет поясное изображение погрудным, то очевидно, что он плохо представляет себе, как в действительности выглядит икона. Скорее всего, о Феодоровской иконе Лазарев писал со слов Грабаря, и, указывая на ее связь с Владимирским образом, он, вероятно, также излагал его взгляды. Это ошибочное утверждение было подхвачено В.И. Антоновой, которая в начале 60-х годов опубликовала статью «К вопросу о первоначальной композиции иконы Владимирской Богородицы»³. В ней она попыталась уже научно обосновать предположение о том, что Феодоровская икона является списком с Владимирской. Следом за ней, в 1977 году, опубликовал большую статью о Феодоровской иконе С.И. Масленицын⁴. У него без каких-либо оснований гипотеза Антоновой превратилась в утверждение. С тех пор предположение Антоновой стало восприниматься как доказанный факт. И уже в сборнике, выпущенном Э.К. Гусевой в 1995 году к выставке, посвященной 600-летию Сретения Владимирской иконы Божией Матери⁵, этот тема даже не обсуждается, а существует как общее место.

¹ *Lasareff V. Studies in the iconography of the Virgin // The art bulletin. Vol. 20. 1938, March. № 1. P. 41–42.*

² *Лазарев В.Н. Живопись Владимиро-Суздальской Руси // История русского искусства. Т. 1. М., 1953. С. 496.*

³ *Антонова В.И. К вопросу о первоначальной композиции иконы Владимирской Богородицы // Византийский временник. Т. 18. 1961. С. 198–205.*

⁴ *Масленицын С.И. Икона Богородицы Феодоровской 1239 г. // Памятники культуры. Новые открытия. 1976. М., 1977.*

⁵ *Гусева Э.К. Из истории почитания иконы «Богородица Владимирская» и ее списков // Богородица Владимирская: Сборник материалов. Каталог выставки. М., 1995. С. 77.*

Итак, на чем же основывается утверждение о том, что Феодоровская икона является списком с Владимирской?

Во-первых, на исследовании самой Владимирской иконы. Изучая остатки ее древнего живописного слоя и композицию, Антонова, вслед за предыдущими исследователями, обратила внимание на то, что ассист на одеждах Богомладенца Христа первоначально лежал иначе, чем на записи XVI века. Отметила она и неестественно утолщенную шею Младенца, и слишком запрокинутую голову. Исходя из этого, Антонова предположила, что фигура Христа раньше была расположена более прямо. Сравнив Владимирскую икону с сохранившимися памятниками, Антонова сделала вывод, что до XV века икона по иконографии походила на Феодоровский образ. В эпоху же Рублева, после нашествия Тамерлана и чуда с его отступлением, Владимирскую икону переписали, придав ей современный вид, который и был воспроизведен при поновлении XVI века.

Был найден и общий протограф для всех икон Умиление. Им стал Влахернский образ Богородицы Гликофилусы, изображение которого сохранилось в миниатюрах Смирнского фрагмента христианской топографии Косьмы Индикоплова¹. На этой иконе Богородица и Богомладенец прижимаются друг к другу щеками, но Христос сидит слева и с обнаженными по колено ногами.

Владимирскую икону именуют «палладиумом Русской земли», называют самой почитаемой иконой уже при Андрее Боголюбском, с которой многие княжеские города желали иметь список. По замечанию Гусевой, до

¹ *Lasareff V. Studies in the Iconography of the Virgin. P. 36, 38, 41; Антонова В.И. К вопросу о первоначальной композиции иконы Владимирской Богородицы. С. 201; Эттингер О.Е. Образ Богородицы. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. М., 2000. С. 127–157.*

XV века они, правда, «создавались не очень точными, с небольшим отступлением в деталях, иногда в несколько ином колорите»¹. Но если до XV века допускались лишь небольшие изменения в деталях, и то не в самом образе, а в его списках, то при Андрее Рублеве, как утверждает исследователь, при поновлении самого «палладиума» его иконографию изменили до неузнаваемости.

Трудно припомнить в истории иконопочитания такой прецедент, чтобы всем известную чудотворную икону записывали, полностью меняя ее иконографию. Подобным образом записать икону — которая совсем недавно спасла Русь от страшного нашествия, которой молились и поклонялись как Самой Богородице, — записать и даже не заметить, и продолжать воспринимать ее как ту же самую икону могли только люди, лишенные зрения. Думаю, именно поэтому искусствоведческая теория об изменении иконографии Владимирской иконы в церковной литературе не прижилась, да и в научной литературе сейчас о ней вспоминают крайне редко. Однако же если Владимирскую икону оставили в покое, то за Феодоровской твердо закрепилось наименование списка.

Для подтверждения того, что Феодоровская является списком с Владимирской, стали также изучать Феодоровскую икону, но не ее саму, а только сказания о ней. Потому что исследовать сам памятник, чтобы хотя бы его точно датировать, изучить в инфракрасных лучах первоначальный рисунок, посмотреть живописный слой под микроскопом — невозможно. Икона всегда находилась и до сих пор находится в церкви под сплошным окладом. Единственный раз ее серьезно исследовали во время реставрации 1919 года.

В архиве ГТГ хранится дневник реставрации декабря 1919 года в Костроме², который вели реставраторы

¹ Гусева Э.К. Из истории почитания иконы «Богоматерь Владимирская» и ее списков. С. 76.

² ОР ГТГ. Ф. 68. № 65.

Юкин и Модоров, раскрывавшие эту икону. Реставрация продолжалась 12 дней. И.Э. Грабарь, руководивший экспедицией, присутствовал при снятии с иконы слюды и воска, после чего уехал, дальнейшего участия в работе не принимал и результатов реставрации не видел. Соответственно, его выводы, связанные с датировкой иконы, которую он отнес к концу XIII—началу XIV века¹, можно признать явно поспешными. Также не вызывают уверенности и выводы А.И. Анисимова, который приехал в последний день реставрации, когда икона уже была закрыта слюдой и окладом. Несмотря на это, датировка Анисимова — вторая четверть XIII века² — в настоящее время принята как окончательная. В то же время наиболее интересными представляются рассуждения замечательного суздальского иконописца и опытного реставратора Павла Ивановича Юкина, который записал в дневнике экспедиции, что первоначальные фрагменты подлинной живописи Феодоровской иконы «можно сравнивать с Б. М. Боголюбской». Если это его наблюдение верно, то Феодоровская икона такая же древняя святыня, как и Владимирская, и уж конечно не ее список.

Это подтверждает и исследование, проведенное членом Костромской губернской ученой архивной комиссии священником В.А. Соколовым, опубликованное в 1901 году: «Описание и критический разбор рукописей, содержащих древнюю службу и сказания о явлении и чудесах Феодоровской иконы Божией Матери, имеющих в библиотеке Комиссии»³. Это очень подробное исследование

¹ Грабарь И.Э. Андрей Рублев // Вопросы реставрации. М., 1926.

² Анисимов А.И. Домонгольский период древнерусской живописи // Вопросы реставрации. II. М., 1928.

³ Соколов В.А. *свящ.* Описание и критический разбор рукописей, содержащих службу и сказания о явлении и чудесах Феодоровской иконы Божией Матери, имеющих в библиотеке Комиссии // Костромская старина. Вып. 5. Кострома, 1901. С. 199–264.

рукописей, которые в настоящее время практически все утрачены. Анализируя текст и упоминаемые в нем исторические факты, Соколов делает вывод, что служба Феодоровской иконе была написана в одно время со службой Владимирской, потому что близка к ней стилистически, но не имеет прямых цитат из нее, как поздние подражательные службы. Он осторожно относит создание древней службы Феодоровской иконе к периоду между 1275 и 1480-ми годами. Кроме того, из приведенных им фрагментов самого текста службы очевидно, что в древности икона почиталась не только в Костроме, но также в Москве и по всей России, — «Ликуй ныне и веселися граде Москва...», «Днесь светло красуется град Кострома и вся Российская страна» и т. п.

Выводы Соколова о дате древней службы знаменательны, потому что служб для простых списков с икон, даже если они начинали чудотворить, никогда не писали. Да и само Сказание о перенесении из разоренного Городца иконы св. Феодором Стратилатом, о явлении ее под Костромой и т. д., слишком монументально — сродни шествию Тихвинской по небу, — чтобы можно было Феодоровскую икону Божией Матери отнести к чудотворному списку, а не к самостоятельному почитаемому великому образу.

Думается, это еще одно подтверждение того, что из глубокой древности до нас дошел не один, а два разных особо почитаемых образа Умиления — Владимирская и Феодоровская иконы, которые, может быть, когда-то были равночтимыми.

Широкое общерусское почитание Феодоровской иконы, существовавшее до призвания на царство Михаила Федоровича Романова, подтверждает наличие нескольких ее списков, созданных до XVII века, самый ранний из которых, середины XIII века из Тверского музея, хотя и отличается по манере, цвету и деталям, почти буквально повторяет ее иконографию. Серьезным доводом является

и наличие в ГТГ еще двух списков: одного — XV — нач. XVI века из Волоколамска¹ и второго — XVI века². В сербском Хиландарском монастыре на Афоне хранится еще один список Феодоровской иконы конца XVI века.

Не менее убедительным доводом в защиту самостоятельности Феодоровского образа может стать сравнительный художественно-богословский анализ иконографий Феодоровской и Владимирской икон Божией Матери.

Владимирский образ, по мнению ряда специалистов, истолковывается как образ проскомидийного приношения³. Богородица и Богомладенец объединены общими очертаниями, придающими всему изображению сходство с проскомидийной просфорой, из которой копием на литургии иссекается четверугольный Агнец.

Святые отцы толковали проскомидийное священнодействие как Зачатие, Рождество и страдания Христа, где просфора — символ Пресвятой Богородицы, а Агнец — Ее Божественного Сына. Этот образ Рождества и смерти в иконе строится на цветовом противопоставлении в одеждах Христа и Богородицы. Из золотого Царства Славы, который символизирует золотой фон, Христос как бы является в недрах материнской плоти, восприняв Ее частицу. «Неслиянное смешение» двух природ Христа показывается желто-золотыми полосками ассиста Его одежд.

Цветовая символика создает и образ смертной жертвы Христа. Богомладенец зрительно как бы отделен от Своей Матери, так как золото Его одежд и темные облачения Богородицы резко противостоят друг другу по цвету. Световидная фигура Богомладенца вычленяется на темном мафории, и мы видим, что она более соотнесена с золотом

¹ ГТГ. № 28762.

² ГТГ. № 21429.

³ *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. С. 86–87; *Губарева О.В.* Божия Матерь в Ее иконах. М.: Паломник, 2006.

фона: Христос рожден, чтобы снова вернуться в Царство Славы.

На Владимирской иконе Богородица скорбно смотрит прямо на нас. Это взгляд страдания и мольбы. Пока на земле не истреблен грех, Ее Сын вечно будет приносить Себя в жертву на каждой литургии.

Феодоровский образ имеет иную композицию. Мы видим в ней смысловое сочетание канонов «Умиление» и «Одигитрия». Богомладенец обеими руками обнимает Свою Мать, прижавшись к Ее щеке (как в «Умилении»), и, развернувшись, восседает на Ее руке, как на престоле (как в «Одигитрии»). При этом Он словно делает решительный шаг в символическую жертвенную чашу, которая начертана складками мафория. Обнаженные ножки Богомладенца усиливают тему жертвенности, так как именно Тело Христово предлагается на литургии.

Мы видим здесь свойственный иконографии «Умиление» образ литургического приношения. Но в то же время в иконе присутствуют и символические образы, присущие типу «Одигитрии», — это «Богородица-Престол» и «Богородица-Путеводительница, указующая путь спасения», так как на Феодоровской иконе Божия Матерь не обнимает, а указывает на Христа.

Таким образом, шаг Христа со Своего символического Престола в чашу можно истолковать так: Господь Сам Своею властью Свой царственный Престол преобразует в жертвенный. Главное действие в иконе говорит о добровольном приношении Господа, Который одновременно с любовью обнимает человечество в лице Своей Матери.

Богородица в Феодоровской иконе, указуя на Сына, несет в мир проповедь о сущности власти на земле. Властитель поставляется во образ Христа, а значит должен Ему уподобляться, то есть воспринимать власть как личную жертву любви ради тех, над кем он властвует. Такая иконография говорит о высоком предназначении Феодоров-

ской иконы Божией Матери и объясняет особое существовавшее с глубокой древности отношение к ней русской власти.

Смысловая наполненность иконографий обеих святых опровергает укоренившееся в церковной археологии, а затем в искусствоведении мнение о том, что иконография Богородичных образов менялась произвольно, иногда вследствие случайных ошибок, сделанных в процессе механического копирования подлинников. Пример этих двух икон говорит о том, что большинство новых изображений появлялось в Церкви в результате осмысленного творчества их создателей.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ИКОНОГРАФИЯ ИКОНОСТАСА ХРАМА СВ. АЛЕКСАНДРЫ в г. ИРЕМ (ВЕНГРИЯ)

Ким Николай, протоиерей

В небольшом городке Ирем¹, пригороде венгерской столицы, находится один незаслуженно забытый, но в свое время имеющий большое значение, русский храм. Это храм святой мученицы Александры, воздвигнутый в самом начале XIX века с целью вечного молитвенного поминовения безвременно усопшей особы российской императорской фамилии великой княгини Александры Павловны Романовой².

Великая княгиня Александра, дочь императора Павла I, была выдана замуж за представителя австрийского императорского дома эрцгерцога Иосифа Габсбурга³, правителя Венгрии. Прожив в счастливом браке всего полтора года, она скоропостижно скончалась после родов в 1801 году.

После ее кончины, по праву представительницы императорской фамилии, ей было положено вечное молитвенное поминовение, для чего над местом ее погребения был возведен православный храм и обеспечено постоянное совершение богослужений русским духовенством. Небольшой по размерам, но относящийся к привилегированному

рангу придворных церквей, этот храм долгое время был главным представительством Российской Православной Церкви в Центральной Европе, именуемым Офенская духовная миссия¹.

Существует некоторое разночтение относительно времени основания храма. На фронте здания выбита дата — 1802 год. Однако все документальные свидетельства указывают, что богослужения начались в 1803 году. Ясность вносят воспоминания первого настоятеля протоиерея Андрея Самборского, где он пишет о том, какое продолжительное время ему пришлось ожидать, чтобы добиться личного присутствия эрцгерцога Иосифа при торжественном освящении храма. Ситуация складывалась следующим образом: храм был заложен 19 июня 1801 года в небольшой деревушке со швабским населением, принадлежащей палатину Иосифу, в 10 верстах от Буды вскоре после кончины великой княгини². Его строительство завершено уже 6 марта 1802 года, ровно к годовщине ее смерти³, а освящение состоялось лишь в 1803 году в день памяти святого благоверного князя Александра Невского по церковному календарю (30 августа / 12 сентября). Освящение храма совершил протоиерей Андрей Самборский в присутствии эрцгерцога Иосифа Габсбурга. Вот как описывает это событие сам о. Андрей: «В вечеру торжественного дня Александра Невского совершалось всенощное бдение, а на другой день благочестивый палатин Иосиф присутствовал на освящении церкви, св. литургии и на

¹ Офен — австрийское название Буды.

² «19 июня 1801 года происходила закладка иремской церкви в присутствии гофмаршала графа Сапари и временно исправлявшего обязанности русского посла графа Муравьева-Апостола» (цит. по: *Карадасевич Ф.* Великая княгиня Александра Павловна (К столетию со дня ее кончины) // Прибавления к Церковным Ведомостям. 1901. № 9. С. 328).

³ Православный храм в Ироме, в Венгрии // Нива. 1889. № 11. С. 291.

благодарном молебне. Во все продолжение священнослужения он изъявлял отменное благоговение и внимание, которые послужили нашим единоверным великим утешением, папистам же его свиты – великим оскорблением! Таким образом, этот благонамеренный принц отверз своим присутствием свободный вход всем единоверным и иноверным в нашу греко-российскую Православную Церковь и дал ей право свободного богослужения»¹. Кроме самого храма, по распоряжению эрцгерцога церкви был передан дом для священника в самой деревне Ирем, дом для певчих на северо-западе вблизи от храма и домик для сторожа².

Тем самым храм в Иреме стал первым из ряда мемориальных храмов³, воздвигнутых в разных странах с целью молитвенного поминания русских великих княжон, состоявших в династических браках с представителями правящих домов Европы. Эта традиция началась с великой княгини Александры Павловны и продолжилась в дальнейшем⁴. Важно отметить, что многие из этих храмов

¹ *Андрей Самборский, прот.* О пребывании великой княгини Александры Павловны в Венгрии (1799–1801 гг.) / Пред. В.Ламанского. Памятники новой русской истории: В 3 т. Т. 2, отд. 2. СПб., 1872. С. 65.

² *Ortenburg H.* Üröm és az ürömi sírkápolna. Pest, 1860. . 14.

³ Если говорить именно об отдельно стоящих храмах, исключая из рассмотрения домовые церкви русских великих княжон, которые устраивались при европейских дворах и ранее. См.: Русские храмы и обители в Европе / Под ред. В.В. Антонова. СПб., 2005. С. 6.

⁴ Младшие сестры Александры Павловны тоже удостоились такой чести, но позже. Так, великая княгиня Елена Павловна скончалась в 1803 году, и над ее гробницей построен храм Апостолов Петра и Павла в Людвигслосте, освящен в 1811 году. Храм великомученицы Екатерины в Штуттгарт-Ротенберг, сооружен с целью молитвенного поминовения великой княгини Екатерины Павловны, скончавшейся в 1819 году, освящен в 1824 году. Надгробный храм-усыпальница Марии Павловны воздвигнут в Веймаре, освящен 1862 году.

воздвигались именно как отдельно стоящие здания, а не устраивались в виде домовых церквей в каком-либо из помещений двorca.

С эстетической точки зрения творение придворного австрийского архитектора Санисло Хеппе¹ вот уже более двух веков вызывает подлинное восхищение всех ценителей архитектуры. Удивительно, как автору проекта удалось в малых формах передать две главные идеи сооружения – скорбь и величие. Кроме того, архитектурные мотивы как храма, так и сопутствующих элементов малых форм (мостик, ограда, окружающий сад, впоследствии ставший русским кладбищем) очень созвучны облику родины великой княгини – Санкт-Петербургу. Внимательный взгляд найдет много общего между Иремским мемориальным комплексом и Летним садом, Михайловским замком, петербургскими каналами и набережными.

Само здание храма построено «из камня местной породы и представляет собой удлинённый куб, увенчанный крестом, находящимся как бы поверх надгробного памятника»². Не совсем обычна внутренняя планировка храма. Несмотря на свои малые размеры, он имеет два придела. В главном приделе находится алтарь и престол в честь святой мученицы царицы Александры³, небесной

¹ *Üröm. Budai járás // Magyarország Műemléki Topográfiaja. V kötet. Pest Megye Műemlékei. II / Szerk.: Dercsényi Géza. Akadémia kiadó. Budapest, 1958.. 242.*

² *Тальберг Н.* Православное храмоздание Императорской России в Европе // Православный путь. Церковно-богословско-философский ежегодник. Приложение к журналу «Православная Русь». 1958. С. 137–163.

³ Согласно ее житию, царица Александра была византийской императрицей в начале IV века нашей эры и пострадала за Христа одновременно с великомучеником Георгием Победоносцем, будучи свидетельницей его мучений и воодушевленная его твердостью духа, также бесстрашно исповедавшая свою веру перед своим супругом, императором-богоборцем.

покровительницы великой княгини. Другой придел храма назван в честь святого праведного Иосифа Обручника, небесного покровителя эрцгерцога Иосифа Габсбурга. Необычность этого придела заключается в том, что в нем расположен жертвенник, а не второй алтарь с престолом, как это устроено в большинстве многопридельных храмов. Тем самым наш храм двухпридельный, но однопрестольный.

Главным украшением храма в Иреме является чудом сохранившийся до наших дней иконостас, подарок императора Александра III к столетию со дня рождения великой княгини Александры в 1883 году¹. Этот иконостас достоин отдельного исследования как прекрасный образец иконописного искусства императорской России конца XIX века. Он выполнен под руководством академика В.В. Васильева² и размещен в храме во время настоятельства протоиерея Феофила Кардасевича. Все иконы, написанные в безукоризненном классическом стиле на золотом фоне с тонкой гравировкой, помещены в резную дубовую раму. Единое целое с иконостасом составляет запрестольный образ Святой Троицы (новозаветный), являющийся художественной доминантой алтарной части.

В ходе историко-архивных исследований среди прочих интересных документов и свидетельств нами обнаружено дело о создании иконостаса Иремского храма. В деле более 40 документов, и они подробнейшим образом показывают все этапы его начинания, административные и материаль-

¹ Краткое описание иконостаса опубликовала венгерский искусствовед Надь Марта в своей книге «Православные иконостасы в Венгрии» (см.: *Nagy Márta. Ortodox ikonosztázionok Magyarországon. Debrecen, 1994. 176–177*). К сожалению, в этой книге есть досадные ошибки; так, Александра Павловна названа Анной, а Иремский храм св. Александры назван часовней св. Георгия Победоносца.

² Иконостас в русском храме, в селе Иреме, в Венгрии // Всемирная Иллюстрация. 1883. № 760. С. 87.

ные усилия, с ним связанные. Приведем наиболее важные из архивных документов.

К ним относится «Дело о возобновлении иконостаса и других вещей в церкви в селе Иреме, что в Венгрии, к 100-летию со дня рождения вел. кн. Александры Павловны»¹. Оно включает в себя следующие документы:

1. Деловая переписка между Министерством Императорского двора, Дворцовым правлением и Обер-прокурором Святейшего Синода по предмету сооружения в Иремской церкви нового иконостаса к столетнему юбилею со дня рождения Великой княгини Александры Павловны.

В Главное Дворцовое правление. 15 октября 1882 г. № 5575.

Канцелярия Министерства Императорского Двора по приказанию Господина Министра имеет честь препроводить при сем в Главное Дворцовое Правление письмо Обер-Прокурора Святейшего Синода от 25 сент. с. г. с запискою священника Кардасевича² для надлежащего исполнения согласно резолюции Его Сиятельства.

Господину Министру Императорского Двора

Рапорт по предмету восстановления церкви, воздвигнутой на гробнице в Бозе почивающей Вел. кн. Александры Павловны, палатины Венгерской, в селе Иреме близ Будапешта ко дню исполнения 100-летнего юбилея со дня рождения Ея Высочества 28 июля будущего 1883 года. Обергофмаршал Е. Нарышкин³.

Достопочтеннейший граф Иларион Иванович!

Священник при церкви, воздвигнутой над гробницей Вел. кн. Александры Павловны, палатины Венгерской, в

¹ 1882–1883. РГИА. Ф. 536. Оп. 1. Ед. 114. — 42 л.

² Протоиерей Феофил Кардасевич — настоятель Иремского храма с 1877 по 1914 год.

³ Нарышкин Эммануил Дмитриевич (1813–1901) — принадлежал к старинному дворянскому роду. С 1856 года Э.Д. Нарышкин находился на службе при императорском дворе, получив в 1884 году высший придворный чин империи обер-камергера.

Ироне, приехал сюда просить Высочайшей милости дарования средств для приведения в приличный вид иконостаса в этой церкви, который пришел уже в совершенное разрушение.

Церковь эта посещается православными сербами, соединена с воспоминанием императорской фамилии, и потому неудобно оставлять ее в неприличном виде.

Удостоверившись в нужде церкви, я имел случай упомянуть о сем при докладе Государю Императору и мог усмотреть готовность Его Императорского Величества прийти на помощь церкви для сооружения иконостаса. Впрочем, доклад о сем предмете зависит от Вашего Сиятельства, и потому, немедленно по возвращении Вашем из поездки, я посоветовал священнику обратиться с ходатайством своим к вам.

Долгом почитаю просить Вас о благосклонном внимании к сему ходатайству, ибо действительно иконостас Иромской церкви не может оставаться в настоящем виде, с натянутым на раму полотном, совсем почерневшим от времени.

С совершенным почтением и преданностью имею честь быть Вашего Сиятельства покорным слугою, К. Победоносцев¹. 28 сентября 1882 г.

Рукою министра императорского двора написано: передать Главному Дворцовому правлению для заказа здесь поименованных вещей, представить смету, сговориться со священником. Гр. Воронцов-Дашков². 12 октября 1882 г.

¹ Победоносцев Константин Петрович (1827–1907) — российский государственный деятель, ученый-правовед. Преподавал законоведение и право наследникам престола (будущим императорам Александру III и Николаю II). В 1880–1905 — обер-прокурор Синода. Играл значительную роль в определении правительственной политики в области просвещения, в национальном вопросе и др.

² Воронцов-Дашков Илларион Иванович (1837–1916) — граф, начальник охраны Александра III с 1881 года; министр императорского двора и уделов с 1882 года, при Александре III.

2. Смета на возобновление церкви, воздвигнутой над гробницею Вел. кн. Александры Павловны, палатины Венгерской, в селе Иром, близ Будапешта¹.

Устройство дубового резного иконостаса с живописными иконами строговизантийского стиля на золотом фоне².

Резные работы иконостаса, запрестольного креста в металлической вызолоченной обложке и дубовой рамки для запрестольного образа — 1500 рублей. Живописные работы — 2500 рублей. Итого — 4000 рублей.

3. Счет от академика Василия Васильевича Васильева за выполненную работу, предъявленный в Главное Дворцовое Правление.

Исполнен резной дубовый иконостас с образами Византийского стиля на золотых чеканных фонах для надгробного памятника в Бозе почивающей Государыни и Великой Княгини Александры Павловны, в церкви с. Ирома (в Венгрии).

Образа местныя 1-го яруса: 1. Спаситель. 2. Богоматерь. 3. Св. кн. Александр Невский. 4. Св. царица Александра.

Образа местные 2-го яруса: 1. Рождество Богородицы. 2. Рождество Христово. 3. Вознесение Господне. 4. Успение Богоматери.

¹ Кроме сметы на иконостас, в этом документе есть смета на ризницу и утварь: «Устройство ризницы: а) из зеленой шелковой с золотыми крестами материи высшего сорта — 893 руб., б) праздничный из бархата с золотом — 1180 руб., в) покров на гробницу малинового бархата с золотым галуном и кистями на подкладке — 135 руб. Итого — 2211 руб. Устройство церковной утвари. Напрестольное Евангелие в 4 долю листа — 180. Напрестольный крест с эмалевым или финифтевым распятием — 125. Серебряная кадильница — 50. Две лампы накладного серебра — 150. Два подсвечника выносных такой же работы — 150. Итого — 655 руб. А всего — 68 866 рублей». Большинство из этих вещей до наших дней не сохранилось.

² Размеры иконостаса 458 см в ширину, 600 см в высоту.

Образа 3-го яруса: 1. Святители: Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст. 2. Св. Николай Чудотворец, св. Петр Московский и св. Савва Сербский. 3. Апостол Петр. 4. Апостол Павел. 5. Апостол Андрей. 6. Св. пророк Моисей. 7. Св. пророк Илия. 8. Св. Иоанн Креститель.

Образа в Царские врата: 1. Дева Мария. 2. Архангел Гавриил. 3. Евангелист Матфей¹. 4. Евангелист Иоанн. 5. Евангелист Лука. 6. Евангелист Марко.

Над Царскими вратами: 1. Тайная вечеря. 2. Воскресение Христово.

За престолом: 1. Крест (писан по обеим сторонам). 2. Св. Троица. 3. Для аналогия²: Св. Троица. 4. На хоругвях: св. Крещение. 5. св. Преображение. 6. св. царица Александра. 7. св. праведный Иосиф. 8. Образ в куполе: Господь Саваоф с Предвечным младенцем и Св. Духом. 9. Доска бронзовая, вызолоченная с резной надписью³.

За все вышеозначенные работы следует получить мне, Васильеву, 4000 рублей.

СПб. Тверская ул. № 20. 16 июня 1883 г.

Из приведенных документов примечательно описание иконостаса тем, что оно сделано собственноручно его создателем, академиком В.В. Васильевым.

В дополнение приведем сведения об академике В.В. Васильеве (1828–1894).

¹ Четыре иконы евангелистов на царских вратах украдены из храма во времена запустения. Заменены копиями плохого качества в 1968 году (*Nagy Márta. Ortodox ikonosztázionok Magyarországon. Debrecen, 1994.*, 177).

² Икона Святой Троицы для аналогия и хоругви не сохранились.

³ «1883 года Июля 28 дня Повелением Благодетельнейшего Государя Императора АЛЕКСАНДРА III всея России устроен св. иконостас сей в честь и память дня столетняго поминования почивающей в сем св. Храме Благоверной Государыни Великой Княгини Александры Павловны».

Художник родился в семье крепостных крестьян села Ивашково Костромской губернии. В десятилетнем возрасте мальчика привезли в Петербург и отдали на обучение в иконописную мастерскую М.С. Пешехонова. В 1847–1851 годах Васильев состоял учеником-вольнотрушником Императорской академии художеств, после окончания которой получил звание некласного художника по исторической и портретной живописи. В 1858 году за икону «Божия Матерь с предвечным Младенцем» он был удостоен звания академика «по живописи в византийском стиле».

В 1875–1878 годах в С-Петербурге участвовал в издании журнала «Эскизы архитектуры и художественной промышленности». Входил в первое объединение художников, т. н. Санкт-Петербургское собрание художников¹.

Религиозная живопись Васильева сочетала реалистичность академической школы живописи со строгостью византийского иконописания. Академик Васильев считается одним из выдающихся представителей русской иконописи второй половины XIX века. Его работы высоко ценились, публиковались в художественных каталогах, представлены в музейных коллекциях. В Государственной Третьяковской Галерее сохранилась его икона «Св. царица Александра» (1858); в Ярославском художественном музее есть икона кисти Васильева «Богородица Всех скорбящих Радость»² с автографом иконописца на обрат-

¹ *Северюхин Д.Я., Лейкин О.Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932): Справ. СПб., 1992.

² Ярославский художественный музей. Россия. Ярославль. Инв. И-1156. Надпись на обратной стороне иконы: «Сия святая икона Божией Матери «Всех скорбящих Радосте» сооружена усердием и иждивением местного священника Петромитрополитской церкви Иоанна Васильева Лапушинского, иконописанием художника академии Византийской живописи Василием Васильевым, в марте месяце 1891 года, во славу и честь Преславных Владычицы

ной стороне. В Юбилейном справочнике Императорской Академии художеств за 1764–1914 годы¹. имеются сведения об иконах В.В. Васильева «Воскресение Христово» (нач. 1880-х) и «Распятие» (нач. 1890-х). Работы Васильева неоднократно печатались в журнале «Всемирная иллюстрация»².

Особенно много потрудился иконописец для храмов Санкт-Петербурга³. Вот далеко не полный список храмов прежней столицы, где были представлены его работы. В церкви Бориса и Глеба на Синоптической набережной иконостас работы Васильева и Пошехонова⁴. В церкви Александра Невского при Александрийском институте несколько икон принадлежало кисти Васильева⁵. В церкви Благовещения Пресвятой Богородицы при дворце

нашей Пресвятыя Богородицы, в С.-Петербурге, для пения с акафистом, после литургии по средам, обязательно».

¹ Сост. С.Н. Кондаков (Ч. 2. СПб., 1914. С. 31).

² СПб., 1882. № 689. С. 252, 254, 255; № 724. С. 347–350. См. также ссылку 13.

³ Кроме вышеперечисленных храмов, упомянем еще следующие: Церковь Михаила Архангела при Александровском механическом заводе (иконы в трехъярусном иконостасе написали В.В. Васильев и П.И. Брусников); церковь св. мц. царицы Александры при Образцовом детском приюте вел. кн. Александры Николаевны; церковь Пресвятой Троицы при Свято-Троицкой общине сестер милосердия; церковь прор. Илии (кладбищенская) в Воскресенском Новодевичьем монастыре; церковь прпп. Сергия и Германа Валаамских при Кадетском корпусе Императора Александра II; церковь свт. Митрофана Воронежского Митрофаньевского синодального подворья. Церковь свт. Николая Чудотворца при Глазной лечебнице; церковь свт. Николая Чудотворца при Ремесленном училище цесаревича Николая; церковь Спаса Всемилоствитого на Митрофаньевском кладбище; церковь Успения Пресвятой Богородицы (Спасо-Сенновская). См.: Святыни Санкт-Петербурга. СПб., 1994.

⁴ Отчет комитета по постройке Борисоглебской церкви на Калашниковской пристани с 1866 года по 1882 год. СПб., 1885; *Антонов В.В., Кобак А.В.* Святыни Санкт-Петербурга: Ист.-церков. энцикл. Т. 1. СПб., 1994. С. 158–160.

⁵ РГИА. Ф. 759. Оп. 32. Д. 655, 922.

великой княгини Марии Павловны одноярусный иконостас работы Г. Бюхтгера из ореха украшали 25 икон с золотым фоном, исполненные В.В. Васильевым и Н.А. Лихутиным¹. В церкви Смоленской иконы Божией Матери на Смоленском кладбище Васильев обновил иконостас северного придела в честь пророка Божия Илии в 1858 году². В церкви вмч. Георгия Победоносца при Генеральном и Главном штабе после ее обновления в 1889 году иконостас был выполнен Васильевым³.

В Москве он тоже участвовал в росписи некоторых храмов, например собора Усекновения главы Иоанна Предтечи Иоанно-Предтеченского монастыря⁴.

В.В. Васильев выполнял заказы для многих русских церквей за границей, например, для домового храма Русской духовной миссии в Иерусалиме (1864)⁵ и нами рассматриваемой Офенской духовной миссии в Венгрии (1883). Известно, что в Польше он выполнил несколько заказов: им написаны иконы для трехъярусного золоченого иконостаса кафедрального собора святой равноапостольной Марии Магдалины в Варшаве (1869)⁶ и в Лодзи — 66 образов для двухъярусного иконостаса из темного дуба для собора святого благоверного великого князя Алек-

¹ *Величенко М.Н., Миролубова Г.А.* Дворец великого князя Владимира Александровича. СПб., 1997. С. 61–63, 152.

² Смоленское православное кладбище. СПб., 1906.

³ *Жилинский Я.Г.* Здание Главного штаба. СПб., 1892. С. 22–25.

⁴ *Демина О.В.* Тезисы доклада на конференции факультета церковных художеств «Анализ результатов реставрации как метод исследования». М.: ПСТГУ, 2005.

⁵ Церковь святой мученицы царицы Александры в здании канцелярии Русской духовной миссии в Иерусалиме. Церковь небольшая, с одноярусным дубовым иконостасом. Иконы написаны петербургскими мастерами: академиком византийской живописи В.В. Васильевым и известным иконописцем В.М. Пешехоновым.

⁶ Стоимость иконостаса 6000 руб. Кроме иконостаса для этого храма Васильевым написана икона «Тайная Вечеря» на Горнем месте. *Антонов В.В., Кобак А.В.* Русские храмы и обители в Европе. СПб., 2005. С. 166.

сандра Невского (1884)¹. В Швейцарии в церкви святой великомученицы Варвары (г. Вевэ, 1878) 39 настенных изображений святых масляной живописи, на холсте, были написаны Васильевым, для чего он специально приезжал в Швейцарию².

Но наиболее известная из его работ — иконостас в церкви во имя святителя и чудотворца Николая и мученицы царицы Александры в Ницце. Для этого храма «6 декабря 1859 г. морем из Петербурга прибыл иконостас, подаренный Александрой Федоровной. Он был исполнен в русском стиле в мастерской Алексева по эскизу профессора И.И. Горностаева. Иконы в этом двухъярусном иконостасе из темного дуба написал на золотом фоне академик В.В. Васильев, известный знаток византийского извода. Жертвуя иконостас, Императрица поставила условием, чтобы он всегда оставался в своем первоначальном виде без каких бы то ни было изменений, добавлений или украшений. Умирая, она завещала церкви еще одну работу Васильева — образ Грузинской иконы Божией Матери, праздник которой приходился на день восшествия на престол Николая Первого»³.

В заключение скажем несколько общих слов об иконостасе Иремского храма.

Во-первых, он являет собой замечательный пример русской иконописи синодального периода. Возможно, он не обладает такой духовной и проникновенной силой, как произведения эпохи расцвета русской иконы, но, тем не менее, он исполнен художественно совершенно и технически безукоризненно.

Во-вторых, сам иконостас замечательно сохранился в том виде, как был задуман его автором. Гармоничное сочетание тонкой резьбы по дереву и гравированного золотого

фона икон, пропорции рядов, единство композиции — все это производит сильное впечатление на зрителя.

И третье, самое главное, — его духовное и миссионерское значение. Почти 130 лет он без слов свидетельствует о силе и красоте Православия в самом центре Европы, среди инославного окружения. Тысячи людей разной веры и языка, невольно замирают перед этим свидетельством вечной Истины, представленным в, скажем так, русском изводе.

¹ Там же. С. 184.

² Там же. С. 326.

³ Там же. С. 294.

СВЯТОЙ ИОАКИМ ШАРТОМСКИЙ И ЕГО ЧУДОТВОРНЫЕ ИКОНЫ

«служил полвека»

Темже и венцем исповедническим от Господа украшен, и с лики преподобных вчинен, моли о нас, недостойных, преподобне отче Иоакиме, да обрящем вечную жизнь покаянием!

*Кондак, глас 1-й Службы преподобному
Иоакиму Николо-Шартомскому¹.*

...Он был замечательный прозорливец и строгий затворник, удостоившийся видения Самой Царицы Небесной².

Николо Шартомский монастырь славен долгой и интересной историей. Согласно церковному преданию, в конце XIV века на берегу реки Шартомы благочестивой крестьянкой был обретен резной образ иконы свт. Николая, и вскоре в этом глухом месте, на окраине Суздальского княжества, был основан мужской монастырь.

Не касаясь значительного сохранившегося корпуса документальных источников монастыря XV–XVI веков, напомним о нем как о значительной и независимой обители, известной архимандритами с XV века³, и о близости

¹ Святые града Суздаля. Св. Покровский монастырь. Суздаль, 2004. С. 147.

² Миловский Н. М., *свящ.* Шуйские неканонизированные святые: Иоаким, затворник Николо-Шартомский, и Григорий, иерей Китовский. М., 1883.

³ РГАДА. Ф. 1203. . Д. 1. Л. 575–578; *Кучкин В.А.* «Данная» черницы Марины // Исторические записки. Т. 108. М., 1982. С. 294–316.

Шартомского монастыря к княжеской семье и суздальской знати. XVI век — время монастырского расцвета, когда были получены грамоты о привилегиях от великого князя Московского Василия Ивановича и от царей Ивана Васильевича и Федора Ивановича. В это же время обители покровительствовали такие видные представители суздальской знати, как Горбатые-Шуйские, одаривая ее вотчинами и селами.

В XVII веке Николо-Шартомский монастырь был широко известен в округе, будучи не только солидным землевладельцем. Это был третий по количеству дворов — 621 (после Спасо-Евфимьевского, имевшего 1863 и Покровского — 1560 дворов) в епархии¹ владелец земель в Борисоглебском² и соляных варниц близ г. Нерехты Костромской губернии. В его ведении находилось несколько небольших монастырей, ряд пустыней и подворья. Однако, несмотря на его статус и крупную ярмарку, с середины XVII века славящуюся по всей стране, монастырь не стал крупным культурным центром. Но, как гласит русская пословица, «не стоит село без праведника», и история этой обители славна удивительным прозорливцем, которому посвящена данная работа, — святому иконописцу Иоакиму Шартомскому.

Владими́ро-Суздальские земли с давних пор известны иконописцами, иконописные промыслы Мстеры, Палеха, Холуя берут начало в XVII веке. Шуя с XVI века известна талантливыми мастерами³. На протяже-

¹ РГАДА. Ф. 27. Ед.. 191. Роспись всем монастырям с показанием, сколько за каждым монастырем имелось дворов. 1662 г. Л. 11.

² Каталог писцовых книг Русского государства. Документы земельного кадастра и землеустройства. XVI–XVII вв. РГАДА. Ф. 1209 (Поместный приказ). 2007.

³ Имена Бориса Серебрекова, Герасима Тихонова много скажут для знатока края. Из разных источников известны «божественные живописцы» — Архип Мартынов, Степан Иванов,

нии веков ими были созданы тысячи икон, расписаны сотни храмов. Иконописание в монастырях также было обычной практикой, ведь многочисленные паломники во все времена стремились увезти реликвию с собой. Но в историю вошли имена лишь некоторых из них. Как исключение в каких-то особых случаях их имена зафиксированы летописями или документами позднего времени.

Таким счастливым исключением стал святой Шартомского монастыря Иоаким Шартомский, затворник, подвижавшийся после Смутного времени, ныне чтимый как небесный покровитель монастыря. Он жил в монастыре в первой трети XVII века, и прославился еще при жизни: три его иконы были признаны чудотворными. Его местное почитание началось уже в XVIII веке. Это зафиксировано в Сказании об Иоакиме, вошедшем в знаменитое «Историческое собрание о богоспасаемом граде Суждале», написанное в середине XVIII века суздальским ключарем Ананием Федоровым¹. В 1883 году выходит книга

Григорий Утешов, Петр Зубков. В описи Шуи за 1612 год записаны дворы иконников Федьки и Мастюга, за 1623-й — иконники Ивашка Григорьев, Тихон Дмитриев (отец будущего знаменитого художника, автора Шуйской чудотворной Герасима) и Стахейка. Шуйские «богомазы» приглашались в Москву; так, Федор Алексеевич, в 1676 году самолично повелел «шуйских иконописцев, всех до одного человека, выслать к Москве, в приказ Владимирской Чети». Однако государь получил отказ, поскольку все мастера были при деле. Из документов XVII века узнаем, что здесь же находилось подворье Троице-Сергиева монастыря, упоминается «города Шуи посацкий человек Ивашко Яковлев сын, иконник», который состоит на службе Шуйского подворья данного монастыря. По описи 1717 года в Шуе числилось шесть семейств иконописцев — Ивана Болотова, Козьмы Артемьева, Андрея Плесянинова, Ивана Артемьева, Федора и Семена Иконниковых.

¹ Федоров А. Историческое собрание о граде Суждале // Временник Императорского общества истории и древностей Российских. Кн. 22. 1855. С. 194.

священника Миловского¹, а в 1891 году Архимандрит Леонид (Кавелин) упоминает о нем в Справочной книге по русской агиографии².

Ученик Иринарха, ростовского чудотворца из Борисоглебского монастыря, согласно Миловскому, Иоаким упоминается вторым среди семи его учеников³, начинавших свой путь в Борисоглебском монастыре⁴ в начале XVII века. Ученики преподобного Сергия Феодор и Павел Борисоглебские, их ученик Иринарх Затворник и его последователи Иоаким Шартомский, Галактион Вологодский, Кирилл схимонах Борисоглебский, Дионисий Переяславский продолжили дело своего великого учителя⁵.

Преподобный Иринарх, подвижник, носящий тяжелые вериги, проживший в уединении 38 лет, за что получил прозвище Затворник, еще при жизни прославился прозорливостью и чудотворениями⁶. Согласно Житию, он предвидел и бедствия Смуты, и избавление от врага. И сейчас преподобный Иоаким, затворник Николо-Шартомский, вместе со своим духовным отцом чествуется 23 мая в день празднования Собора Ростовско-Ярославских святых. Вто-

¹ Миловский Н.М., свящ. Шуйские неканонизированные святые: Иоаким, затворник Николо-Шартомский, и Григорий, иерей Китовский.

² Кавелин Леонид, архим. Святая Русь или Сведения о всех святых и подвижниках благочестия на Руси (до XVIII века) обще- и местночтимых, изложены в таблицах, с картою России и планом Киевских пещер. Издание Графа С.Д. Шереметева. СПб., 1891. № 683.

³ Миловский Н., свящ. Шуйские неканонизированные святые: Иоаким, затворник Николо-Шартомский, и Григорий, иерей Китовский. С. 6.

⁴ Борисоглебский монастырь, в XVI–XVII веках бывший одним из богатейших в Ростовской митрополии, считался домашним у московских князей и первых русских царей.

⁵ См.: Православная энциклопедия. М., 1997. Приложение к Истории Русской Церкви.

⁶ Дмитрий Ростовский, свт. Жития святых на русском языке. Минск, 2002. С. 160–170; Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2, ч. 2: Вт. пол. XIV–XVI в. Л. 1989. С. 60–63.

рой день отмечается в день празднования Собора Ивановских святых, 20 июня. Канонизация произошла по заявке Ивановского и Кинешемского архиепископа Амвросия о всероссийском почитании святого Иоакима. Третий день почитания — 22 сентября, в день преподобных и богоносных отец Иоакима и Анны, — приурочен к тезоименитству святого и отмечается в монастыре. В этот же день он почитается как небесный покровитель города Суздаля.

Перед началом победоносного похода, освободившего Москву от интервентов, в июле 1612 года за благословением к преподобному Иринарху¹ приезжали организаторы народного ополчения Дмитрий Пожарский и Кузьма Минин. По слову Жития, благочестивый князь, выступив из Ярославля с чудотворной Казанской иконой Богородицы, «со всею ратию делал остановку в Ростове. Отсюда князь Пожарский и Косма Минин нарочно отправились в Борисоглебский монастырь, чтобы получить благословение от старца Иринарха»². В октябре 1612 года освободители были торжественно встречены на Красной площади.

По всей видимости, Иоаким начал заниматься иконописанием в Борисоглебском монастыре³, и это было продолжением давних местных традиций⁴. Ряд вопросов,

связанных с обучением Иоакима мастерству, особенно учитывая его «грекофильскую» стилистику, остается открытым, как и время оставления им обители. Возможно, это произошло в 1612 году, когда «монастырь был несколько раз разорен и опустошен литовскими людьми»¹, но явно до смерти преподобного Иринарха в 1616 году: согласно Житию, на погребении были «ученики его старцы Александр и Корнилий»². Причиной ухода Иоакима можно предполагать и добровольное удаление в глухой монастырь³, и приглашение иконописца в разоренный в 1619 году разбойниками Шартомский монастырь. Одной из версий могло быть приглашение талантливого иконописца архиепископом Арсением Элассонским, с 1616 года ставшего архиепископом Суздальским. Поскольку он не случайный человек в судьбе Шартомского иконописца (возглавлял две комиссии, посвященные чудесам от икон преподобного Иоакима), скажем о нем несколько слов.

Арсений Элассонский (1550–1625), родившийся в семье греческого священника, получив блестящее образование, был одним из самых просвещенных и незаурядных людей своего времени, приближенным русскими царем и патриархом уже в 1588 году⁴. Он вошел в историю и как собира-

¹ Жизнь преподобного Иринарха, затворника Ростовского Борисо-Глебского монастыря, что на Устье реке / Составлена архимандритом Амфилохием. М., 1863.

² *Дмитрий Ростовский, свт.* Жития святых на русском языке. С. 168. Интересно отметить, что среди почитателей преподобного может появиться еще один святой (см.: *Лихачев А.Е.* К идее церковной канонизации «болярина Косьмы», князя Дмитрия Михайловича Пожарского // *Пожарский юбилейный альманах.* Вып. 4: К 430-летию Д.М. Пожарского. Иваново, 2008. С. 10.

³ *Вахрина В.И.* Каталогное описание иконы Преподобный Иринарх, затворник Борисо-Глебский, с житием // *Иконы Ростова Великого.* М., 2003. С. 336.

⁴ *Иконы Ростова Великого.* № 107. 2008. Каталогное описание В.И. Вахриной, зав. Отд. ДРЖ Ростовского кремля, подтвержденное устной консультацией.

¹ *Дмитрий Ростовский, свт.* Жития святых на русском языке. С. 168.

² Там же. С. 170.

³ Из шести учеников преподобного только двое остались в Борисоглебском монастыре, другие ученики ушли: «Затворник Дионисий иже в Переяславь-Залесском — на болоте; затворник Галактион иже на Вологде; затворник иже в Георгиеве пустыни на реке Клязьме». Цит. по: *Миловский Н., свящ.* Шуйские неканонизированные святые: Иоаким, затворник Николо-Шартомский, и Григорий, иерей Китовский. С. 6.

⁴ *Маштафаров А.В., Флоря Б.Н.* Арсений Элассонский // *Православная энциклопедия.* Т. 3. М., 2001. С. 442–446; *Дмитриевский А.* Архиепископ Элассонский Арсений и мемуары его из русской истории по рукописи трапезундского Сумелийского монастыря. Киев, 1899; и др.

тель книжности и историк — он автор «Истории России»¹ и искусный каллиграф, более того, возможно, сам писавший иконы². Его в тяжкой болезни во время осады Кремля посетил сам преподобный Сергей Радонежский. О статусе владыки при дворе говорит его участие в церемонии поставления патриарха Филарета, которого Арсений встречал при входе в Успенский собор Московского Кремля. В 1982 году совершилась местная канонизация владыки в Соборе Владимирских святых, а в 2005 году, после обретения мощей, он был прославлен Церковью в чине святых, в земле Российской просиявших. Почитают его и в Греции.

Хотя архиепископ Арсений был назначен на кафедру Суздаля в 1616 году, но в течение трех лет он не мог вернуться из-за разбойничавших там «литвинов», оставаясь в Москве до 1619 года, где пользовался всеобщим уважением и любовью. Не раз он ходатайствовал перед царем и патриархом о выделении средств на возобновление церквей, разоренных во время Смуты, и лично делал щедрые вклады в монастыри. Сохранилось рукописное Евангелие с собственноручной надписью Арсения, пожертвованное им в Николо-Шартомский монастырь в 1619 году.

В Смутное время, названное Борисовым «позорище крамол и бунтов»³, когда вся округа была разорена разбойничавшими «литвинами» и, увы, местными русскими разбойниками, Шартомский монастырь сильно пострадал. Его грабили, жгли и разоряли и, кроме того, неоднократно грабили монастырских старцев и старост, собиравших деньги

¹ *Маштафаров А.В.* Арсений Елассонский — архиепископ Суздальский и Тарусский; 1615–1625 гг. // Арсений Елассонский — архиепископ Суздальский. Владимир, 2008. С. 81.

² *Щенникова Л.А.* Почитание чудотворной иконы Богоматери Владимирской архиепископом Елассонским и Архангельским Арсением // Арсений Елассонский — архиепископ Суздальский. Владимир, 2008. С. 137–138.

³ *Борисов В.А.* Старинные документы и акты в 3-х томах. 1853. Т. 3. Иваново, 2004. С. 330.

с вотчин на церковное строение. Логично предположить, что монах Иоаким приходит в монастырь на Шарте после 1619 года, когда разбойничьи шайки, опустошавшие Шуйский уезд, были изгнаны. Хотя не исключено, что он пережил это нашествие в монастыре. Ведь с событием 1619 года связана одна из первых известных икон преподобного.

По мнению М.В. Миловского (1817–1896), автора труда о Иоакиме, полвека служившего в Спасской церкви Шуи, Спасская церковь была построена на месте захоронения погибших горожан, защищавших Шую в 1619 году. Он же утверждает, что в том году Иоаким подарил храму икону Кипрской¹ Богоматери, которая вскоре прославилась чудесами. (Напомним, что известный подарок архиепископа Арсения — Евангелие, хранящееся в Владимирском музее, был вложен в Шартомский монастырь также в этом году.) Об этой иконе знал суздалец А. Федоров, сообщая, что в Шуе «обретается образ Пресвятыя Богородицы, рукописания святаго отца Иоакима, от него же и до днесь с верою приходящих всяких болезней и язв исцеление бывает... о чесом вси тамо сущии жители велиции и малии, богати и убозии видят и самоочесно зрят таковую благодать целebную от оного образа»². К концу XIX века она еще находилась в храме³. К сожалению, о ее судьбе ничего не известно, хотя есть вероятность, что она сохранилась, — перед тем как храм был взорван в 1929 году, церковное имущество было роздано окрестным церквям.

Иоаким, «изряден художник иконного писания», в 1622 году уже жил в строгом затворе в Шартомском монастыре, нося вериги. «...Иконы же, яже написавше, не за цену продаше, но туне, без всякия мзды, святым Божиим церквям

¹ Не самый распространенный извод во Владимирских землях XVII века, также можно связать с именем ученого грека Арсения.

² *Федоров А.* Историческое собрание о граде Суждале. С. 192.

³ *Миловский Н., свяц* Описание Спасской церкви // Владимирские губернские ведомости. № 32, 33.

и многим обителем, во славу Господа Бога и Богоматери и в честь угодников Его, на благоволение отдаеше», — писал о нем в середине XVIII века суздальский ключарь Анания Федоров¹. Можно не сомневаться, что Иоаким создал за свою жизнь десятки икон, и, надо верить, что не только две, о которых пойдет речь ниже, сохранились.

Его икона Казанской Богоматери, подаренная храму г. Вязники, «еже чудодействовали и сил у еже целбу подаяти приходящим к тем с верою»² прославилась в начале 1620-х годов³. От находящейся в Вязниках Казанской иконы Божией Матери было, по свидетельству описи, более двухсот чудес⁴. В 1623 году суздальским архиепископом Арсением была назначена комиссия для их освидетельствования⁵. Из сохранившихся описаний иконы ясно, что образ был богато украшен басменным окладом, венцом, короной, цатой с драгоценными камнями и жемчугом и помещен в киот со створами⁶. Сейчас эта замечательная икона (уже без драгоценных украшений) находится в Крестовоздвиженской

¹ Федоров А. Историческое собрание о граде Суждале. С. 190.

² Там же. С. 192.

³ Орлов В. Сказание о чудесах, бывших от Казанско-Вязниковской иконы Божией Матери, в точности списанное со старинной рукописи, хранящейся при церковной библиотеке Вязниковского Казанского собора. Вязники, 1907 // РГБ. Ф. 173/1 (МДА). № 201. Л. 365; Моление Михаила Обросимова; Сказание о чудесах от чудотворного образа Казанской Богородицы города Ярополча Вязниковской слободы. Вг. пол. XVIII в. Вязниковский историко-художественный музей. В-22302/988. Цит. по: Чугреева Н.Н. О трех чудотворных иконах Богоматери Казанской в связи с пребыванием в России Арсения Елассонского. С. 89.

⁴ Иосиф (Гапонов), иером. О святых иконах, особенно чтимых, находившихся во Владимирской епархии. Владимир, 1859. С. 28, примеч. Цит. по: Миловский Н., свящ. Шуйские неканонизированные святые: Иоаким, затворник Николо-Шартомский, и Григорий, иерей Китовский. С. 8.

⁵ Чугреева Н.Н. О трех чудотворных иконах Богоматери Казанской в связи с пребыванием в России Арсения Елассонского. С. 90.

⁶ Маштафаров А.В. Вязниковская Казанская икона Божией Матери // Православная энциклопедия. Т. 10. М., 2005. С. 143–144.

церкви г. Вязников, находясь под потемневшей олифой и «поновлениями». Ее научное изучение еще впереди.

Отметим икону Богоматери Казанская XVII века (с рамой конца XVIII века Ефима Денисова из частного собрания), выставленную на выставке ЦМиАР¹. Ее происхождение — г. Вязники Владимирской области, она является списком чудотворного образа.

Анания Федоров рассказывает, что в 1622 году к Иоакиму обратился священник Иоанн из села Воскресенского-Прозоровских (близ Коврова), прося написать чудотворную икону для его только что построенного небогатого храма. «Не желая смущать иерея истинной причиной своего отказа, преподобный начал отговариваться потерей прежней способности хорошо писать иконы... и видя его настойчивость, обратился к нему уже горьким словом обличения», обвиняя в сребролюбии, но, однако, обещая, что «вскоре Господь явит тебе великое сокровище, ныне скрытое близ твоего местожительства»². Этим сокровищем были вскоре обретенные мощи юродивого блаженного Христа ради Киприана.

«Через несколько лет... преподобный Иоаким сподобился видения Царицы Небесной. Она повелела ему написать список с явленной и чудотворной Ея Казанской и затем послать его в Суздаль для поставления в церкви Воскресения Христова, на защиту и охранение того города от врагов видимых и невидимых»³. Согласно Федорову, Богородица повелела нести образ в Суздаль «и поставити

¹ Слово и образ. Русские житийные иконы XIV — начала XX в. Каталог выставки. М., 2010. № 65. С. 162.

² Федоров А. Историческое собрание о граде Суждале. С. 193; Миловский Н., свящ. Шуйские неканонизированные святые: Иоаким, затворник Николо-Шартомский, и Григорий, иерей Китовский. С. 9.

³ Миловский Н., свящ. Шуйские неканонизированные святые: Иоаким, затворник Николо-Шартомский, и Григорий, иерей Китовский. С. 11.

в святой церкви Воскресения Господа... глаголя, яко будет тот Мой образ егоже напишеш, стена крепкая и забрало твердое, защищение присное и избавление от видимых и невидимых врагов непрестанное тамо обитающему народу, еже и бысть, и ныне есть и будет»¹. 23 ноября 1624 года икона была торжественно встречена с молебном горожанами, и ежегодно этот день праздновался как «воспоминание сретения образа Пресвятыя Богородицы Казанския»². «... Чудеса от тоя пресвятыя иконы яко реки излишася»³, а их истинность по благословлению патриарха Филарета расследовал сам архиепископ Арсений. Федоров сообщает, что от иконы «многое врачество бывает и есть», добавляя, что каждую пятницу ей служат молебны.

Сохранившаяся икона, экспонируемая на постоянной выставке в Золотой кладовой с 1977 года, и, по мнению хранителя⁴, является списком середины XIX века с чудотворной иконы Иоакима Шартомского. «Такие списки почитаемых икон обычны для православной традиции. Поздние списки заменяли древнюю святыню при переносе ее из храма или на крестных ходах. Часто на новонаписанную икону помещался древний оклад...»⁵ О судьбе подлинной иконы ничего не известно. Драгоценный оклад, отличающейся огромной коруной, украшенной жемчугом и драгоценными камнями, состоит из разновременных деталей: «...Цата с чеканным орнаментом XVII века, венец с массивной, богато декорированной коруной XVIII века,

гравированные пластины полей XIX века.»¹. В музей икона поступила в 1937 году «и при занесении в Инвентарную книгу значится как “чудотворная» и упоминаемая у Анании Федорова»².

Преподобный Иоаким вскоре переехал в Суздаль, где жил «в малой хижине» при храме. Не исключена возможность приглашения выдающегося иконописца архиепископом. Они были знакомы, возможно дружны, и при Арсении Иоаким живет в Суздале.

После смерти архиепископа Арсения 29 апреля 1625 года для Иоакима многое резко изменяется. Архиепископом Суздальским и Тарусским в августе 1625 года был назначен Иосиф Иезекииль Нехай-Арцыбеевич, князь Кориатович-Курцевич. Ранее он был игуменом Трехтемировского (Терехово-Темировского) монастыря Полтавской епархии, в 1620 году Иерусалимским патриархом Феофаном хиротонисан во епископа Владимир-Вольнского. Историки сообщают, что «как Иосиф, так и попы его, “стакавшись с архиепископскими заместниками, с иноземцами ж киевлянами”, превзошли “по мзде и накупу” сами московские власти. Этого нельзя было терпеть, но приходилось»³. Более того, «на Суздальского архиепископа Иосифа Иезекииля Курцевича горожане жаловались еще в 1630 году: его люди в полночь ограбили несколько дворов, и вообще, “от насильства и грабежу архиепискупля” не было житья в Суздале и даже в Шуге». Естественно, подвижник Иоаким не может оставаться безучастным и обличает нечестивца. Не желая терпеть порицания, киевлянин ссылает непокорного старца на исправление в заключение Соловецкого монастыря, где, как известно,

¹ Федоров А. Историческое собрание о граде Суждале. С. 198.

² Там же. С. 191.

³ Там же. С. 198.

⁴ Устная консультация хранителя фонда ДРЖ ВСМЗ Быковой М.А.; Быкова М.А. Образ святого Арсения Элассонского в памятниках живописи из собрания ВСМЗ // Материалы и исследования. Сб. 13. Научно-практическая конференция 2006 г. Владимир, 2007. С. 110.

⁵ Быкова М.А. Образ святого Арсения Элассонского в памятниках живописи из собрания ВСМЗ. С. 111.

¹ Атрибуция И.А. Стерлиговой. См.: Быкова М.А. Образ святого Арсения Элассонского в памятниках живописи из собрания ВСМЗ. С. 110.

² Там же.

³ Богданов А.П. Тайны московской патриархии. М., 1998.

«монастырская тюрьма была самой древней, самой строгой... по жесткости режим не имел себе равных»¹. Согласно исследователям, «за период с 1612 по 1645 год на Соловках пришли 142 царских грамоты «о присылке под начало всяких чинов людей»². Среди них были как уголовные преступники (например, в 1612 году «для самого тяжкого тюремного заключения»³ заключен разоритель церковей Петр Отяев), так и политически неугодные власти лица (по грамоте патриарха Филарета в 1628 году был сослан казначей суздальского монастыря «за грубость»⁴).

В ссылке преподобный «терпением спасение искушал, в поношениях и скорбех мирен пребыв»⁵. На Соловках он «главнейшим образом проявил величие духа, ревность о благочестии, терпение и другие высочайшие качества исповедника, ставившие его в ряд великих подвижников святой веры Христовой»⁶. Неизвестны сроки заключения и условия содержания иконописца-арестанта, но поскольку, будучи старцем, он прожил там около семи лет, до 1634 года, можно не сомневаться, что они не были очень суровыми. Из литературы известно, что в XIX веке один из заключенных, посланных на исправление, — бывший игумен сибирского Селенгинского монастыря узник Израиль — расписывал соловецкие храмы и писал иконы⁷. В любом случае преподобный Иоаким проявил смирение и твердость духа.

¹ Фруменков Г.Г. Узники Соловецкого монастыря. Архангельск, 1969. С. 8.

² Богуславский Г.А. Острова Соловецкие. Архангельск, 1978.

³ Колчин М.А. Ссылные и заточенные в острог Соловецкого монастыря XVI–XX вв. М., 1908. С. 55.

⁴ Там же.

⁵ Федоров А. Историческое собрание о граде Суждале.

⁶ Миловский Н., свящ. Шуйские неканонизированные святые: Иоаким, затворник Николо-Шартомский, и Григорий, иерей Китовский. С. 16.

⁷ Колчин М. Ссылные и заточенные в острог Соловецкого монастыря XVI–XX вв. С. 169–170.

Об одном удивительном совпадении следует сказать в качестве острожного предположения. До начала XX века в Соловецком монастыре была чтимая чудотворная икона Сосновская, славящаяся в избавлении от зубной боли: «... Икона, мерою в вышину 8 и в ширину 6 вершков, явилась в 1627 году в 14 верстах от монастыря, при Сосновской бухте, близ морского берега, на большой сосне. Тогда же явленная икона перенесена в Соловецкий монастырь и поставлена в Преображенском соборе у энной колонны. Часть соснового дерева, на котором икона явилась, разобрана богомольцами на благословение...»¹ Обратим внимание, что среди значительного количества святынь Соловецкого монастыря (по описям зафиксировано около трех тысяч икон) только Сосновская была явлена на древе.

Только после смерти патриарха Филарета, преемник Филарета четвертый Патриарх Московский и всея Руси Иоасаф II, низложил Киевлянина³: «Одним из первых его дел в качестве патриарха было жестокое наказание архиепископа суздальского Иосифа Курцевича, киевлянина по происхождению, за его недостойное сана поведение в епархии»⁴. Весной 1634 года царь своею грамотой сослал Иосифа в Сийский монастырь «под крепкий начал, чтоб

¹ История первоклассного ставропигиального Соловецкого монастыря архимандрита Досифея. М., 1899. С. 10–11.

² Брокгауз. Т. 23 (45). 1898.

³ Архиепископ был удален с епархии «за безчинство, что он живет не по святительскому чину, делает многие непристойные дела», и после суда в марте и сентябре 1634 года последовало лишение его святительского сана и ссылка на Соловки с церковным проклятием. Двадцать стрельцов охраняли узника, но сан архиепископа был неприкосновен, как и его право на исповедь и причастие. См.: РИБ. СПб., 1875. Т. 2. № 160; ААЭ. СПб., 1836. Т. 3. № 249; Макарий (Булаков), митр. История Русской Церкви. СПб., 1882. Т. 11. С. 78–82 и др. Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археологической экспедицией Императорской Академии наук (ААЭ). Серия документов по истории России, изданная Археологической комиссией. Т. 1–4. СПб., 1836–1838.

⁴ Журнал Московской Патриархии. 1944. № 9. С. 14.

его в чувство привести»¹, а старец возвращается в Суздаль, где живет до самой смерти. Сколько времени он жил на Соловках, точно выяснить не удалось, как неизвестна и дата его смерти, но можно предположить, что это произошло в конце тридцатых — начале сороковых годов XVII века. Погребен он был у церкви, где находилась написанная им икона. Мощи его были обретены в 1728 году, при строительстве теплой Казанской церкви, когда, копая фундамент для храма, нашли гроб инока «целым и невредимым»². Епископ Суздальский Иоаким, знавший об этом иноке, велел не трогать гроба. Сейчас мощи святого иконописца покоятся под спудом западной стены храма, посвященного иконе, которую он создал по воле Богоматери.

Таким образом, иеромонах Иоаким жил в Шартомском монастыре в первой трети XVII века около 10 лет: точная дата его прихода не зафиксирована, но точно известен год перехода в Суздаль — 1625-й, и это время оказалось благодатным для него и для страны. Именно в свою бытность затворником Шартомского монастыря он пишет иконы, чудотворность двух из которых официально подтверждена. Обе иконы значатся в своде чудотворных икон, составленном Е. Поселянином³.

Однако местное монастырское предание уверенно связывает с именем преподобного Иоакима еще одну икону. Уже после смерти преподобного, через 27 лет после освящения Никольского храма, по благословению патриарха Иоакима был построен теплый храм в честь Казанской иконы Богоматери, на которую в 1670 году пожертвовал

¹ О снятии сана с бывшего архиепископа суздальского Иосифа // Русская историческая библиотека. II. № 160. С. 553; *Амвросий*. История Российской иерархии. Ч. 2. С. 179, 221.

² *Миловский Н., свящ.* Шуйские неканонизированные святые: Иоаким, затворник Николо-Шартомский, и Григорий, иерей Китовский. С. 16.

³ *Поселянин Е.* Сказание о чудотворных иконах Богоматери. Коломна, 1993. С. 442.

319 рублей сам государь Алексей Михайлович (освящен в 1678 году). С большой долей уверенности можно говорить, что посвящение иконе Казанской Богоматери было связано не только с прославившимися чудотворными иконами Шартомского иконописца, но и подаренным преподобным родной обители Казанским образом. Нынешние насельники уверены, что для третьей чудотворной Казанской иконы и был построен храм.

Чтимые иконы третье-классного, очень бедного Шартомского монастыря в изданиях XIX века отмечены не всегда¹, хотя в нескольких трудах есть сведения о них. Так, священник Зверев указывает: «следует сказать и о написанной им для Шартомскаго монастыря иконе Казанской... Божьей Матери. Этот образ 6-8 вершков, на кипарисной доске, писан масляной краской², цветом светло-бордовый (коричневой); лик Богоматери, в особенности взор Ея, дышит любовью и состраданием к всматривающемуся в сей чудотворный образ»³.

Священник П. Румянцев так описывает особо чтимую икону Казанского храма: «Благоговейнаго внимания и поклонения заслуживает Казанская икона Божией Матери, особенно чтимая окрестными христианами. Эта икона находится за правым клиросом, в небольшом изящном

¹ *Ратишин А.* Полное собрание исторических сведений о всех бывших в древности и ныне существующих монастырях и примечательных церквах в России. М., 1852; *Борисов В.А.* Древности Шартомского монастыря // Старинные документы и акты: В 3 т. Т. 3. Иваново, 2004. С. 136; *Православные русские обители*. СПб., 1994 (репринт с изд. 1910 г.); *Зверинский В.В.* Православные монастыри в Российской империи: Материал для историко-топографического исследования. Кн. 2. СПб., 1892 (репринт: СПб., 2005; М., 2002). С. 240.

² Очевидно, кипарисовая доска могла появиться у местного иконописца только благодаря греку Арсению, а масляная краска является поздними поновлениями иконы.

³ *Зверев П.* Николо-Шартомский монастырь Шуйского уезда Владимирской губернии. Изд. 2-е. Владимир, 1899.

иконостасе, украшенном деревянной резьбой... 10¼ вершков в длину и 9¼ вершков в ширину... древнего греческого письма¹, украшена шитою золотою ризою; венец серебряно-позлащенный с финифтью, убрус из мелкого жемчуга, оклад серебряный»². В Описи Шартомского монастыря 1854 года³ Казанская икона теплого Казанского храма упомянута среди прочих образов, хотя ничем не выделена. Все монастырские святыни исчезли после революции, и хотя после 1992 года местными жителями были возвращены сохранившиеся крупницы, эта икона пока не найдена.

Завершая статью, напомним, что многие иконописцы Святой Руси во все времена были образцом христианского поведения. Имя преподобного Андрея Рублева стало воплощением идеального монашеского служения. Жизнь иконописца не случайно регламентирована Церковью еще постановлениями Стоглава: он должен жить в чистоте, пребывать в посте, молитве и труде, строго подчиняться духовному отцу. Мистические прозрения иконописцев, чьи образы прославились чудотворениями при жизни их создателей, феноменально реализовались в иконописном искусстве. Многие из них были монахами: Антоний Сийский, от образа которого Святой Троицы исцелялись болящие; Нил Сорский, чей список с чудотворного образа Иерусалимской иконы Богородицы также славился чудесами; Герасим Тихонов, написавший Шуйскую Смоленскую икону Богородицы, принял схиму

перед смертью и другие. Богоизбранность преподобного Иоакима Шартомского подтверждена его чудотворными образами, продолжающими свое служение: один в храме г. Вязников, другой в музее Владимиро-Суздальского музея-заповедника, на постоянной выставке Золотой кладовой, расположенной в Спасо-Евфимьевском монастыре. Надо верить, что и другие его образы еще будут явлены благодарным потомкам.

Список иллюстраций:

1. Икона Преп. Иоаким Шартомский. Из надвратного храма Николо-Шартомского монастыря. Написана в 2004 г. преподавателем иконописной мастерской МДА Троице-Сергиевой лавры Л.С. Узловой.
2. Икона Богородица Казанская из Казанской церкви в г. Суздале. Оклад — середина XVII в., икона — 40-е г. XVIII (?) в. // Золотая кладовая. Владимиро-Суздальский музей-заповедник. 2008 г. № 74. С. 104.

¹ О «грекофильском типе Вязниковской Богородицы с миндалевидными глазами и удлинённым носом» писала Чугреева Н.Н. См.: Чугреева Н.Н. О трех чудотворных иконах Богородицы Казанской в связи с пребыванием в России Арсения Елассонского. С. 91.

² Румянцев П., свящ. Краткое описание Николо-Шартомского монастыря на основании составленного священником Павлом Румянцевым, с некоторыми дополнениями из других исторических сведений. М., 1863. С. 8.

³ ГАИО. Ф. 22. Оп. 1. Ед. 52. Опись церковного и ризничного имущества монастыря. Т. 1. 1854. Л. 7.

СТАРООБРЯДЧЕСКИЙ ИКОНОПИСЕЦ НИКИТА СЕВАСТЬЯНОВИЧ РАЧЕЙСКОВ И ИКОНЫ-РЕПЛИКИ ЧТИМЫХ ДОНИКОНОВЫХ ПАМЯТНИКОВ

Комова М.А.

Развитие древнерусской культуры как культуры византийского типа было определено восприятием разнообразных сакральных пространств¹ (места, связанные с Божественным Откровением, храмы, реликвии, богослужебные сосуды и ткани, иконы, книги). Перечисленное относилось к широкому пониманию термина «эйкон» (*греч.* образ, изображение), охарактеризованному преп. Иоанном Дамаскиным как все то, что причастно домостроительству Бога и наглядно служит спасению человека.

Культура старообрядцев-беспоповцев в Новое время сохранила трепетное отношение к священному пространству, выделяя памятники, возникшие до середины XVII века. Служение в новых храмах, употребление новых икон, книг, как искажающих первоначальные образцы и не имеющих древнего освящения, воспринималось как окончательная утрата Божественной благодати. Этот аспект породил особое отношение к древним памятникам как к реликвиям (*лат.* reliquiae — остатки, останки), предвосхитив появление старообрядческих икон-реплик, которые воспроизводили в общих чертах вид почитаемых объектов. Термин применим к особенностям иконографии, а не

¹ Лидов А.М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет научного исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006. С. 11.

стиля старообрядческой живописи «старинного письма» (копий, стилизаций, имитаций, подделок).

Ярким примером использования чтимых дониконовых памятников для выполнения новых композиций являются произведения старообрядческого миниатюриста Никиты Севастьяновича (Северьяновича) Рачейскова (Рачейского), прототипа мастера Севастьяна из повести Н. Лескова «Запечатленный ангел» (лучшего произведения о русской художественной старине, посвященного Ф. Буслаеву). Писатель выделял Рачейскова как одного из ведущих иконописцев, своих современников¹. Ранее была известна лишь икона письма Рачейскова «Образ Церкви» (Москва, около 1850 г. ГРМ, СПб.)². Последние исследования выявили близкие по стилю произведения: две иконы «Рождество Христово» (1. Москва, 1830–1840-е гг., Покровский собор Рогожского кладбища в Москве; 2. Москва, первая половина XIX в. Музей-заповедник «Коломенское»), икона «Спас во звездах» (Петербург, 1873 г. Государственный музей И. Тургенева в Орле) и Нерукотворный образ Спаса XVI века, поновленный мастером (Реклингхаузен, Музей икон). В данной статье приводится анализ стиля приписываемых Рачейскову икон, рассматривается их сходство с протографами, а также особенности иконографических «вольностей», относимые к новаторству мастера.

¹ Лесков Н.С. О художнем муже Никите и совоспитанных ему // Новое время. 1886, 25 декабря. № 3889. С. 1.

² Русские древности. Л.: ГРМ, 1988; Русская икона XV–XIX веков из фондов Русского музея. Милан, 1988; Иконы из собрания академика Н.П. Кондакова. СПб., 1994; Никодим Павлович Кондаков. Личность, научное наследие, архив. СПб.: ГРМ, 2001. Кат. 22; Icone russe dal XV al XIX secolo. Milano, 1988. № 35. S. 84–85; Bentchev Ivan. Zu einer Restaurierungssignatur des altgläubigen Ikonenmalers Nikita Sevast'janovič Račejksij von 1872 // Iconen. Restaurierung und naturwissenschaftliche erforschung / Hg. v. Ivan Bentchev u. Eva Hausteин-Bartsch. Beiträge des internationalen Kolloquiums in Recklinghausen 1994 J. München, 1997. Abb. 134; Образы и символы старой веры. Памятники старообрядческой культуры из собрания Русского музея. СПб., 2008. Кат. 93.

Никита был выходцем из Самарской губернии, «из Понизовья Волги»¹ (вероятно, из с. Рачейки близ г. Сызрань). Характеризовался Лесковым как «богомалец и большой постник». «Страстный странствователь» Никита выполнял заказы, путешествуя по России. В середине XIX века пребывал в Москве, затем обосновался в Петербурге. Работал «под строгановские» и «под северные» письма, популярные у старообрядцев-поморов, реставрировал иконы по заказам купцов, мещан из среды филипповцев и федосеевцев, а также представителей Общества любителей древней письменности². Мы благодарны Николаю Семеновичу и его сыну Андрею за словесный портрет мастера, в чьем лице, ритмичных движениях, одеждах были отражены образы строганова дела³. Рачейсков скончался на родине в ноябре 1886 года. Эпитафией звучат слова Лескова о вере мастера в «непостыдную совесть русского человека», которая как «скрытая теплота подледная есть во всякой душе, и с нею никто разлучиться не сможет»⁴, что определяет качество поступков каждого человека.

В записной книжке Н. Лескова (1870–1880), текст которой публикуется впервые⁵, перечисляются адреса петербургских мастерских Рачейскова (1860–1880-е): на

Лиговском проспекте и на ул. Болотной (переименованной в Коломенскую в 1887 году). Почерком Н. Лескова на букву «С» отмечено: «*Севастьяновъ Никита, старообрядец...* “*Рачейсковъ Коломенская № 8 ко. 28 / Лиговский № 91 комн. № 17 (дом Луки Кириллова) на углу Свечного*”. [второй адрес зачеркнут, т. к. изменился. — М.К.], ниже: «*иконописец древняго стиля, по Болотной улице / у Ивана Рачейскова¹ домъ Ф. Дмитриева*»; прописью на букву «Н»: «*Никита Севастьянович Рачейсков. Московская часть. По Коломенской, д. Дмитриева № 8 Федору Степанову*», а букву «И»: «*Иконописец древняго стиля, смотри букву “С” Севастьяновъ*». Настоятель филипповской моленной по первому адресу Рачейскова дал имя одному из главных действующих персонажей повести Лескова — Луке Кириллову, «страстно любившему иконописную святыню»². «Запечатленный ангел» был, вероятно, начат в мастерской при Кирилловой моленной и был завершён на Болотной (адрес указан сыном Н. Лескова)³. Других ранних адресов Рачейскова, не имевшего постоянного места жительства и часто переезжавшего, Лесковы не указали. Последняя мастерская располагалась по другую сторону Лиговского проспекта в следующем квартале: «Чубаров переулок у Глазова моста»⁴ (Транспортный переулок. — М.К.). Все три мастерские Рачейскова располагались близ моленных филипповцев. Рачейсков не значился ни в списках филипповцев, ни федосеевцев, ни единоверцев. Остается откры-

¹ Иван Иванович Рачейсков, родственник иконописца, реставратор, скончавшийся в 1910 г. О нем упоминает Н.В. Пивоварова в своей статье о его ученике: Федор Антонович Каликин — собиратель и реставратор памятников древнерусского и старообрядческого искусства // *Нерадовские чтения: Сборник научных статей*. СПб., 2003. С. 20–21.

² Лесков Н.С. Запечатленный ангел. С. 399.

³ Лесков А.Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям..С. 271.

⁴ Лесков Н.С. О художнем муже Никите и совоспитанных ему. С. 1.

¹ Лесков Н.С. Запечатленный ангел. Собр. соч. в 12 т. М., 1986. С. 423. Вероятным местом рождения Никиты Рачейского могло быть с. Новые Костычи Самарской губернии, откуда родом его отец Севастьян Рачейсков, относивший себя к поморскому согласию (со слов Н.В. Пивоваровой, ГРМ).

² Лесков Н.С. О художнем муже Никите и совоспитанных ему. С. 1; Лесков А.Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. Тула, 1981. С. 272.

³ Лесков Н.С. О художнем муже Никите и совоспитанных ему. С. 1; Лесков А.Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям..С. 272.

⁴ Лесков Н.С. О художнем муже Никите и совоспитанных ему. С. 1.

⁵ Орловский государственный объединенный литературный музей И.С. Тургенева (ГМТ. Ф. 2. Оп. 1. № 9837).

тым вопрос: показывал ли себя Рачейсков официально старообрядцем, почему он свободно выполнял иконы для староверов, несмотря на запрет властями старообрядческого иконописания?

Мастер получил знания по иконографии благодаря копированию и реставрации древних памятников. В 2001 году Музеем икон в Реклингхаузене (Германия) была приобретена новгородская икона «Спас Нерукотворный» второй половины XVI века (78 x 58 см., инв. № 570). На ее обороте находится собственноручная подпись Рачейскова, заключенная в круг, свидетельствующая о реставрации, проведенной в 1872 г.: «ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГЕ. ЗТНА. ГВДА. МЦА ДЕКАБРГА Д. ДНЯ. ИСПРАВЛЯЛЪ СЮ ИконУ. АЗЪ МНОГОГРЕШНЫЙ НИКИТА, СЫНЬ. СЕВАСТІАНА РАЧЕЙСКОГО, САМАРСКОЙ ГУБЕРНИИ»¹. Буквы выполнены вязью, в строгановском стиле. Икона хорошо знакома западноевропейским ученым и не раз публиковалась². Реставратором И. Бенчевым в 1997 году приведена схема поновления живописи, произведенной Рачейсковым. Видна новая надпись: «НЕРУКОТВОРНЫЙ ОБРАЗ ГДА НАШЕГО ИСА ХРИСТА», большая реставрационная вставка, покрывающая почти весь нимб, поля, нижнюю часть средника с воспроизведением на плате орнамента, состоящего из мельчайших завитков, превосходящая по тонкости проработки подлинный фрагмент.

На выставке старообрядческого искусства «Образы и символы старой веры» (ГРМ, зима 2009 г.) экспонировалась икона «Образ Церкви»¹. Она находилась в иконописном собрании Н. Лескова, затем перешла к Н. Кондакову. Исходя из надписи, икона была выполнена в Москве около 1850 года и является ранней из известных икон Рачейскова. Тихое размеренное движение фигур, некоторая статичность поз святых, микроскопическая проработка личного письма, надписей и одеяний (отсутствие множества струящихся складок), скрупулезное изображение «кисточкой в несколько волосков» миниатюрной резьбы на сени врат, построение колорита в коричневых тонах, линейная прорисовка кулис без красочного заполнения выдают мастера XIX века, знакомого с иконописью Выга.

Аналоги «Образа Церкви» встречаются с XVII века. Это условные изображения высоких иконостасов церквей, перед которыми поповцы совершали таинства, исключая литургию (например, палехская икона XIX века из собрания Покровского храма Рогожского кладбища²). Икона Рачейскова отличается от этой группы икон следованием формам конкретного объекта. О том свидетельствует надпись на лицевой стороне вверху, которая приводится в каталоге выставки собрания икон Н. Кондакова: «Образ Церковней двери в дом Живоначальнея Троицы Преподобного Сергия Чюдотворца лета ЗРНА [7151–1642]. Божию Милостию повелением Великого Государя Царя и Благоверной царицы Евдокии Лукияновне и их чад...» Составителем было предположено, что «образцом для иконы послужил иконостас московской Троицкой церкви» и что об этом храме следует читать в списке 1915 года: *Алек-*

¹ *Iconen. Restaurierung und naturwissenschaftliche erforschung...* S. 115–124. Abb. 128, 132, 133, 134; *Haustein-Bartsch Eva, Wolf Norbert. Icons. Iconen-Museum Recklinghausen*, 2008. S. 60–61.

² *Spanke D. Das Mandylion. Iconographie und Bildtheorie der «Nicht-von-Menschenhand-gemachten Chrisnusbilder»*: Monographien Iconen-Museum. Bd. 5. Recklinghausen, 2000. S. 84–85. Abb. 19; *Bentchev Ivan. Zu einer Restaurierungssignatur des altgläubigen Ikonenmalers Nikita Sevast'janovič Račejskij von 1872*. Abb. 134; *Хауштайн-Барч Ева, Бенчев Иван. Музей икон в Реклингхаузене, Германия. М., 2008. Кат. 122; Haustein-Bartsch Eva, Wolf Norbert. Icons. S. 60.*

¹ Образы и символы старой веры. Кат. 93.

² Древности и духовные святыни старообрядчества. Иконы, книги, облачения, предметы церковного убранства Архиерейской ризницы и Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве. М., 2005. Кат. 94. С. 106.

сандровский М. Указатель московских церквей. М., 1915. С. 12»¹, где под № 58 значится церковь «Живоначальной Троицы, что в Полях. Никольская, в Тунике, у стены Китай-города. Главная церковь построена в 1639 году. Боковые к ней пристройки, а также трапезная и колокольня выстроены в 1832 году... Приделы: 1) Николая Чудотворца, 2) Преподобного Сергия. Последний устроен вместо отдельной церкви Св. Сергия, стоявшей с 1664 года на месте, где теперь часовня». В XIX веке церковь именовалась Никольской, а Сергиевский придел сооружен позднее, чем выполнены Царские врата (1642). Мастера-беспоповца не мог привлечь малоизвестный иконостас придельного храма, перестроенного в синодальное время. Он мог повторить только известный, почитаемый старообрядцами объект. При обилии московских церквей с алтарями Св. Сергия в справочнике Александровского, исходным памятником являлся Троицкий храм Троице-Сергиевой лавры. Он именовался в XVII веке «домом Живоначальной Троицы преподобного Сергия Чюдотворца», что обозначает не престол в его честь, а значение преподобного как основателя обители Троицы. Отметим особую популярность преп. Сергия Радонежского. Троицкий собор воспринимался реликварием: там почивали мощи святого, известные исцелениями. На фоне храма Троицы на иконах изображались сам преп. Сергий и отдельные его чудеса (например, «Чудо преподобного Сергия о воскрешении умершего отрока»; конец XVIII в.)². Случайным быть не может появление в старообрядческой среде иконы-реплики иконостаса Троицкого собора.

Этому храму в 1642 году были преподнесены в дар царские врата, о чем свидетельствует сохранившаяся на сени чеканная надпись, аналогичная тексту на «Образе

Церкви»: «Сии Царские двери в дом Живоначальная Троицы Преподобнаго Сергия Чудотворца, лета 7151-го (1642) Божиею милостию, повелением Великаго Государя Царя и Великаго Князя Михаила Феодоровича, всея Руси Самодержца, и Ево Благоверной Царицы Великой Княгини Евдокеи Лукьяновны, и их благоверных чад, зделаны». Живопись врат 1642 года, выполненных в московских мастерских, не воспроизводится Рачейсковым. Изображения святых на иконе 1850 года напоминают гравюры печатных московских Евангелий XVII века: они помещены на светлом фоне, обрамленном ажурными рамками. Архитектурные кулисы за евангелистами прорисованы линией. В композициях сени, в символах евангелистов, одеждах святых, наоборот, введен цвет, что создает ощущение раскрашенности. Возможно, мастер владел распространенной у старообрядцев практикой расцвечивать гравюры старинных печатных Евангелий.

Композиция Троицких врат с восемью ковчегами воспроизведена Рачейсковым в точности, исключая нижние сюжеты синодального времени (1777 г.), которые он сознательно заменил образами Василия Великого и Иакова, брата Господня. Мастер не стал воспроизводить появившуюся в XVII веке коруну над сенью врат. Пропорции врат 1850 года немного изменены и вытянуты в сравнении с образцом 1642 года. Рачейсков повторяет сень с композициями: «Троица», «Причащение апостолов», служащие ангелы с дикирием и трикирием; цветочное трехлепестковое завершение створ, евангелистов с их символами в верхнем сегменте средника. Он не стал повторять орнамент позолоченной басмы 1642 года с характерными декоративными цветами с острыми лепестками и заполнил пространство сени мелким растительным рисунком с ромашками, что напоминает орнаменты Поволжья. Рачейсков воспроизвел в общих чертах известный дониконов памятник. Подобная практика использования формы царских врат Троицкого собора 1642

¹ Никодим Павлович Кондаков, 1844–1925. Личность, научное наследие, архив. СПб., 2001. С. 135–136, 155. Кат. 22.

² Древности и духовные святыни старообрядчества. Кат. 94.

года (без нижних клейм 1777 года) была известна: в конце XVIII века они были повторены в иконостасе старообрядческого Покровского собора на Рогожском кладбище.

Некоторые детали «Образа Церкви» близки двум памятникам нестрогановского стиля – упоминавшимся ранее иконам «Рождество Христово» из собрания в Коломенском и Рогожского кладбища. Иконы отличаются авторской композицией подобно иконе «Доброчадие» из повести «Запечатленный ангел», которую мастер Севастьян сочинил, объединив в одну композицию четыре Рождества (Иоанна Предтечи, Богородицы, Христа, Николая чудотворца). Так, мастер вписал в арочную форму две композиции: «Собор Богоматери» и Рождество Христово в пространственном варианте (путь волхвов от Ирода к Младенцу и домой; благовестие пастухам, сон Иосифа и бегство в Египет, убиение младенцев и священника Захарии). Рождество трактовано как поклонение Младенцу с Богоматерью, вертикально восседающей на ложе (расширенная иконография, популярная с середины XVII в.). Реставратор В. Сорокатый отметил, что «из-за сходства ее тонкого миниатюрного письма с живописью XVII века. ... произведением строгановских иконников XVII века¹, но рисунок фигур, формы зданий и ландшафта выдают работу мастера XIX века. Архитектурное обрамление этих икон повторяет гравюры с изображением евангелиста Матфея в Евангелии московской печати 1632–1633 годов. (л. 15об.), экземпляр которого был вложен в Покровский храм И.Н. Царским в 1830 г. (кат. 149)». Сорокатый настаивал на московском происхождении икон Рождества и датировал 1830–1840-ми годами², соотнес их происхождение с

¹ Например, Семена Спиридонова Холмогорца (1642–1694/95), который, следуя строгановским миниатюристами во второй половине XVII века, заключал сложные сюжеты в несколько вложенных друг в друга ажурных арок, рам с орнаментами и надписями вязью.

² Древности и духовные святыни старообрядчества. Кат. 94.

датой вклада Евангелия. Он также предположил, что обе иконы и раскраска гравюр выполнены если не одними же и теми мастерами, то художниками одной московской мастерской. Это предположение маловероятно, т. к. источником для рамки «Рождества» могло послужить любое из московских Евангелий 1632–1633 годов. Обе иконы «Рождества» следует датировать серединой XIX века, т.к. их особенности вписываются в общие тенденции развития русского стиля с его акцентом на искусстве XVII века.

В. Сорокатый заметил редкую для старообрядческой иконы деталь: в верхнем сегменте композиции «Собор Богоматери» мастер ни нимбами, ни надписями не выделил святых И. Дамаскина и К. Маюмского. В средниках обеих икон надписи также отсутствуют (названия обозначены вязью на верхнем поле и по лузге). Редкая форма двойной рамки, вероятно, продиктована ориентиром иконописцев на письменный источник (молитвы к празднику Рождества). Сама икона напоминает обложки рукописных и печатных книг из старообрядческого обихода. В центре помещалась отдельная композиция, а на верхнем поле — название. Отсюда и отсутствие надписей внутри иллюстрации к тексту, и книжная орнаментика. Иконы «Рождества» были сделаны в традиции, описанной Лесковым в «Запечатленном ангеле», где образ Ангела раскрывался посредством словесной иконы-канона и рукописной иконы.

Манера выполнения фигур контуром с последующим цветовым заполнением, блестящая передача плавного движения, подчиненного ритму тихой неугасаемой молитвы, обилие жестов, ракурсов напоминают детали «Образа Церкви», что дает основание датировать коломенское «Рождество» серединой XIX века и соотнести его если не с творчеством Н. Рачейскова, то с живописью мастеров-миниатюристов его круга, работавших в определенный период с одними источниками и объединенных общими художественными задачами или заказом. Предположение

о принадлежности Рачейскову икон «Рождества» впервые высказал И. Бенчев при личной беседе с московским искусствоведом О. Тарасовым. Наличие в деталях различий написания личного (на иконах Рождества личное письмо с белильными движениями, в то же время на «Образе Церкви» пробела в личном отсутствуют), построение фигур, в одном случае — приземистых (иконы «Рождество»), в другом — вытянутых («Образ Церкви»), пока не дают возможности безошибочно отнести все иконы Рачейскову¹.

Заметны совпадения в манере написания личного и фигур на иконе «Рождество» из Коломенского и «Образ Церкви»: приземистые фигурки ангелов, поклоняющихся Богородице с Младенцем, сходны с ангелами над царскими вратами на иконе «Образ Церкви». Переданное мастером размеренное движение следует ритму спокойной молитвы даже в сценах, требующих динамики (служащие ангелы на иконе «Образ Церкви» и скачущие волхвы на иконе «Рождество»). Выполненная краской изящная вязь в верхнем сегменте царских врат 1850 года в деталях пов-

торяет орнамент внешней рамки «Рождества» из Коломенского¹ (совпадений с другими памятниками не найдено). Общие ориентиры Рачейскова и мастеров «Рождества» на ранних строгановцев очевидны. Они вписываются в общие тенденции развития живописи поморцев Выга, что малозаметно в иконах Павлово. Все три иконы могли быть написаны в одной московской мастерской, где выполнялись заказы старообрядцев на иконы-реплики чтимых дониконовых памятников.

Другая икона письма Рачейскова — «Спас во звездах» (18,5 x 15)² — хранится в фондах Орловского музея И. Тургенева. Она была заказана Н. Лесковым в Петербурге в год выхода повести «Запечатленный ангел» (1873 г.). Название иконе дал Н. Лесков, поставив ее одной из первых в списке своего собрания (№ 4)³. В 1891 году икона была подарена писателем сыну, была его венчальной иконой (о чем свидетельствует дарственная надпись на обороте), хранилась в Киеве, в 1960-е годы была передана в музей вдовой А.Н. Лескова.

«Спас во звездах» — это оглавный образ Спаса на покрытом тонкими горизонтальными золотыми полосами, украшенными пятиконечными звездами, светло-голубом фоне. Многослойные прозрачные плавы придают личному сходство с янтарем, светящимся изнутри. Светлый лазоревый фон с мягкими живописными цветовыми переходами и поблескивание тончайших нитей золота придают

¹ Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. Кат. 24.

² ГМТ КП 622, 6225. О. Ф. Ж 1-1-118. Спец. 2-3.

³ Он же заказал орнаментальные серебряные поля с аметистами и дубовый киот. Оклад: клейма города С.-Петербурга — два скрещенных якоря и скипетр; пробирного мастера ПК/1873, клеймо ювелира «ВОЗ». Эксперт Росохранкультуры И.В. Злотникова прочла клейма: «ювелир — Василий Зайцев (?), пробирный мастер — Павел Костычев (?), Санкт-Петербургское пробирное управление, 1873 г., серебро 84 пробы». Лит.: Иванов А.Н. Мастера золотого и серебряного дела в России 1600–1926 гг. Т. 1. М., 2002. С. 263.

¹ Другого мнения придерживается Н. Комашко. Она связывает написание икон «Рождества» с миниатюристами с Павлово-на-Оке (Комашко Н.И. Нижегородское село Павлово-на-Оке — иконописный центр Нового времени // Источники по истории реставрации и изучения памятников русской художественной культуры, XX век (по материалам научной конференции 6–10 августа 2003 г.): Сборник научных статей. М., 2005. С. 94–103). Но творчество павловцев развивалось в контексте палехского искусства XIX века: личное письмо следует живоподобной манере, одежды пробеливаются золотом, как у поздних строгановцев, композиции полны динамичного движения, орнаменты не воспроизводят строгановскую вязь, а близки то рокайльным, то классическим, перегружая композицию своим обилием. Отметим отсутствие перегруженности орнаментикой на иконах «Рождества» и «Образ Церкви». Черты ликов на иконах из Павлово манерно искажены: круглые лики с мелкими чертами, близко посаженными глазами, что резко различается с пропорциональными классически правильными ликами на двух иконах «Рождества». При всех блестящих качественных показателях, уровень павловцев уступает мастеру «Рождества».

ощущение дымки видения Спасителя, на миг показавшегося на мерцающем звездном небе. Полосатый фон часто встречался в строгановских письмах при изображении сегмента неба. Пятиконечные звезды относятся к редким особенностям иконографии, известны по изображениям Девы Марии в памятниках католического искусства¹, что связано с наименованием Девы Марии как *Stella Maris* (лат. Морская звезда)². В православной традиции до начала XX века не было негативного отношения к пятиконечной звезде. Она встречается как украшение на митрах, гравюрах³, окладах икон Богородицы и святых, заставках с монограммой «ИС ХС»⁴. Последние исходят из формы пятиконечной славы Христа. В сюжете «Преображение» лучи славы в виде перевернутой звезды неправильной формы расходятся в направлении двух пророков и трех апостолов, как на иконе письма А. Рублева из праздничного ряда кремлевского Благовещенского иконостаса. Рачейсков мог подразумевать подобный образец, украшая икону Спаса пятиконечными звездами.

На обороте иконы Лесков отметил «плавь новгородская, стиль строгановский», что понималось в XIX века как следование мастера строгановской манере, наследовавшей приемы поздних «третьих» новгородских писем⁵. При покрытии личного использована тонированная олифа для достижения эффекта потемнения живописи от времени. Это икона-стилизация под «классические» строгановс-

¹ *Свеховский З.* Романское искусство в Польше. Варшава, 1982. Кат. 175; *Nazareth. Views of the Holy Land. Jerusalem*, 1988.

² *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996. С. 196, 243.

³ *Поселянин Е.* Чудотворные иконы Матери Божией. Т. 2. М., 1909. С. 665.

⁴ Вышний покров над Афоном, или Сказания о святых чудотворных на Афоне прославленных иконах. Св.-Троицкая Сергиева лавра, 1997. С. 11, 157.

⁵ *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. С. 417.

кие миниатюры позднего XVI века и раннего XVII века, согласно терминологии Д. Ровинского. Это чувствуется в надписях и орнаментах. Особенность индивидуальной техники Никиты Рачейскова — использование напыления золота и киновари, золочение нескольких оттенков. Последнее достигалось не разнокаратностью, а тем, что детали выполнялись в разной технике золочения: полосы асистом (золотая пыль, держащаяся на хлебном мякише, наносилась на полосы, проведенные клейким веществом), а звезды и надписи выписывались твореным золотом. Рачейсков новаторски перерабатывал наследие строгановцев.

На фоне распространенных в конце XIX века копий, стилизаций, имитаций, подделок «Спас во звездах» значительно выделяется своим неремесленным подходом. Он не может быть причислен к иконам-подделкам, т. к. нет явных имитационных признаков, придающих ему вид древнего произведения, к которому относится искусственно выполненный кракелюр, загрязненный темный покровной лак, имитации вздутий грунта, следы механических повреждений, как на близкой по композиции иконе Спаса оплечного (Палех. 1-я половина XIX в. Курская картинная галерея). Он близок с такими стилизациями, как икона с надписью «подделокъ под Новгородское письмо Нестора Климова. Москва — 1862 год». Н. Климов «использовал знания старообрядцев о древнем иконописании», «воспроизводил общие приметы “письма” на основе традиционной иконографии», поэтому «мы не найдем прямых аналогий стилю этой иконы в произведениях новгородской школы. ... Техничко-технологический комплекс памятника весьма опосредованно отражает древние традиции»¹. Если сравнить близкие по размеру миниатюры Климова и Рачей-

¹ *Баранов В.В.* Стилистические ориентиры заказных старообрядческих икон XIX — начала XX в. Опыт научной систематизации // V научная конференция «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства»: Материалы. М., 2000. С. 32–33.

скова, то становится очевидным, что первый «следовал общим приметам» письма иконописцев мстерского круга. Колорит строится Климовым в сближенных коричневых тонах, силуэт Спаса выделен за счет золотого нимба, заметен общий графический, а не живописный подход. Рачейсков выполнил прорись фигуры несколькими прямыми и кругообразными движениями, что отличает мастера, хорошо знакомого не столько с переработанными в XIX веке сюжетами, сколько с древними большеформатными иконами.

Иконографическими аналогами «Спаса во звездах», помимо общих ориентиров на древние византийские образцы, могли являться реальные произведения, хранившиеся в беспоповских моленных в Петербурге. Никита, не вдаваясь в подробности различий, «маливался он и с «федосеевыми» (на Волковом) и с «филипповыми» (в Болотной). Но о вере никогда не спорил»¹. В богатой древними образами главной столичной федосеевской моленной при Волковской богадельне в иконостасе на месте царских врат находился монументальный образ Спаса оплечного начала XV века (166 132, ДРЖ-1709, ГРМ²). Подобные иконы, распространенные в XIV–XVI вв. в Москве и Новгороде, в дальнейшем выкупались беспоповцами и нередко устанавливались в моленных в центре нижнего ряда иконостаса на месте Царских врат. Эти образы воспринимались как реликвии.

Лик Спаса начала XV века, потемневший от старой олифы, и сейчас производит впечатление своими монументальными пропорциями, по силе воздействия родственное древним купольным композициям. Выделяясь по значимости, «Спас» из Волковской моленной мог чаще репродуцироваться, исходя из характерной для старооб-

рядцев тенденции: делать миниатюрные копии с древних образцов большого размера. «Спас во звездах» сопоставим с названной иконой. В отличие от распространенных в культуре XIX века оглавных икон Спаса, отличающихся характерной для миниатюрного письма дробностью форм, вниманием к мельчайшим деталям, обилием струящихся линий, волнистостью основного контура, измельченностью черт, икона Рачейскова выглядит иначе. Несмотря на ряд второстепенных, но выполненных безупречно для миниатюриста мелких деталей, «Спас» своим еле различимым нимбом, темным силуэтом, личным письмом без резких высветлений, ровным выведенным почти по циркулю абрисом головы, решенными несколькими кругообразными движениями кисти локонами волос на плече напоминает целый пласт произведений первой трети XV века времени А. Рублева, к которым принадлежит и Спас из Волковской моленной. Иконы схожи в деталях: в компоновке фигуры (голова Спаса доходит до края лузги, нимб заходит на поля), в контуре головы, разделке прядей волос, форме носа, маленьких губ и опущенных книзу тонких усов, округлой бороды, не видной отчетливо пряди, спустившейся на левое плечо (хотя лик 1873 года меньше, он более пропорционален размеру головы, а обрамленный тонкой полоской волос лик XV века гипертрофированно укрупнен), похожа широкая столбообразная шея, фронтальное положение, ломаный контур красного с золотой каймой гиматия, закрытое хитоном левое плечо и открытое правое. Несмотря на миниатюрные размеры, «Спас во звездах» отличается монументальным подходом к трактовке формы, что предполагает вероятность следования крупноформатному образцу.

Попытавшись сопоставить разрозненные произведения, мы впервые открыли для себя наследие старообрядческого мастера Никиты Рачейскова. Творчество мастера развивалось на фоне получивших распространение в старообряд-

¹ Лесков Н.С. О художнем муже Никите и совоспитанных ему..С. 1; Там же. С. 272.

² Образы и символы старой веры. Кат 71.

ческой среде «старинных» писем, отраженных в живописи поздних строгановцев, Выга, Палеха. Но его иконы отличаются удивительным по детальной проработке исполнением, не имеющим прямых аналогий в современном ему искусстве. Особое внимание мастер уделял древним памятникам иконописи, книжной графики, архитектуры. Присутствие редких деталей, виртуозное владение различными техниками золочения (асист, письмо твореным золотом, напыление), воспроизведение мельчайших деталей вязи золотом и киноварью, не отягощающих цельного восприятия образа, выделяют Рачейскова из ряда миниатюристов, его современников. В первой половине XIX века в первых произведениях («Образ Церкви», иконы «Рождества») мастеру присущ графичный подход, но его отличием было новаторское составление новых композиций, которым нет аналогов в подлинниках, в чем он близок древним мастерам. В своем позднем произведении «Спас во звездах» Рачейсков воспринимается не как ремесленник, механически воспроизводящий узнаваемые формы, а как живописец. Это чувствуется в общем холодноватом колорите, поддерживаемом тончайшим переходом оттенков от зеленовато-желтого фона у кромки полей к фиашково-голубому в среднике, оживленном поблескиванием тонких золотых нитей и теплым янтарно-коричневым ликом Спаса, воспринимаемым силуэтом, несмотря на детали. Сознательно использованные приемы увеличивают глубину изображения. Кажется, Христос появляется из лазоревой глубины на рассвете, когда еще видны звезды, с Новым Днем, с Новым Веком. Так передать посредством искусства свое мироощущение мог только совершенный мастер. Иконы «Образ Церкви», «Рождество Христово», «Спас во звездах» выявляются как единая стилистическая группа памятников, могут принадлежать письму лучшего российского миниатюриста XIX века, которого обессмертил Н.С. Лесков в повести «Запечатленный ангел», — Никиты Севастьяновича Рачейскова.

СЕСТРА ИОАННА (РЕЙТЛИНГЕР) — «ИКОННЫЙ ЖИВОПИСЕЦ»

Копировский А.М.

Уже в первые годы XX века, одновременно с появлением огромного интереса к древней иконе, выявился и кризис традиционного иконописания. Стилизация, появление икон всех стилей и традиций одновременно (например, в палехской и мстерской иконе), стремление при этом к декоративности как принципу были естественным следствием вырождения духовного образа, которое началось еще с эпохи Ивана Грозного. Это вырождение было лишь ускорено попытками закрепить определенные внешние формы иконного письма отсылкой к древним образцам с устрашающим дополнением: «а от своего замышления ничтоже претворяти».

Сегодня существует несколько направлений возрождения иконы. Есть путь «вычитания» элементов светской живописи из иконы — он малоперспективен, т. к. ведет не к воплощению, а к развоплощению образа. Известный современный иконописец, руководитель мастерской при храме свт. Николая в Клённых в Москве священник Николай Чернышёв пишет об этом: «В наши дни, как бы “в борьбе” с западными чувственными изображениями, у нас появились изображения совершенно бесчувственные, почти схематичные»¹. Среди тех, кто счастливо избегает этого, сам о. Николай, архим. Зинов, мозаичист А.Д. Корноухов и еще несколько иконописцев, но в целом, к сожалению, формальное направление в иконописи сейчас преобладает.

¹ Проблемы современной церковной живописи, ее изучения и преподавания в Русской Православной Церкви: Материалы конференции 6–8 июня 1996 г. М., 1997. С. 37.

Так же малоперспективен и путь «сложения» иконописи и живописи, когда живопись на церковный сюжет лишь слегка иконизируется, но синтеза при этом не происходит. Такой подход порождает полуиконы-полукартины («живоподобные» иконы конца XIX — начала XX века: преп. Серафим, свт. Феодосий Черниговский и т. п.), широко распространенные, но фактически отошедшие от духовной выразительности, свойственной традиционной византийской и русской иконе.

Однако есть и еще один путь возрождения иконы. Он подобен духовно-художественному процессу, происходившему в первые века христианства, — это «рождение» иконы из живописи. Русские художники, шедшие этим путем, прежде всего — А.А. Иванов, В.М. Васнецов, М.В. Нестеров, М.А. Врубель, делали это противоречиво, двойственно и, можно сказать, не достигли цели.

Более успешно продвигались в этом направлении иконописцы — инок Григорий Круг, отчасти — его ученик Л.А. Успенский, ставший известным как исследователь и апологет церковного искусства, и, наконец, инокиня Иоанна (в миру — Юлия Рейтлингер), которая прямо называла себя «иконным живописцем».

Юлия Николаевна Рейтлингер (баронесса фон Рейтлингер, впрочем, от приставки «фон» отказался еще ее дед, генерал) родилась в Санкт-Петербурге в 1898 году. Она начала рисовать с детства, причем занималась этим постоянно, так что в гимназии ее дразнили «художницей».

В 1918 году, спасаясь от революции, она уехала с семьей в Крым, где познакомилась с о. Сергием Булгаковым, что и определило ее судьбу, — она посвятила себя служению Богу и Церкви.

В 1921 году Юлия Николаевна эмигрирует в Чехословакию, где она читает «Историю русского искусства» И.Э. Грабаря. Здесь же происходит ее первое знакомство с древнерусской живописью, причем сразу на очень вы-

соком уровне — на занятиях в семинаре лучшего тогда знатока древней иконографии Н.П. Кондакова, книгу которого «Иконография Богоматери» она впервые увидела в Крыму.

В это же время Юлия Рейтлингер начинает писать иконы, пройдя предварительное обучение у К. Каткова, иконописца старообрядческой традиции. «Моя мечта, — записывает она в дневнике, — творческая икона, но ремесло необходимо».

В 1925 году она переезжает в Париж, чтобы помочь семье о. Сергия Булгакова, с которым связывает себя духовными узами на всю жизнь. Здесь Юлия Николаевна знакомится с наиболее известным иконописцем русской эмиграции Д.С. Стеллецким, работавшим в собирательной «русской манере», и на основе этого знакомства окончательно формулирует для себя отрицание стилизации как принципа иконописи.

В 1929 году Юлия Николаевна едет в Мюнхен на выставку оригиналов древнерусских икон, привезенную из СССР («Троица» Андрея Рублева и «Богородица Владимирская» были представлены на этой выставке в точных копиях). Пять дней, с утра до вечера, она провела на выставке. Впечатление от икон было огромным и наложило отпечаток на весь ее дальнейший путь как художника. «Только после выставки, — вспоминала она, — я поняла истинный путь иконописца, ибо увидела творчество великих художников, которым хочется следовать по художественному и духовному устремлению одновременно».

Для того чтобы поставить это желание на основательный «фундамент», она, занимаясь иконописью, одновременно поступила ученицей в мастерскую выдающегося французского художника Мориса Дени, который ставил целью возрождение средневековой церковной живописи современными художественными средствами. Его ателье она посещала вплоть до 1940 года.

Желание духовно-художественного синтеза видно, например, в том, как Юлия Николаевна вырабатывала собственный художественный язык. Она стремилась найти адекватное современное выражение тому, что было ею увидено в выдающихся древних иконах. «Знакомство со старой русской иконой, — пишет она, — показало мне, как важна для иконописца уверенная линия (говорю не о кальках, а о чисто художественной линии), и я стала в ней упражняться: делала наброски и кистью, тонким пером тушью. На каникулах в деревне ходила по полям, как японцы, — привязав баночку к поясу...» Так Ю.Н. реализовала сформулированную ее учителем и духовником прот. Сергием Булгаковым задачу иконописца: «нахождение современными средствами и современным сознанием однажды найденного мастером (древним художником. — А.К.)».

Подтверждение правильности ее пути косвенным образом проявилось в виде реакции одного из посетителей выставки общества «Икона» (это общество действовало в Париже с 1925 года), который написал в книге отзывов: «Мертвенная неподвижность, если бы не иконы Рейтлингер».

Эти же поиски отражаются в ее размышлениях о современной иконе: «Икона не картина, а предмет для молитвы, и меня мучило: как сделать, чтобы она была духовной, чтобы она не мешала молиться, а в то же время была искусством? Ибо мы, художники, именно искусство хотим принести к ногам нашего Господа». Мысли Юлии Николаевны и ее первые иконописные работы оказали определенное влияние на представления об иконе прот. Сергия Булгакова во время написания им книги «Икона и иконопочитание» (1930–31 гг.).

К 1931 году относятся первые сделанные Юлией Николаевной росписи в церкви Иоанна Богослова в Медоне под Парижем, где внутренней обшивкой стен для храма —

бывшего барака — послужила продававшаяся на слом фанера, купленная Ю.Н. за собственные деньги.

О медонских росписях ярко и точно высказался один из самых значительных исследователей искусства русской эмиграции Владимир Вейдле: «Они... примыкают к ней (иконографической византийской и древнерусской традиции. — А.К.) свободно, стремясь ее продолжить, а не повторить, и в красочности, и в изобразительных приемах, в письме отнюдь не отрекаются от того живописного зренья, вне которого нельзя себе представить современного искусства».

В 1935 году Юлия Николаевна, вслед за своей подругой Елизаветой Скобцовой (впоследствии — знаменитая мать Мария, мученически погибшая в 1945 году в Равенсбрюке и причисленная в 2002 году к лику святых), принимает монашеский постриг. Как и мать Мария, новопостриженная инокиня Иоанна (имя она получила в честь святого пророка Иоанна Предтечи) остается в миру, парадоксально обосновывая это решение: «Монастырь - нет; мое послушание — свободное творчество». Это не означало, разумеется, что монашество, как и вообще церковная традиция, были для нее чем-то внешним, лишь «материалом», необходимым для творчества. Как писал В. Вейдле: «Во всех ее созданиях наличествуют оба условия, вне которых религиозное искусство одинаково невозможно: подлинное художественное творчество во всей его свободе и подлинная религиозная жизнь». Сама с. Иоанна, углубляясь в молитву, духовные размышления и иконописное творчество, все больше смиряется перед тайной, которая открывается ей. «Как нужно безгранично верить, чтобы писать иконы!» — выражает она свое открытие в дневниковой записи, ни на минуту не помышляя, что такая вера у нее есть. Трезвенность самооценки позволяет ей не раствориться в упоении собственными успехами.

В результате длительных серьезных размышлений с. Иоанна приходит к необычному выводу. Она утверждает

исключительную ценность непрерывного искания. «Можно ли писать иконы, когда ищешь? (когда не нашла?). Но ведь разве будет когда-нибудь — нашла? Так все и есть — в искании. И открывается только в искании. Иначе — прелесть видения». Однако очень важно, что видение в ее понимании не во всех случаях отождествляется с фантазией, иллюзией. Художник-иконописец, опирающийся на традицию, тем не менее не освобождается от основы художественного творчества, неизменной во все века, во всех культурах, — непосредственного озарения, как бы лицецерения того, что затем переносится на бумагу, доску или холст. «Узреть — и явить это видение», — записывает она как задачу иконописца и одновременно основание для работы.

От такого вывода, к сожалению, далеки многие современные иконописцы, использующие в своей работе исключительно «беспроблемные» (или кажущиеся такими) канонические образцы, что сводит иконопись к благочестивому ремеслу.

В 1930-е–1940-е годы с. Иоанна создает многие иконы и росписи для различных храмов зарубежья.

К 1945–19457 годам относится вершина ее монументального творчества: росписи часовни свт. Василия Великого и дома содружества преп. Сергия и свт. Албания в Лондоне (в частности, на темы сотворения мира и Апокалипсиса). В ней нашли свое выражение основные принципы «иконной живописи» с. Иоанны, выраженные ею, в частности, в короткой дневниковой записи: «В иконе изумительно должна сочетаться правомерная декоративность (здесь — чистый цвет, контрастность, плоскостность, отрешенность от бытовизма и т. п. — А.К.) с внутренним большим содержанием экспрессии. ...Мне хочется жизни!» Синтез иконописи и живописи состоялся в творчестве с. Иоанны, как в первохристианской древности, на живописной основе.

В 1948 году она переезжает в Прагу, чтобы соединиться с сестрой и ради подготовки к возвращению на родину.

В эти годы с. Иоанна переживает тяжелое искушение, столкнувшись с очевидными нарушениями евангельских принципов жизни в среде священнослужителей: один из священников, чтобы стать епископом, заставляет свою жену принять постриг, в котором приходится участвовать и с. Иоанне. Это приводит ее даже к отходу от Церкви, затем она отходит и от иконописи.

В 1955 году с. Иоанна переезжает в СССР. Местом жительства для нее определен Ташкент, где она долгое время вынуждена зарабатывать на хлеб ручной росписью платков.

В 1960-е годы происходит ее постепенное возвращение к иконописи, а затем и в Церковь («Икона вернула меня в Церковь», — вспоминала она впоследствии). Большое духовное утешение она получала от общения со свящ. Александром Менем, в регулярной переписке с которым состояла многие годы. Иконопись была для нее «окном» не только в сугубо духовный, церковный мир, но и в то, что не очень удачно было когда-то названо «общечеловеческими ценностями». Об этом она писала так: «Чувствую, что в иконе какой-то очень основной узел всех современных проблем духа и искусства... От этих мыслей очень трепетно. Хочется, чтобы это проникло, хочется, чтобы и... в современных галереях прозвучала бы эта проблема, эта нота, эта песня. Трепетно, трепетно».

В 1970–80-е годы с. Иоанна писала иконы, как правило, небольшого размера, чтобы их удобно было пересылать почтой, из подручных материалов, которые были очень далеки от традиционных, — досок, яичной темперы, олифы и т. п. Иконы эти разного художественного качества, различаются они и по глубине содержания, но в них по-прежнему воплощаются принципы «иконной живописи» с. Иоанны. «В молодости я делала иконы очень свободно... потом более традиционно, сейчас хочется опять большей свободы, раз уж всё “впитано”, — писала она в это время.

В последние годы жизни она испытала большие страдания: к глухоте, которой она страдала с 30 лет, прибавилась частичная, а с 1982–1983 годов — полная слепота. Скончалась сестра Иоанна в Ташкенте в 1988 году.

В 2000 году первая выставка ее работ с большим успехом прошла в Москве, в Музее древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева.

В мае 2008 года, в связи со 110-летием со дня рождения и 20-летием со дня кончины сестры Иоанны в Библиотеке-фонде «Русское зарубежье» была организована вторая ее выставка.

В чем же главная особенность ее творчества? В том, что сестра Иоанна пошла не путем художественной реконструкции древних икон, не путем их вдохновенной стилизации, не путем отказа от традиции ради самовыражения. Она попыталась возродить иконопись, найдя сочетание между древней традицией и свободным творчеством. Такое сочетание не может быть механическим, иначе в результате получится, как выразился однажды великий русский живописец Александр Иванов, «образ-центавр». Для сестры Иоанны постановка вопроса была принципиально иной: не сочетание древнего и нового, в какой бы то ни было «пропорции», — это всегда эклектично, а сохранение духа древности живопись же должна быть новой. Иконописный канон при этом сохраняется в качестве духовной основы. Вторым же основанием творчества должно быть свободное художественное начало — вдохновение.

Эти вещи, как кажется, в иконописи с трудом сочетаются или не сочетаются вообще. Но для достижения этого единства икону нужно не конструировать из готового материала, а в определенном смысле «родить», — на той основе, которая естественна для данного художника.

Сестра Иоанна идет от того, что для нее естественно, — от живописи. Она — не иконописец, она художник. Если пользоваться аналогией с изучением иностранного языка,

то иконопись для нее была иностранным языком. Она его изучила и говорила на нем свободно. А живопись — это тот язык, на котором она думает и творит. Однако она хотела писать именно иконы. Поэтому в ее «иконной живописи» ощущается канон, но это уже не стилизация. Потому что она использует не только древние канонические приемы, но творит своего рода новый канон, основанный на хорошем знании традиции и, что не менее важно, на воцерковленности и максимальной церковной ответственности самого иконописца.

Ее работы имеют и богословскую основу, будучи прямо связаны с богословием о. Сергия Булгакова, неоднозначным, даже спорным. Однако они — не иллюстрации к его богословским положениям, но имеют сходство с ними в интенсивности и глубине переживания обозначаемых проблем, и прежде всего главной проблемы иконописи — как изобразить воскрешенную, преображенную плоть, Церковь как Богочеловечество.

О. Сергей Булгаков в своей книге «Икона и иконопочитание» минимизировал требования к современной иконе, которые иногда представляются перечнем типа «заповедь на заповедь, правило на правило» (Ис. 28: 13). Он дал следующее, скорее апофатическое, чем катафатическое ее определение: «Икона должна быть не пуста, в ней должен быть отобразившийся луч Божества». И когда в первый раз знакомишься с работами сестры Иоанны, соответствующими этому определению, не вникая в них, впечатление может быть шокирующим. Но это впечатление преходящее. То, что отсутствуют некоторые знакомые иконографические признаки, нет тонких контуров фигур, зато есть непривычная густота, насыщенность в наложении красок, экспрессивные мазки, вообще очевидна особая активность живописной стихии, говорит не о новой попытке «ревивировать» традиционную духовно-художественную иконописную систему, а дать ей новую жизнь через включение

в нее основных достижений живописи современной с их последующим преображением. Поэтому творчество сестры Иоанны может, в определенном смысле, служить поводом для серьезных размышлений о том, как преодолевать тупики и ложные пути в современной иконописи.

Осмысляя итоги духовного пути сестры Иоанны, можно повторить фразу, сказанную по ее поводу в самом начале ее иконописного творчества: «С ней можно не соглашаться, но нельзя не считаться».

У кого сегодня учиться иконописцу — начинающему и уже имеющему некоторый опыт? Сегодня практически невозможно быть иконописцем «от молодых ногтей», т. е. с детства находиться в той среде, где создается настоящая икона. Невозможно найти и среду, в которой смогут рождаться иконописцы взрослые. Потому что пока у нас есть лишь отдельные яркие мастера, но вокруг них не создается школы, существуют только подражатели. Причины понятны: даже ведущие российские иконописцы начинали всего 20–25 лет назад, причем чаще всего — самостоятельно. Кроме того, создание живой и творческой иконописной среды всегда подразумевает не просто серьезную школу, а еще и некий избыток духовно-творческой энергии, причем не только у руководителя мастерской.

И наконец, создание такой среды связано не столько с возрождением традиций иконописания, сколько (и это — прежде всего) с возрождением самой Церкви, обретением ее членами полноты знания церковного учения, богослужения, воцерковления ими всей своей жизни, соединения ее с жизнью церковной общины. У нас же это возрождение еще только в самом начале. Поэтому включение в ареал православной иконологии работ сестры Иоанны (Рейтлингер) будет способствовать не только расширению возможностей иконописи, но и более широкому взгляду на проблему иконичности.

«ИКОНИЧНОСТЬ» В ДЕТСКОМ РИСУНКЕ

Цветкова Е.В.

— Угадай, что все это значит,
угадай, что я нарисовала?

— Ты нарисовала, дорогая, то,
что называют «любовь Божья»...

Олеся Николаева

Основную часть информации о мире мы получаем через зрение, причем естественными для человека являются «смотрение и всматривание»¹. О процессуальном главным образом характере человеческого зрения говорят не только ученые, но и само изобразительное искусство вплоть до времени теоретических обоснований прямой перспективы — Ренессанса. Однако принципы, лежащие в основе организации перспективного визуального пространства, игнорируют как процессуальность, так и другие условия зрения и восприятия. На этом нам бы хотелось остановиться подробнее в рамках изучения феномена детского рисунка и тех законов, которые лежат в основе организации его пространства.

Как известно, именно в прошлом веке, когда прямая перспектива, подчинившая себе со времени Ренессанса все пластические искусства, обнаружила в итоге со всей очевидностью пустоту линейного изобразительного пространства², возникли такие направления во «взрослом»

¹ См., например: *Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Христианство и культура*. М.: Аст Фолио, 2001. С. 86.

² См. об этом: *Базен А. Что такое кино?* М.: Искусство, 1965. С. 91; или: *Жегин Л. Язык живописного произведения*. М.: Искусство, 1970. С. 104.

изобразительном творчестве, как «детский примитивизм» в России, дадаизм в Швейцарии и Les fauves, то есть дикие, во Франции. Отметим, что одни определяют происхождение швейцарского дадаизма от слова «дада», которое якобы на языке негритянского племени Кру означает хвост священной коровы, другие от слова «мать», звучащее на диалекте итальянского именно как «дада». Третьи связывают дадаизм с удвоением русского «да», четвертые говорят о нем как об искусстве «простофиль и дурачков»¹. Весь этот каламбур понятий и названий — в границах типичной симулятивности постмодернистского дискурса. И тем не менее, «детскость» восприятия становится едва ли не основным предметом размышлений крупнейших художников XX века. Именно детское отношение к рисованию избрали в качестве своего творческого метода А. Матисс, П. Гоген, П. Пикассо, М. Шагал, Ж. Брак, А. Миро, В. Кандинский, Н. Гончарова и другие. Но все же не они были первыми на этом пути.

Несмотря на то что феномен детского изобразительно-го творчества в XX веке привлек к себе особое внимание и психиатров, и искусствоведов, и именитых художников, детские рисунки сегодня, в XXI столетии, по-прежнему воспринимаются как «не настоящие» или как «пока не настоящие»². Кроме того, сами процессы восприятия и отображения ребенком окружающего мира остаются еще не исследованными в достаточной мере. И если классическая предметно-иллюзорная живопись исключает возможность изучения детского рисунка в рамках профессионального искусства, то и философия предпочитает обходить этот вопрос стороной.

Еще импрессионистами в мгновениях эфемерного и ускользающего мира, запечатленного на полотне, была творчески обнаружена статичность изображения, организованного по законам прямой перспективы. Законы, провозглашенные когда-то художниками-перспективистами главными в изобразительном творчестве, привели в конце концов к осознанию глубокой неподвижности и иллюзорности перспективного пространства. Живопись импрессионистическая — «не более как узкая щель, сквозь которую виднеется ничтожная часть безграничного пространственного целого»¹.

«Пространственный сектор импрессионистической картины предельно сужен»², на наш взгляд, потому, что перспективностью со времен европейского Возрождения начали измерять правдивость и реалистичность изображаемого художником мира. И именно театральность изображения, подчиненного прямой перспективе³, оказалась в девятнадцатом столетии толчком к необходимости поиска движения и внутренней динамики, отсутствующих в классической живописи. И далее нам бы хотелось рассмотреть с этих позиций истоки внимания «наивных», «маргинальных» и «аутсайдерских» искусств к «детской перспективе»⁴.

Еще в годы первой мировой войны историки начали рассматривать детские рисунки с точки зрения исторического документа. Скажем, теоретик народного или крестьянского искусства В.С. Воронов собрал в начале XX века первую в России большую коллекцию детских рисунков. Им он «придавал огромное значение как искренним, непредвзятым историческим свидетельствам ...

¹ Некрасова-Каратеева О.Л. Детский рисунок: комплексное искусствоведческое исследование. Дис. ... на соискание ученой степени д-ра искусствоведения. 17.00.04. М., 2007. С. 235.

² См. об этом: Некрасова-Каратеева О.Л. Детский рисунок: комплексное искусствоведческое исследование. С. 8.

¹ Жегин Л. Язык живописного произведения. С. 69.

² Там же.

³ Флоренский П.А. У водоразделов мысли. С. 48.

⁴ Некрасова-Каратеева О.Л. Детский рисунок: комплексное искусствоведческое исследование. С. 249.

напряжения военного, предреволюционного и революционного времени»¹. Кроме В.С. Воронова, коллекционированием детского изобразительного творчества занимались участники русского неопрimitивистского направления М. Ларионов и Н. Гончарова. Их, помимо очевидной достоверности, привлекала «детская перспектива», ее первозданность и неиспорченность академизмом прямой перспективы, ее доброначалие и первородный оптимизм. Например, Анри Матисс призывал сохранять в изобразительном искусстве свежесть детского восприятия вещей и детскую наивность, которую высоко ценили в живописи и Пауль Клее, и Рауль Дюфи, и последователи «детского примитивизма» в России.

Вот как объясняет этот феномен исследователь детского изобразительного творчества и художник О.Л. Некрасова-Каратеева:

«Детские рисунки не только отражают, но и увеличивают все значимые для ребенка элементы реальности. “Мир глазами детей” в их рисунках обнаруживает для живущих взрослых невидимые ими, но очень значимые моменты, частности, ценности реальной и духовной жизни.

Коллекции детских рисунков оказываются уникальными фондами для социологических исследований, так как бесхитроно отражают социальные отношения в обществе, его мораль и нравы, руководящие духовные и политические идеи, нормативы действующего государственного устройства. ... Все увиденное ясным взором ребенка — самое сущностное отражение мира, наиболее правдивый его образ»².

И эта правдивость детского изобразительного творчества заключается главным образом в отсутствии оптических иллюзий ренессансной перспективы, в творческой свободе, которую не имеет профессиональный художник,

¹ Там же. С. 28.

² Там же. С. 83.

находящийся во власти академической системы организации живописного пространства с позиций оптической реальности. В свое время Л. Жегин провел анализ изобразительных законов детских рисунков и пришел к выводу, что дети воспринимают и отображают окружающий мир в обратной перспективе, являющейся, по существу, естественной и органичной для человека¹. Между тем «иконичную» перспективу и В.В. Лепяхин называет универсальным методом организации гармоничного пространства, который заключен в самом человеке².

Неумение детей мыслить и видеть мир с позиций линейной перспективы говорит не о несовершенстве и неразвитости их восприятия, но о несостоятельности возведения изобразительных законов живописи Ренессанса в абсолюте. Священник Павел Флоренский называет процесс обучения прямой перспективе дрессировкой: «Ни глаз, ни рука ребенка, а также и взрослого без нарочитого обучения не подчиняются этой тренировке и не считаются с правилами перспективного единства. Люди же и со специальным обучением впадают в грубые ошибки, лишь только остаются без вспомогательного геометрического чертежа и доверяются своему зрению, совести своих глаз. И наконец, целые группы художников сознательно выражают свой протест против покорности перспективе»³.

Процесс детского рисования носит очевидный познавательный характер. Здесь ребенок не руководствуется зримым образом объекта, как это делает взрослый, но выносит на плоскость все то, что знает о нем и мире: «Образ пространства в детских рисунках создается отношениями, пропорциями и дистанциями взаиморасположения фигур в плоскости, что характерно для многих примеров в искус-

¹ См.: Жегин Л. Язык живописного произведения.

² См.: Лепяхин В.В. Икона и иконичность. СПб.: Изд-во Оптической пустыни, 2002.

³ Флоренский П.А. У водоразделов мысли. С. 71.

стве до итальянского Возрождения»¹. Если в перспективном изобразительном творчестве художник — вне изображаемого пространства, которое он фиксирует с одной определенной точки зрения, то ребенок-художник всегда находится внутри. Вот что говорит не о детском рисунке, но об обратной перспективе Б.А. Успенский: «Обратная перспектива ... предполагает не внешнюю, а внутреннюю позицию художника. Как известно, типичным признаком обратной перспективы является сокращение размеров изображаемых предметов не по мере удаления от зрителя [как это имеет место при перспективе прямой], а по мере приближения к нему: фигуры в глубине картины изображаются большими, чем на ее переднем плане. Это явление может быть понято в том смысле, что сокращение размеров изображения в этой системе дается не с точки зрения ... зрителя, занимающего постороннюю по отношению к картине позицию, но с точки зрения нашего визави — некоего абстрактного внутреннего наблюдателя, который мыслится помещенным в картину»².

Если изобразительное пространство, организованное по законам прямой перспективы, подразумевает «одну исключительную, единственную ..., так сказать, монархическую точку, [которая] объявляется центром мира»³ и которая при этом является «точкой схода» всех прямых, то пространство обратной перспективы, точно так же, как и «детской», многоцентрично. Кстати, Павел Флоренский обратную перспективу называет еще и многоцентричной перспективой.

Парадоксально, но детские рисунки, как отмечает О.Л. Некрасова-Каратеева, процессуальны, подобно иконич-

¹ Некрасова-Каратеева О.Л. Детский рисунок: комплексное искусствоведческое исследование. С. 250.

² Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. С. 180.

³ Флоренский П.А. У водоразделов мысли. С. 84.

ным изображениям. В них так же, как и в византийских или древнерусских иконах, присутствуют прозрачность форм, незаслоняемость предметов, распластанность объемов, развернутость и многоцентричность пространства. И в «детской», и в обратной перспективах мы наблюдаем «стремление показать в условиях двухмерной плоскости рисунка высоту, ширину, глубину объектов ... совмещение в портретном изображении одного персонажа фаса и профиля, [что,] несмотря на кажущуюся неестественность, дает ощущение движения и образной реальности»¹.

Кроме того, в детском рисунке каждый предмет обладает своим местом в пространстве, своей «самостью», которую можно сравнить только с многоцентричной перспективой, где у каждого объекта — свой центр, своя «точка схода». Внимательнее всматриваясь в детское изобразительное творчество, мы видим, что ребенок очень часто показывает не только внешние формы, но и их содержание: например, чашка с блюдцем, где оба предмета оказываются словно «вывернутыми», или волшебный замок, нарисованный и снаружи, и изнутри на одной плоскости. Вспомним хотя бы знаменитого «Маленького принца» Экзюпери, в котором автор изобразил удава также — и снаружи, и изнутри.

Подобным образом пространство обратной перспективы раскрывает нам одновременно внешний и внутренний вид зданий. Например, в знаменитой синайской иконе двенадцатого века «Чудо Архангела Михаила»² или во фрагменте иконостаса первой половины двенадцатого века «Чудо святого Евстрата» кипрской иконописной школы, также находящегося в иконных кладовых Синая³. Спи-

¹ Некрасова-Каратеева О.Л. Детский рисунок: комплексное искусствоведческое исследование. С. 285.

² Weitzmann Kurt. The Icon . Holy images — Sixth to Fourteenth Century. New York: George Braziller, 1978. P. 82.

³ Там же. P. 78.

сок можно продолжать бесконечно. Остановимся лишь на том, что в средневековой иконе внутреннее «вогнутое», как говорит Л. Жегин, содержание сосудов, и главным образом Евхаристической Чаши, оказывается «выпуклым», открывающим нам сокрытое за внешними границами, как и в детских рисунках:

«Пространство обратной перспективы показывает реципиенту одновременно и внешнее и внутреннее убранство зданий, учитывая при этом динамику его зрительной позиции. Икона ... — замкнутое в себе пространство. Мы как бы входим в картину, и динамика нашего взора следует законам построения этого микромира. В этом микромире есть внутренняя и внешняя сферы, причем мы смотрим на него как бы одновременно и снаружи и изнутри, суммируя свои впечатления с собственной точки зрения и с точки зрения нашего визави — зрителя, помещенного внутрь»¹.

Очевидным становится, что именно во внутренней динамике иконичности детской перспективы дадаисты и сторонники «детского примитивизма» видели возможность сдвинуть с «монархической точки» статичное пространство перспективного рисунка.

Часть III

ИКОНА В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

¹ Жегин Л. Язык живописного произведения. С. 18.

О СМЫСЛЕ НАДПИСИ НАД ВХОДОМ В КУВУКЛИЮ В ВОСКРЕСЕНСКОМ СОБОРЕ НОВО-ИЕРУСАЛИМСКОГО МОНАСТЫРЯ¹

Авдеев А.Г.

Одной из первых в старорусской эпиграфике надписей с цитатой из Песни песней является подпись под иконой Спаса Нерукотворного, расположенной над входом в Кувуклию в Воскресенском соборе Ново-Иерусалимского монастыря². К настоящему времени надпись утрачена.

¹ См. также: *Авдеев А.Г.* О смысле надписи над входом в Кувуклию в Воскресенском соборе Ново-Иерусалимского монастыря // Человек и мир человека: Сборник трудов Всероссийской научной конференции. Вып. 1. Рубцовск: РИО, 2004. С. 346–354.

² Рук.: Опись дьяка Бориса Остолопова: РГАДА. Ф. 1209 (Поместный приказ). Оп. 4. Д. 5092. Л. 212 (1685 г.); РГБ НИОР. Ф. 178 (Музейное собрание). № 871. Л. 18 (список начала второй трети XIX в.) (гражданским шрифтом); Описание Великой церкви Воскресенского монастыря Нового Иерусалима: РГБ НИОР. Ф. 579 (собрание Братства св. Петра митрополита). № 10. Л. 84 (список 1714 г.); РГБ НИОР. Ф. 310 (собрание В.М. Ундольского). № 1119. Л. 151 (список середины 20-х гг. XVIII в.); РГБ НИОР. Ф. 299 (собрание Н.С. Тихонравова). № 488. Л. 140 (список конца 80-х — начала 90-х гг. XVIII в.); РГБ НИОР. Ф. 37 (собрание Т.Ф. Большакова). № М 394. Л. 109об. (список 1815 г.); ГИМ ОР. Воскресенское собрание. № 131. Л. 120 (список 1850 г.) (гражданским шрифтом). Изд.: *Леонид, архим.* Описание Воскресенского собора Ново-Иерусалимского монастыря. М., 1870. С. 46 (гражданским шрифтом); *Леонид, архим.* Историческое описание ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря // ЧОИДР. 1874. Кн. 3. Июнь — сентябрь. С. 81 (по предыдущему изданию); *Леонид, архим.* Историческое описание ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря. СПб., 1876. С. 81 (по изданию 1874 г.); *Авдеев А.Г.* О смысле надписи над входом в Кувуклию в Воскресенском соборе Ново-Иерусалимско-

Воспроизводим текст по Описи Остолопова с уточнениями по спискам Описания Великой церкви:

Ўвѣрзи ми, сестрѡ ми, сестрѡ моѡ ѿ ближняя моѡ голубица, совершѣнная моѡ, ѿко глава моѡ напоуниа рѡсы ѿ власы моѡ ѡкропиш<а> ѡ ноцию

Текстологический комментарий: **Ўвѣрзи]** *ѡвѣрзи* — Опись, Описание Великой церкви (список конца 80-х гг. XVIII в.). **ѡвѣрзний** — Описание Великой церкви (список конца 80-х гг. XVIII в.). **ѡвѣрзи** — Описание Великой церкви (список 1815 г.). **ми]** в Описании Великой церкви (список конца 80-х гг. XVIII в.) нет. **сестрѡ]** *сестро* — Опись. **сѣтро** — Описание Великой церкви (список конца 80-х гг. XVIII в.). **ѡ сестро** — Описание Великой церкви (список 1815 г.). **моѡ]** *моѡ* — Опись. **ѿ]** *ѿ* — Опись. **ѿ** — Описание Великой церкви (список конца 80-х гг. XVIII в.). **ближняа]** *ближняа* — Опись. **ближняа** — Описание Великой церкви (список 1714 г., список 1815 г.). **ближняа** — Описание Великой церкви (список конца 80-х гг. XVIII в.). **близняя** — В.В. Шмидт (б). **моѡ]** *моѡ* — Опись. **моѡ** — Описание Великой церкви (список 1815 г.). **голубица]** *голубица* — Опись, Описание Великой церкви (список 1815 г.). **голубица** — Описание Великой церкви (список 1714 г.). **голубица** — Описание Великой церкви (список конца 80-х гг. XVIII в.). у В.В. Шмидта (а) нет. **совершѣнная]** *совершѣнная* — Опись. **моѡ]** *моѡ* — Опись. **моѡ** — Описание Великой церкви (список 1815 г.). **ѿко глава** — **власы моѡ]** у В.В. Шмидта (б) нет. **ѿко]** *яко* — Опись, Описание Великой церкви (список 1815 г.). **ѿкѡ** — Описание Великой церкви (список 1714 г.). **глава]** *глава* — Опись, Описание Великой церкви (список середины 20-х гг. XVIII в., список конца 80-х гг. XVIII в., список го монастыря. С. 348–349 (в реконструкции); *Никон, патр.* Труды / Научное исследование, подготовка документов к изданию, составление и общая редакция В.В. Шмидта. М., 2004. С. 686 (В.В. Шмидт, гражданским шрифтом в современной орфографии) (а); С. 788 (В.В. Шмидт по Описанию Великой церкви в списке 1714 г.) (гражданским шрифтом, в современной орфографии) (б).

1815 г.), А.Г. Авдеев. **моѡ]** *моѡ* — Опись. **моѡ** — Описание Великой церкви (список конца 80-х гг. XVIII в.). **моѡ** — Описание Великой церкви (список 1815 г.). **напоуниа]** *напоуниа* — Опись. **напоуниа** — Описание Великой церкви (список середины 20-х гг. XVIII в.), А.Г. Авдеев. **напоуниа** — Описание Великой церкви (список конца 80-х гг. XVIII в.). **напоуниа** — Описание Великой церкви (список 1815 г.). **рѡсы]** *рѡсы* — Опись. **рѡсы** — Описание Великой церкви (список 1815 г.). **ѿ]** *ѿ* — Опись, Описание Великой церкви (список 1815 г.). **ѿ** — Описание Великой церкви (список конца 80-х гг. XVIII в.). **власы]** *власы* — Опись, Описание Великой церкви (список 1815 г.). **моѡ]** *моѡ* — Опись. **мон** — Описание Великой церкви (список середины 20-х гг. XVIII в., список 1815 г.), А.Г. Авдеев. **моѿ** — Описание Великой церкви (список конца 80-х гг. XVIII в.). **ѡкропиш<а>]** *ѡкропиши мя* — Опись. **ѡкропиша ма** — Описание Великой церкви (список 1714 г.). **ѡкропиши ма** — Описание Великой церкви (список середины 20-х гг. XVIII в.). **ѡкропиши мя** — Описание Великой церкви (список конца 80-х гг. XVIII в.). **ѡкропиша мя** — Описание Великой церкви (список 1815 г.). **ѡкропишася** — список Описи первой трети XIX в., Описание Великой церкви (список 1850 г.). **ѡкропиша ми** — архим. Леонид, В.В. Шмидт (а). **ѡкропиша Мя** — В.В. Шмидт (б). Даем конъектуру в соответствии с текстом Острожской Библии (см. ниже) и чтением списка Описи первой трети XIX в. **ноцию]** *нощию* — Опись, Описание Великой церкви (список конца 80-х гг. XVIII в.). **нощею** — Описание Великой церкви (список 1850 г.).

Надпись воспроизводит стих 2-й главы 5-й Песни песней. Это — единственная подпись под иконой, отмеченная в Описи Ново-Иерусалимского монастыря 1685 г., что свидетельствует о ее исключительном значении в эпиграфическом «проскинитарии». Подпись составляет единое смысловое целое с иконой, а икона и надпись — неразрывно слиты с архитектурным образом, входом в Кувуклию.

Текст Описи 1685 г. не содержит указаний на время создания этой надписи. Г.М. Зеленская считает, что она датируется вторым строительным периодом, то есть 80–90-ми годами XVII века – временем завершения строительства Кувуклии. С.К. Севастьянова датирует ее создание первой половиной 80-х годов XVII века¹. На наш взгляд, датировка этой надписи в значительной степени определяется ее содержанием, точнее, ее внутренним смыслом.

Подпись под образом Спаса Нерукотворного – единственная подпись под иконой, отмеченная в Описи 1685 г., что свидетельствует о ее исключительном значении в эпиграфическом «проскинитарии». Подпись составляет единое смысловое целое с иконой, а икона и надпись – неразрывно слиты с архитектурным образом, входом в Кувуклию.

Образ Спаса Нерукотворного – главная икона с изображением Иисуса Христа, «икона икон», Первообразом которой является Лик Спасителя, чудесным образом отпечатавшийся на ткани². Этот образ, как отмечал И.А. Припачкин, «показывает именно богочеловеческий образ Христа, символически-формально передавая таинственное соединение двух природ в Его личности»³. Он же выделяет следующие канонические аспекты данного образа, раскрытые в Службе праздника Перенесения Нерукотворного Спаса из Эдессы в Константинополь: 1) христологический, так как эта икона является прямым свидетельством истины боговоплощения; 2) пневматологический, так как эта икона передает обоженное состояние человеческой природы, воспринятой Христом⁴.

¹ *Севастьянова С.К.* Материалы к «Летописи жизни и литературной деятельности патриарха Никона». СПб., 2002. С. 223.

² *Языкова Н.М.* Богословие иконы. М., 1995. С. 59–60.

³ *Припачкин И.А.* Иконография Господа Иисуса Христа. М., 2001. С. 24–25.

⁴ *Припачкин И.А.* Иконография Господа Иисуса Христа. С. 24–26.

Однако Опись Остолопова не уточняет типа иконы, общая лишь то, что это – «образ Нерукотворенный Спаса Христа живописного писма»¹. Упоминание «живописного писма» позволяет предположить, что, возможно, образ над входом в Кувуклию мог принадлежать к новому для Руси типу иконы Спаса Нерукотворного – так называемому Плату Вероники, который утвердился в русской иконописи во второй половине XVII века. В отличие от более распространенного типа, так называемого Спаса на убрусе, Христос здесь изображался в терновом венце, так как этот образ имел прямую связь с Его Страстями². Согласно преданиям, св. Вероника подала Христу во время Его пути на Голгофу полотно, чтобы Тот вытер выступившие на Его челе кровь и пот. Когда Он утерся, на ткани чудесным образом отпечатался Его лик³. Образ Спаса Нерукотворного на плате св. Вероники напрямую связан и с посвящением Воскресенского собора в Новом Иерусалиме и вполне уместен над входом в Кувуклию. Однако категорически утверждать, что именно этот образ был избран патриархом Никоном, нельзя, так как образ Спаса Нерукотворного (Плат Вероники) появился в русской иконописи под влиянием католической живописи, яростно отвергаемой главой Русской Церкви⁴.

Тем не менее данный иконографический тип в данном случае играет второстепенную роль. Как отмечала Н.М. Языкова, каждая икона Иисуса Христа «есть ступенечка к Нему Самому, маленькая ниточка, связывающая образ и Первообраз»⁵. И с особой силой именно эта связь образа

¹ РГАДА. Ф. 1209 (Поместный приказ). Оп. 4. Д. 5092. Л. 355об.

² *Припачкин И.А.* Иконография Господа Иисуса Христа. С. 37–39.

³ *Порфирьев И.А.* Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки // Сборник ОРЯС. 1890. Т. 42. № 4. С. 71–72.

⁴ *Припачкин И.А.* Иконография Господа Иисуса Христа. С. 37.

⁵ *Языкова Н.М.* Богословие иконы. С. 70.

и Первообраза должна ощущаться у входа в Кувуклию – месте Гроба Господня, погребения и чудесного Воскресения Спасителя.

В этой связи ключ к пониманию богословского замысла патриарха Никона, возможно, дает икона Спаса Нерукотворного из собрания ЦМИАР, поступившая из Ново-Иерусалимского монастыря¹. Образ выполнен в традициях «живописного писма», характерного для школы Симона Ушакова. Н.Н. Чугреева датирует образ 1670-ми годами и, считая его «одним из самых значительных и важных образов Спаса Нерукотворного “ушаковского” времени», полагает, что заказ на него исходил от патриарха Никона². Однако как раз в это время опальный глава Русской Церкви находился в ссылке, и мы можем полагать, что икона была создана позже в после возобновления работ в конце 70-х годов XVII века либо по инициативе царевны Татьяны Михайловны, либо царя Федора Алексеевича. Размеры иконы – 126 x 102,5 м – свидетельствуют, что она предназначалась либо для иконостаса в одном из приделов, либо... размещалась над входом в Кувуклию. В Воскресенском соборе Опись Остолопова дважды называет только одну икону Спаса Нерукотворного – а именно ту, что находилась над входом в Кувуклию³.

Икона снабжена надписями, располагающимися в картушах слева и справа от нимба Спасителя, а также в левом и правом нижних углах⁴.

В первом картуше слева от нимба помещен следующий текст:

авгарь кнѣзь едѣки гдѣ іисусѣ [у]
 павл[ше]м[ус]а во ерлнме радоватѣа
 ако знаемъ бѣтъ и дѣ [в]
 оуповаю бо видѣти тѣ не
 дѣгъ еже имамъ молю тѣ
 да исцѣлши [ми]

Левый картуш имеет следующий текст:

інѣъ сошеды ѿ бѣа авгарю кнѣзю
 радов[ати]сѣ блженъ еси невидѣ
 ма върова^а ибо ѹготовасѣ здравне
 тѣлѣ твоємѣ и единъ ѿ ѹчнѣкѣ
 монхѣ просвѣтитѣ тѣ посланіе^а монимъ

В левом нижнем углу иконы в картуше находится надпись:

авгорь кнѣзь едесскій [Господу Иисусу Христу]
 въ странахѣхъ іерлнмск[их]
 [явлшем]ѣсѣ радоватисѣ слы[шахом]
 ѡ тебѣ и ѡ преславныхѣхъ [целбах]
 твоихѣ. ако безъ врачееѣт[ва и]
 исцѣлши б[о]лезни
 [словом единым...]

Надпись в четвертом картуше не сохранилась – скорее всего, это была вкладная или авторская запись, в которой говорилось о времени и цели создания образа.

Источник надписей угадать не трудно – это сокращенный вариант письма правителя Эдессы Авгаря Иисусу Христу и Его ответное послание, взятые из апок-

ицкой церкви Троице-Сергиевой лавры. См.: Чугреева Н.Н. Спас Нерукотворный. С. 158, 183 (примеч. 115).

¹ Инв. № КП 5573; изд.: Спас Нерукотворный в русской иконе // Авт.-сост. Л.М. Евсева, А.М. Лидов, Н.Н. Чугреева. М., 2005. № 53. С. 295.

² Чугреева Н.Н. Спас Нерукотворный. Иконы XVII–XX вв. // Спас Нерукотворный в русской иконе. С. 161–162.

³ РГАДА. Ф. 1209 (Поместный приказ). Оп. 4. Д. 5092. Л. 212, 355об.

⁴ Восстановление утраченных частей текста мое. – А.А. За основу восстановления основу взята надпись на выполненной Симоном Ушаковым иконе 1676–1677 гг. из местного чина иконостаса Тро-

рифического «Сказания о царе Авгаре» – памятника сирийского происхождения, который был переведен на греческий язык и затем попал в славянские литературы¹. Правда, в отличие от книжного текста, на иконе послание царя Авгаря разделено на два. Для нашей темы очень важно иное – символика образа Спаса Нерукотворного, связанная с эпиграфическими памятниками. Согласно «Сказанию...», Авгарь поместил Нерукотворный образ над городскими воротами Эдессы, снабдив его надписью. В разных редакциях «Сказания...» она встречается в двух вариантах – кратком и расширенном. Краткий вариант является цитатой из 64-го псалма²: «**ХЪ БѢ НАДѢАСА НА ТА НЕ ПОГИБНЕТЪ НИКОГДА**» или «**ХЪ БѢ ОУПОВАЛИ НА ТА НЕ ПОГРѢЩАЕТЪ**»³. Этот же вариант в иной редакции перевода – «**ХРЕ БЖЕ ІЖЕ НА ТА НАДѢАСА НЕ ѠЩЕТИТСА НИКОГДА ЖЕ**» – присутствует и на русских иконах Спаса Нерукотворного второй половины XVII века⁴. Пространный вариант расширен за счет молитвы, обращенной к Христу: «**Ѡ ВЛКО МНОГОМЛРДЫИ ХЪ БЖЕ НАШЪ, ОУПОВАНІЕ ВСѢМЪ КОНЦЕМЪ ЗЕМЛЛ ПОМИЛЖИ НЫ, В ТА БО ВѢРЖЕМЪ, ВСАКЪ НАДѢАЙСА НА ТА НЕ ПОГРѢШИТЬ ОУПОВАНІА**»⁵. Надпись существовала в реальности, но Прокопий Кесарийский сообщает, что она

содержала текст переписки Авгаря с Иисусом Христом и была сделана самими гражданами Эдессы «вместо какой-либо защиты»¹. Ее реальность была доказана в начале XX века после находки ее реплики, датированной временем после IV века, на стене одного из гротов в окрестностях Эдессы². Аналогичные реплики данной надписи были обнаружены в Турции в Эфесе, близ Алкат-Хадьи-Кеуй и в Гурдюю, а также в Филиппах (Македония). Е.Н. Мещерская подчеркивает, что все эти надписи носили апотропеический характер и были призваны спасти город от врагов, а частный дом – от стихийных бедствий³. Иначе расставлены акценты в славянских версиях «Сказания...». Легендарная переписка не «переведена» здесь в плоскость эпиграфики, а Нерукотворный образ и надпись, устроенные Авгарем, составляют единое целое и поставлены на городских воротах так, чтобы всякий проходящий через них поклонялся образу. Таким образом, «Сказание...» иначе акцентирует связь образа и надписи – они не имеют никаких апотропеических функций, но соединяют идею веры в Христа с идеей почитания Первообраза. В этом сюжете, наложенном на символику входа и выхода, трудно угадать тесную взаимосвязь со словами Спасителя, запечатленными в Евангелии от Иоанна: «**АЗЪ ЕСМЬ ДВЕРЬ: МНОЮ ІЩЕ КТО ВНИДЕТЪ, СПІСЕТСА, І ВНИДЕТЪ І ІЗЫДЕТЪ, І ПАЖИТЬ ѠВРЎЩЕТЪ**»⁴.

Однако в русской иконописи второй половины XVII века связь надписей на иконе Спаса Нерукотворного с символикой защиты была минимально слаба, будь

¹ *Procop. Caes. De bello Pers.* II, 12, 26. Русский перевод: *Прокопий Кесарийский. Война с персами. Война с вандалами. Тайная история* / Перевод, статья и комментарии А.А. Чекаловой. М., 1993. С. 119.

² *Мещерская Е.Н. Легенда об Авгаре – раннесирийский литературный памятник.* С. 60–61.

³ Там же.

⁴ Ин. 10: 9.

¹ Обзор греческих и славянских редакций памятника см.: *Мещерская Е.Н. Легенда об Авгаре – раннесирийский литературный памятник. (Исторические корни в эволюции апокрифической легенды).* М., 1984.

² Пс. 64: 6. См.: *Мещерская Е.Н. Легенда об Авгаре – раннесирийский литературный памятник.* С. 108.

³ *Порфирьев И.А. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки.* С. 249, 261.

⁴ Спас Нерукотворный в русской иконе. № 61. С. 308.

⁵ *Порфирьев И.А. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки.* С. 242; *Легенда о царе Авгаре // БЛДР. Т. 3: XI–XII вв. СПб., 1999.* С. 280. О надписи см.: *Мещерская Е.Н. Легенда об Авгаре – раннесирийский литературный памятник.* С. 108.

то извлечения из переписки Авгаря с Иисусом Христом или копия разных вариантов надписи над городскими воротами Эдессы. Можно назвать несколько икон Спаса Нерукотворного с данными надписями, которые размещались в местном ряду иконостаса, а в подписях к ним подчеркивалась идея поклонения Первообразу всякому входящему и выходящему¹.

Не отвергая и даже подчеркивая заключенную здесь идею поклонения Первообразу над входом в Кувуклию (ибо последняя также являлась образом), логично также предполагать, что в Воскресенском соборе Ново-Иерусалимского монастыря проход в Кувуклию, увенчанный Нерукотворным образом Спасителя, мог непосредственно восприниматься как проход, через который осуществилось спасение человечества.

Сравнение цитаты с печатными изданиями Священного Писания – Острожской Библией и Библией 1663 года позволяет сделать заключения, что составитель надписи уточнил цитату из Песни песней по Библии 1663 года. Это дает *terminus post quem* для датировки. Таким образом, создание самой иконы можно датировать промежутком между 1663 (издание Библии) и 1666 (осуждение патриарха Никона на Священном Соборе) годами. Возможно, последнее обстоятельство (строительные работы в соборе прекратились вплоть до 1681 года) способствовало тому, что образ Спаса Нерукотворного был помещен над входом в Кувуклию в первой половине 80-х годов XVII века, когда работы по ее оформлению были завершены.

Источником цитаты в надписи является «Толковая Песнь песней». Этот памятник книжности очевидно восточнославянского происхождения, относился к жанру катен – сборников толкований, посвященных одной библейской книге, которые выбирались из святоотеческих трудов.

¹ Спас Нерукотворный в русской иконе. № 43. С. 273; № 50. С. 285; № 57. С. 301; № 61. С. 308.

На Руси «Толковая Песнь песней», очевидно, появилась в середине – второй половине XII века, а ее древнейшие списки датируются концом XIII века¹. «Толковая Песнь песней» активно переписывалась вплоть до XVII века. При этом для создания надписи использовался именно список, созданный в XVII века, так как приведенная в ней цитата соответствует тексту Библии, изданной в 1581 году в Остроге Иваном Федоровым. А поздние списки «Толковой Песни песней», как заметил А.А. Алексеев, «часто несут на себе следы влияния Острожской Библии»².

Сравним греческий текст цитируемого в новоиерусалимской надписи фрагмента Песни песней с аналогичными фрагментами из Острожской Библии и Библии 1663 года:

Греческий текст Песни песней	Надпись над входом в Кувуклию (по руко- писным спискам)	Песнь песней	
		В Острож- ской Библии	В Библии 1663 г.
Ἄνοιξόν μοι, ἀδελφή μου, ἡ πλησίον μου, περιστερά μου, τελεία μου, ὅτι ἡ κεφαλή μου ἐπλήσθη δρόσου καὶ οἱ βόστροχοί μου ψεκᾶδων νυκτός.	Ѡвѣрзи ми, сестрѡ трѡ ми, сестрѡ моѡ ѡ ближняя моѡ голѡвица, совершенная моѡ, ꙗко глава моѡ напоѡниша росы ѡ власы мои ѡкропиш<аг>а нощю	Л. 36: Ѡвѣрзи ми, сестрѡ моѡ ѡ ближняя моѡ, голѡвице моѡ, гзверь- шенная моѡ, ꙗко глава моѡ напоѡниша росы, ѡ власы мон ѡкропиша аг>а нощю	Л. 275: Ѡвѣрзи ми, сестрѡ моѡ ѡ ближняя моѡ голѡвице моѡ, совершенная моѡ, ꙗкв глава моѡ напоѡниша росы, ѡ власы мон ѡкропиша аг>а нощю

¹ Алексеев А.А. Песнь песней в древней славяно-русской письменности. СПб., 2002. С. 41–42, 49.

² Алексеев А.А. Песнь песней в древней славяно-русской письменности. С. 46.

Показательно, что в списках «Толковой Песни песней», начиная с XVI века разбираемый фрагмент дан именно в том виде, в каком он присутствует и в Острожской Библии, и в Библии 1663 года, фактически являющейся ее перепечаткой за исключением исправлений некоторых слов соответственно языковым нормам XVII века. Это издание сохранило и ошибки перевода. Так, выражение «οἱ βόστροχοί μου ψεκάδων νυκτός», в Острожской Библии было ошибочно переведено как **«влагы мои ѡкропѣшиа нощѣи»**: переводчик, видимо, принял genetivus pluralis существительного ψεκάς за participium praesentis activi глагола ψεκάω, а genetivus singularis существительного νύξ – за наречие. Эта ошибка сохранилась и в Библии 1663 года. Только в «елизаветинском» издании церковнославянского перевода Библии текст Песни песней был сверен с греческим оригиналом и исправлен. В этом издании, повторяемом и в современных перепечатках церковнославянского текста Библии, данное место приведено в соответствие с греческим оригиналом: **«и влагн мой (наполнились) капель нощнѣхъ»**.

Вместе с тем в разбираемой надписи, судя по ее сохранившимся спискам, глагол **ѡкропѣшиа** был дан в ином написании, нежели в Острожской Библии и Библии 1663 года — **ѡкропѣши<а>а** вместо, соответственно, **ѡкропѣшиа** и **ѡкропѣшиа**, что, вероятно, отражает разговорную форму данного глагола.

Возникает вопрос, почему для подписи под иконой Нерукотворного Спаса, помещенной над входом в Кувуклию, был избран именно фрагмент из Песни песней? Прежде всего, потому, что аналогичная надпись имелась в храме Гроба Господня в Иерусалиме. Она находилась в южной части ротонды, на так называемых «триумфальных вратах», ведущих к Кувуклии. «Триумфальные врата» были устроены также в базилике, построенной императором Константином Великим. Позднее они реставрировались

патриархом Константинопольским Модестом (630 г.) и императором Константином Мономахом (1042 г.). Надпись, помещенная на вратах после перестройки храма крестоносцами. Гласила: «Veni, amica mea» и являлась неточной цитатой из Песни песней в переводе Блаженного Иеронима (2: 10)¹. Эта деталь убранства храма в Воскресенском соборе Ново-Иерусалимского монастыря отсутствовала, но цитата из Песни песней имелась в подписи под иконой Спаса Нерукотворного, помещенной над входом в Кувуклию. Правда, в ней цитировалось иное место из Песни песней. Однако многие надписи «проскинитария», воспроизводя надписи, находящиеся в первообразе, никогда не следовали им буквально, а иные вообще не имели прямых аналогов. Ответ на вопрос о причинах замены дают святоотеческие толкования, данные к цитируемому в новоиерусалимской надписи фрагменту Песни песней.

Естественно, что для любого христианина стихи Песни песней носят скрытый, прообразовательный смысл. С наибольшей полнотой это и воплотила надпись над входом в Кувуклию: ее внешний смысл был открыт любому читающему, а для того, чтобы понять смысл внутренний, прообразовательный, необходимо было обратиться к святоотеческим толкованиям. В Толковом переводе Песни песней к стиху, цитируемому в надписи над входом в Кувуклию, даны толкования Филона Карпафийского и св. Григория Нисского. Последний толкует Песнь песней как аллегорию обручения христианской души с Христом, что было отражено и в толковании к рассматриваемому стиху. Отчасти это созвучно идеям Епифания Славинецкого, считавшего Русскую Церковь «богоизбранной невестой»², но совершенно не связано ни с местом, ни с создаваемым патриархом Никоном образом. Трактат Филона Карпафий-

¹ CICrTS. 39.

² *Перевезенцев С.В.* Русская религиозно-философская мысль X-XVII вв. Основные идеи и тенденции развития. М., 1999. С. 320.

ского¹ не входил в число важнейших святоотеческих толкований Песни песней и был мало известен в византийском богословии. Между тем именно толкования Филона Карпафийского, видимо, и непосредственно повлияли на выбор патриарха Никона – настолько они были созвучны его замыслу. Ведь стих, избранный патриархом Никоном для надписи над Кувуклией, Филон Карпафийский толковал именно как прообраз Воскресения Христова. Итак, каков же был внутренний смысл надписи, расположенной над входом в Кувуклию – так, как понимал его патриарх Никон? Филон Карпафийский в толковании на предыдущий стих («ГЛА СЪ ВРѢТА МОЕГѠ ОУДѢДѠ ЛЕТЪ ВЪ ДВѢРИ») отмечает: «ИВѢ СТЬ, ВЪ ВОСКРЕНИ БО “ПРИДЕ, ДВѢРЕМЪ ±АТВОРЕНЪМЪ” (Ин. 20: 26)»². В толковании к следующему стиху Филон Карпафийский раскрывает смысл фразы «отверзнуть двери» как призыв к «Фоме и неверной его душе»: «ДА ШѠВЕР±ЕТЪ ДШЮ... И ВЪ СВОЕ СРДЦЕ И ВЪМѢСТИТЪ ВЪСКРНИИ ОУВѢРЕНИ»³. Что же до толкования слова «роса», то Филон Карпафийский также увязывает его с Воскресением Христовым: «±НАМ НАЕТЪ, ВЪНЕГДА ВЪ ОУТРИНЮ ВЪСКРНИИ, ВЪ НЕЖЕ РОСА ПОС ЛАЕТЪ»⁴. Таким образом, именно эти толкования на избранный для надписи над входом в Кувуклию стих Песни песней оказываются наиболее полно созвучным замыслу патриарха Никона: человеку, входящему в преддверие Гроба Господня, необходимо было вместить в свою душу веру в Воскресение Христово.

На возможную принадлежность надписи времени патриарха Никона говорит и тот факт, что надписи в Ново-Иерусалимском монастыре, основанные на святоотеческих текстах, создавались именно при нем. Более того, образ Спа-

са Нерукотворного с подписью вполне сопоставим с написанными патриархом Никоном иконами. Одна из них – также изображавшая Спаса Нерукотворного – была написана в Анзерском скиту и позднее почиталась как чудотворная. Вторая – с изображением Честной главы Иоанна Предтечи – была написана в 1666 году в дар новорожденному царевичу Ивану Алексеевичу и, подобно новоиерусалимскому образу, имела надпись с разъяснением внутреннего смысла этого образа¹. Для второго строительного периода подобные надписи не характерны, как не характерно для него и обращение к святоотеческому наследию.

При всем этом, заменяя одну цитату из Песни песней на другую, составитель надписи не нарушал канона, он его углублял. Цитата, помещенная на «триумфальной арке», в святоотеческих толкованиях не имела столь яркой связи с темой воскресения Христа, нежели подпись под иконой в Кувуклии. Ее смысл святые отцы видели в призыве прийти к Христу². А это значит, что составитель надписи искал сокровенный смысл цитаты в святоотеческих трудах, точнее, в Толковом переводе Песни песней.

Интересную параллель местоположению иконы Спаса Нерукотворного дают малороссийские церкви XVII века, где, по замечанию Павла Алеппского, этот образ находился «всегда над царскими вратами»³. Догматически этот обычай, видимо, опирался на слова Спасителя, запечатленные в Евангелии от Иоанна: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет и выйдет, и пажить найдет»⁴. В Воскресенском же соборе проход в Кувуклию, очевидно,

¹ Зеленская Г.М. Новый Иерусалим. Путеводитель. М., 2003. С. 26–28.

² См.: Алексеев А.А. Песнь песней в древней славяно-русской письменности. С. 78–79.

³ Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в середине XVII в., описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с арабск. Г. Муркоса. М., 2005. С. 150.

⁴ Ин. 10: 9.

¹ Греческий текст: PG. Т. 40. Col. 27–154.

² Алексеев А.А. Песнь песней в древней славяно-русской письменности. С. 103; Philo Carpathiensis. In Canticum Canticorum // PG. Т. 40. Col. 100.

³ Там же.

⁴ Там же.

непосредственно воспринимался как проход, через который осуществилось спасение человечества.

Тем самым подпись к иконе Спаса Нерукотворного с цитатой из Песни песней необходимо рассматривать как кульминационную среди надписей, образовавших при патриархе Никоне систему иконотопоса Нового Иерусалима. При этом если надпись на Елеонском кресте рассказывала об основании обители, изразцовая надпись по периметру четверика Воскресенского собора – раскрывала суть церковных таинств, изразцовая надпись по периметру ротонды – раскрывала соотношение между образом и Первообразом и демонстрировала всемирно-историческое значение Воскресения Христова, то изучаемая надпись (точнее, ее доступный внутреннему взору смысл) призвала открыть душу для вмещения веры в это кульминационное событие мировой истории.

Список сокращений:

- ГИМ – Государственный исторический музей. Москва.
НИОР – Научно-исследовательский отдел рукописей.
ПЛДР – Памятники литературы Древней Руси.
РГАДА – Российский государственный архив Древних актов. Москва.
РГБ – Российская государственная библиотека. Москва.
СККДР – Словарь книжников и книжности Древней Руси.
ЦМИАР – Центральный музей древнерусской культуры имени Андрея Рублёва. Москва.
ЧОИДР – Чтения в Императорском обществе Истории и древностей Российских. Москва.
CISrTC – *de Sandoli S. Corpus Inscriptionum Crucesignatorum Terrae Sanctae (1099–1291). Testo, traduzione e annotazioni // Pubblicazioni dello Studium Biblicum Franciscanum. Vol. 21. Jerusalem, 1974.*
PG – *Patrologiae cursus completus, seu bibliotheca universalis integra, uniformis, commoda, oeconomica omnium SS. Patrum, doctorum, scriptorumque ecclesiasticorum. Series Graeca. Acc. J.-P. Migne. Paris.*

«ПОВЕСТЬ О ГОРЕ И ЗЛОЧАСТИИ»: ПРОБЛЕМЫ ПРОСТРАНСТВА, ВРЕМЕНИ И КОМПОЗИЦИИ

Лепяхин В.В.

Начиная с середины XIX века, *Повесть о Горе и Злочастии*¹ многократно обращала на себя внимание исследователей. Об этом произведении писали его публикаторы И. Срезневский и Н. Костомаров, его изучали А. Веселовский, И. Забелин, Ф. Буслаев, А. Пыпин, А. Потебня, Н. Гудзий, В. Ржиги, Д. Лихачев, А. Панченко, И. Еремин, Н. Демкова, Р. Пиккио, ему посвящены кандидатские диссертации (последняя работа С. Охтеня – Омск, 2002).

И. Забелин считал, что смысл *Повести* заключается в утверждении идеала родовой или родительской власти; для историка это «поэтическое воспроизведение» основных учений *Домостроя*. Позже это мнение поддержали Гудзий и Еремин, при этом Гудзий обратил внимание на имеющийся в произведении конфликт отцов и детей. Буслаев, сосредоточив внимание на образе Горя, увидел в нем «верное отражение нечистого, темного состояния души самого героя», главного же героя Буслаев считал светлым образом, поскольку он нашел силы вернуться на «спасенный путь»². Д. Лихачев отметил новизну *По-*

¹ Повесть о Горе и Злочастии, как Горе-Злочастье довело молотца во иноческий чин // Памятники литературы Древней Руси (далее ПЛДР). XVII век. Книга первая. М., 1988. С. 28–38. Как известно, рукопись начала XVIII века сохранилась в единственном экземпляре; обнаружена она была в 1856 году А.Н. Пыпиным.

² Буслаев Ф.И. О литературе: Исследования, статьи. М., 1990. С. 259.

вести: «Впервые в русской литературе участием автора¹ пользуется человек, нарушивший житейскую мораль общества, лишенный родительского благословения, слабохарактерный, остро сознающий свое падение, погрязший в пьянстве и азартной игре...»² Сходным образом думал и Панченко³. В одной из последних работ, посвященных *Повести*, статье С. Филиппова, обобщается весь накопленный исследовательский материал, дается краткая, но точная характеристика разных точек зрения и предлагается новое решение некоторых проблем, связанных с интерпретацией произведения⁴.

Дискуссия в связи с *Повестью* ведется обычно вокруг четырех проблем: 1) как следует понимать образ молодца, 2) что такое Горе-Злочашие, 3) в чем общая идея произведения и смысл финала, 4) как определить жанровое своеобразие *Повести*? Нельзя не заметить, что большинство исследователей произведения практически не обращается к проблемам композиции произведения, в то время как она не просто представляет несомненный интерес, но и помогает точнее интерпретировать содержание и смысл произведения, охарактеризовать его персонажей.

Повесть можно разделить на 12 частей. Это легко сделать, поскольку многие части начинаются одинаковыми словами, как бы рефренами: например, «Стало молодцу срамно появиться» или «И оттуду пошел молодец на чужу сторону». Каждой части произведения мы даем

¹ Участие автора к своему герою впервые отметил также Буслав (Буслав Ф.И. О литературе: Исследования, статьи. С. 259).

² Лихачев Д.С. Великое наследие. М., 1980. С. 326. Именно поэтому Лихачев писал там же, что *Повесть* — «явление небывалое, из ряда вон выходящее в древней русской литературе».

³ См. Словарь книжников и книжности Древней Руси. XVII в. Ч. 3. СПб., 1998. С. 108; История русской литературы X–XVII веков. М., 1980. С. 398.

⁴ Филиппов Сергей. Злая судьба доброго человека // A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére. Вр., 2004. С. 13–20.

подзаголовок, раскрывающий ее содержание, и указываем начальную и последнюю строку *Повести*.

I. Грехопадение Адама и Евы. (Начало: *Изволением Господа Бога нашего...* И до слов: *...И для любимых детей.*)

Первую часть можно назвать библейским введением, характерным и для других жанров древнерусской литературы, например, для летописей, которые начинаются или с сотворения мира, или, как *Повесть временных лет*, со всемирного потопа. Вступление написано в высоком стиле. Бог в этой части упоминается тринадцать раз¹, употребляются такие слова как рай (2 раза), святой, благословить, заповедь, дивный, вкушать (2), хотя далее употребляется повседневное «ясти». Надо отметить, что автор сознательно избегает повторов при упоминании имени Божия, употребляя такие имена: Бог, Вседержитель, Господь, Спас, Иисус Христос.

Смысл первой части введения в том, что грехопадение прародителей, нарушение заповеди, изгнание из рая стали следствием послушания или преслушания и гордости. Адам и Ева не соблюли «заповедь божественну».

II. Последствия грехопадения для рода человеческого. (Начало: *Ино зло племя человеческое...* И до слов: *...Такое рождение человеческое от отца и от матери.*)

Вторую часть мы считаем продолжением введения, поскольку молодец еще не появился на сцене. В этой части раскрываются последствия грехопадения. Преслушание Адама и Евы привело к тому, что *все племя человеческое* пошло «ко отцову учению зазорчиво, к своей матери непокорливо». И точно так, как Господь наказал Адама и Еву, так Он наказывает весь род человеческий. Однако это наказание не самоцель, оно лишь способ привести человека на «спасенный путь». Эти две первые части можно считать единым вступлением.

¹ Всего же в *Повести* Бог упоминается 22 раза. В остальных 11 частях автор говорит о Боге всего 9 раз, из них 2 раза в заключительной части.

В книге о древнерусской литературе Р. Пиккио утверждает: «Читателя не должен обманывать религиозный зачин повести...» И несколько ниже: «Рассказ о первородном грехе, о Божьем гневе, об изгнании из рая... по-настоящему не играет никакой роли в сюжетной логике»¹. Это, конечно, не так. Именно двухчастное вступление и само название произведения указывают на главный смысл произведения и прямо подводят читателя к заключительной части, в которой повторяются главные мотивы вступления. Отметим, что позже Р. Пиккио пересмотрел эту точку зрения и справедливо назвал вступление «семантическим ключом» к *Повести*, «духовным сообщением» автора *Повести* читателю².

III. Наставления родителей. (Начало: *Будет молодец уже в разуме...* И до слов: *...Которыя бы тебя злу не до- ставили.*)

В третьей части впервые упоминается герой *Повести*, но главное в ней — наставления родителей. Отчасти они восходят к Ветхому Завету (не только к десяти заповедям, но и к книгам Премудрости) и, в большей мере, к Новому Завету. Грехи, от которых родители предостерегают молодца, перечисляются в следующем порядке: пьянство, гордость, блуд, глупость, азартные игры (и еще раз пьянство), воровство, ложь, неправда (несправедливость), любостяжание, лжесвидетельство, непочтение к родителям.

Д. Лихачев пишет о том, что родители обучают своего сына «обычной житейской мудрости, а иногда и просто

практической сметке торговых людей». Они мало связаны с евангельской этикой, оставляют в стороне «требования благочестия»¹. Но ведь из десяти заповедей, данных Моисею на Синае, четыре говорят о любви к Богу, а остальные об отношении к людям, т. е. о *житейской* морали. Итак, присмотримся внимательнее к наставлениям родителей.

«Не ходи, чадо, в пиры и в братчины, не садися ты на место болшее». Здесь очевидная отсылка к Евангелию от Луки: «Замечая же, как званые выбирали первые места, [Иисус Христос] сказал им притчу: когда ты будешь позван кем на брак, не садись на первое место, чтобы не случился кто из званых им почетнее тебя, и звавший тебя и его, подойдя, не сказал бы тебе: уступи ему место; и тогда со стыдом должен будешь занять последнее место. Но когда зван будешь, придя, садись на последнее место, чтобы звавший тебя, подойдя, сказал: друг! пересядь выше; тогда будет тебе честь пред сидящими с тобою, ибо всякий возвышающий сам себя унижен будет, а унижающий себя возвысится» (Лк. 14, 7–11).

«Не пей, чадо, двух чар за одну!.. Не ходи, чадо, х костарем и корчемникам, не знайся, чадо, с головами кабацкими...». Здесь предостережение от пьянства, которое часто встречается и в Ветхом, и в Новом Заветах. Приведем слова Христа: «Если же раб тот, будучи зол, скажет в сердце своем: не скоро придет господин мой, и начнет бить товарищей своих и есть и пить с пьяницами, — то придет господин раба того в день, в который он не ожидает, и в

¹ Пиккио Р. Древнерусская литература. М., 2002. С. 291. А.М. Панченко считал, что автор строил сюжет на *аналогиях* между «грехопадением» прародителей и «греховной жизнью своего современника» (История русской литературы: В 4 т. Т. 1. М., 1980. С. 387). Конечно, связь вступления с основной частью *Повести* и финалом не укладывается в простую аналогию. Она глубже и значительнее, чем может показаться на первый взгляд.

² Пиккио Р. О библейском семантическом обрамлении Повести о Горе-Злочести // Slavia Orthodoxa: Литература и язык. М., 2003. С. 694, 696.

¹ Лихачев Д.С. Великое наследие. М., 1975. С. 318. Ср. с. 322. В. Кусков также считает, что наставления «касаются лишь самых общих практических вопросов поведения человека и лишены религиозной дидактики» (Кусков В.В. Н.И. Прокофьев. История древнерусской литературы. Л., 1987. С. 252). Ранее Н. Гудзий также писал, что родители «преподали ему (молодцу. — В.Л.) традиционные нормы житейского поведения» «в стиле домостроевских наставлений» (Гудзий Н.К. История древней русской литературы. М., 1953. С. 370).

час, в который не думает, и рассечет его, и подвергнет его одной участи с лицемерами...» (Мф. 24, 48–51). А апостол Павел прямо говорит, что «пьяницы... Царства Божия не наследуют» (1 Кор. 6, 10).

«Еще, чадо, не давай очам воли, / не прелщайся, чадо, на добрых красных жен, / отеческия дочери». В данном случае евангельская заповедь вспоминается сама собой: «Вы слышали, что сказано древним: не прелюбодействуй. А Я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем» (Мф. 5, 27–28).

«Не бойся мудра, бойся глупа... Не дружися, чадо, с глупыми, немудрыми... А знайся, чадо, с мудрыми, и [с] разумными водися». Конечно, родители имеют в виду не житейскую «мудрость», а премудрость Божию, которая состоит в том, чтобы верить в Бога и исполнять Его заповеди¹. Мудрость заключается в том, чтобы не уклоняться на широкий и легкий путь, ведущий в «погибель вечную». Апостол Павел противопоставляет «мудрость мира сего» (т. е. житейскую «мудрость») и премудрость Божию, при этом мудрость человеческая при соприкосновении с Богом обращается в безумие (см. 1 Кор. 1, 19–20, 22–30). В следующей главе этого же Послания апостол Павел пишет: «И слово мое и проповедь моя не в убедительных словах человеческой мудрости, но в явлении духа и силы, чтобы вера ваша *утверждалась* не на мудрости человеческой, но на силе Божией. Мудрость же мы проповедуем между совершенными, но мудрость не века сего и не властей века сего преходящих, но проповедуем премудрость Божию, тайную, сокровенную, которую предназначил Бог прежде веков к славе нашей» (1 Кор. 2, 4–7). Предостережения от дружбы с глупыми часто встречаются в Священном Писании, и они также имеют не бытовой, житейский характер, но вероучительный.

¹ Отметим также, что «начало мудрости — страх Господень»; так утверждает Ветхий Завет (см. Пс. 110: 10; Притч. 1: 7; 9: 10).

«Не думай украсти-ограбिति». Здесь надо вспомнить одну из десяти известных заповедей: «Не кради» (Исх. 20, 15).

«*Не думай* обмануть-солгать и неправду учинить». В Священном Писании говорится от имени Бога: «Ненавижу всякий путь лжи», «кто говорит ложь, погибнет», «кто говорит ложь, не спасется» (Пс. 118, 104; Притч. 19, 9, 5). Итак, ложь — это не просто нехороший житейский поступок перед другим человеком, ложь имеет самое прямое отношение к «спасенному пути», с которого она может свернуть человека. То же самое можно сказать об обмане и неправде: «Удаляйся от неправды» (Исх. 23, 7), «мерзок пред Господом делающий неправду» (Втор. 25, 16).

«Не прелщайся, чадо, на золото и серебро, не збирай богатства неправого». Это наставление также восходит к Евангелию: «Не собирайте себе сокровищ на земле... Но собирайте себе сокровища на небе» (Мф. 6, 19–20).

«Не буди послух лжесвидетелству». Напомним девятую заповедь: «Не произноси ложного свидетельства на ближнего твоего» (Исх. 20, 16).

«А зла не думай на отца и мать и на всякого человека». А это пятая заповедь: «Почитай отца твоего и мать твою, чтобы тебе было хорошо и чтобы продлились дни твои на земле, которую Господь, Бог твой, дает тебе» (Исх. 20, 12).

«Не бесчествуй, чадо, богата и убога, и имей всех равно по единому». Это наставление восходит к Посланию апостола Иакова, который пишет: «Братия мои! имейте веру в Иисуса Христа, нашего Господа славы, не взирая на лица. Ибо, если в собрание ваше войдет человек с золотым перстнем, в богатой одежде, войдет же и бедный в скудной одежде, и вы, смотря на одетого в богатую одежду, скажете ему: тебе хорошо сесть здесь, а бедному скажете: ты стань там, или садись здесь, у ног моих, то не пересуживаете ли вы в себе и не становитесь ли судьями

с худыми мыслями?» (Иак. 2, 1–4). Таким образом, все отдельные наставления родителей молодца восходят к заповедям Божиим, к ветхозаветным или новозаветным наставлениям и поучениям. Другое дело, что по своей форме, по языку и стилистике они имеют много общего с поучениями на эту тему из Изборника Святослава (1076), Измарагда, Златоструя, Златоуста, Торжественника, Пчелы, Виршевого Домостроя (а не Домостроя «прозаического», как это часто указывается), Повести об Акире Премудром.

Заканчивается эта часть наставлением (это уже в третий раз) о дружбе с мудрыми и надежными друзьями. Как увидим в следующей части, именно *ненадежный* друг и стал причиной падения молодца.

IV. Блудный сын. Первое падение молодца. (Начало: *Молодец был в то время...* И до слов: *...Все друзья прочь оттираются.*)

Молодец покидает родимый дом. Вначале у него есть деньги и много друзей. Здесь же появляется «мил-надежен друг», «названный брат». Этот друг «прелстил его речами прелестными» («прелесть» здесь означает обман, прельщение, искушение). Нельзя не заметить, что «названный брат» обещает «сберечь» молодца и отвести к отцу и матери (!). На деле же этот «друг» спаивает и обирает доверчивого молодца.

Падение молодца автор оправдывает тем, что герой был «мал и глуп», «несовершен разумом» (это должно в некоторой мере извинять его). Другая причина состояла в том, что он не хотел подчиниться отцу с матерью, не хотел принять их советы и следовать их наставлениям. Наконец, молодец восхотел «жити, как ему любо», т. е. здесь, перед читателем, кроме непослушания родителям, отвержения заповедей Божиих, видно и желание творить свою волю — своеволие. В этом смысле молодец ведет себя как евангельский блудный сын.

Акцент в этой части стоит на пьянстве¹, что подтверждает и лексический анализ. Ключевые слова отрывка: зелено вино (употребляется 4 раза), пиво пьяное (3), чаша меду сладкого, кружка ишиму сладкого, питье пьяное, кабак, кабацкий, пил, испил, упился². В теме пьянства присутствует мотив противопоставления востока и запада. Молодец начинает пить не под вечер, а с утра, когда солнце на востоке. Упившись, он засыпает и просыпается лишь вечером, когда «солнце на западе», т. е. для него вечер и утро, восток и запад как бы поменялись местами. Эта мена, видимо, должна подчеркнуть, что у пьяного человека происходит смена представлений о правом и левом, добре и зле, верхе и низе, происходит переворот в ценностной ориентации.

Эта часть заканчивается прямой речью молодца, в которой ясно видна ирония по отношению к себе. Однако эта ирония не помогает ему вернуться к родителям.

V. Молодец идет на «чюжу страну». Наставления добрых людей. (Начало: *Стало срамно молодцу...* И до слов: *...Названные братья надежные.*)

Как в начале четвертой части молодцу было стыдно *покориться* родителям, так здесь ему стыдно *вернуться* к отцу с матерью. Очевидно, что автор *Повести* в подтексте предполагает: если б он вернулся к родителям, то его беды закончились бы, как это случилось с евангельским блудным сыном. Но молодец побеждает ложный стыд перед отцом с матерью. Здесь намечено принципиальное отличие молодца от блудного сына, раскаявшегося в своем поступке. Отметим, что блудный сын покался не только перед отцом, но и перед Богом. Грех непослушания роди-

¹ Напомним, что родители молодца в своих наставлениях поставили этот грех на первое место.

² О лексике *Повести* см.: Давыдова М.К. Лексика Повести о Горе-Злостии: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1953.

телям имеет не только земное измерение. Непослушание родному отцу — это одновременно непослушание Отцу Небесному, отвержение Его заповеди. Поэтому блудный сын в Евангелии говорит отцу: «Отче! Я согрешил против неба и пред тобою» (Лк. 15, 18–21).

В чужой стране молодца принимают «добрые люди», здесь его называют не просто молодцем, но «добрым молодцем». Нельзя не обратить внимания на то, почему его принимают с такой доброжелательностью: «Пришел молодец на честен пир, / крестил он лице свое белое, / поклонился чюдным образом, / бил челом он добрым людем / на все четыре стороны. / А что видят молотца люди добрые, / что горазд он креститься: / ведет он все по писанному учению...»¹ Как видно из этого текста, молодец встречает самое теплое к себе отношение, потому что, войдя в дом, по древнему православному обычаю, осеняет себя крестным знаменем, кланяется иконам², а потом и присутствующим.

Молодец на пиру не пьет. Здесь же он объясняет «добрым людям» причины своего падения: послушание родителей, питье кабацкое, утеря благословения, гнев Божий, т. е. молодец понимает, что он совершил грех не только против родителей, но и против Бога: «...Ослушался яз отца своего и матери, — благословение мне от них миновалось, Господь Бог на меня разгневался»³. Он просит научить его, как жить в чужой стороне. Наставления добрых людей в основном повторяют поучение родителей: следует избегать гордости, быть послушным, не сплетничать, не хит-

рить, не лукавить, быть смиренным, кротким, держаться истины и правды (справедливости). Лейтмотив наставлений — избегать гордости и учиться смирению.

Вместе с тем автор *Повести* пишет, что на пиру люди «похваляютца», а молодец ничем не «хвалитца». Это переход к следующей части: мотив похвальбы становится мостиком к ней, и мотив перерастает в тему.

VI. Начало новой жизни. Второе падение молодца. (Начало: *И оттуду пошел молодец...* И до слов: *...Живота болши старова!*)

Это очень короткая, но важная часть. Молодец, следуя советам «добрых людей», нажил еще большее богатство и захотел жениться. Но здесь, «по Божию попущению, а по действию диаволу», он совершает грех похвальбы, а это свидетельство гордости. Вспомним, что родители на первое место поставили пьянство (лейтмотив четвертой части), а на второе — гордость. Молодец в своих падениях как бы движется по этой цепочке родительских наставлений, отвергая их. Отметим, что «добрые люди» из всех грехов гордость поставили на *первое* место, предостерегая молодца, и вот он в нее впадает.

VII. Появление Горя-Злочастия. (Начало: *Подслушало Горе-Злочастие...* И до слов: *...Покрывал он свое тело белое.*)

В этой части впервые появляется Горе-горинское. Оно привязывается к молодцу именно за похвальбу, за «хвастанье», и, подчеркнем, — «по действию диаволу». Молодец возгордился тем, что он нажил «живота» больше прежнего.

Сначала Горе является герою во сне и пугает задумавшего жениться молодца тем, что быть ему «от невесты истравлену... от жены удавлену». Молодец не верит этому сну. Далее Горе уговаривает молодца пропить «животы» и стать бедняком, ведь Горе «к нагому не привяжется». Молодец не поверил и этим словам.

¹ Повесть о Горе и Злочастии, как Горе-Злочастие довело молотца во иноческий чин. С. 32.

² Крестное знамение и поклон перед иконами в древнерусской литературе — важнейший критерий различения «своих» и «чужих». Например, в былинах регулярно отмечается, что «бусурмане», войдя в дом, не крестятся и не кланяются иконам, тогда как богатыри никогда не забывают исполнить христианский дедовский обычай.

³ Повесть о Горе и Злочастии, как Горе-Злочастие довело молотца во иноческий чин. С. 32–33.

Вслед за тем в Повести возникает еще один христианский мотив: Горе «излукавилось» и явилось молодцу в образе архангела Гавриила. Здесь автор отсылает читателя к известным словам апостола Павла: искушая человека, «сам сатана принимает вид Ангела света» (2 Кор. 11, 14). От имени Архангела Горе говорит: «Да не бьют, не мучат нагих-босых и из раю нагих-босых не выгонят, а с тово свету сюды не вытепут...»¹ Здесь видим характерный для древнерусской литературы и для фольклора мотив: бедность сама по себе уже является как бы пропуском в рай. Бедняки пойдут в рай вне зависимости добрых или злых дел, которые они совершили в земной жизни, так же как богатые, за малым исключением, все пойдут в ад. Эти представления можно было встретить в простом народе даже в XIX веке.

После явления Гора в образе архангела Гавриила происходит второе падение молодца: «Тому сну молодец он поверовал, сошел он пропивать свои животы»². В этой части опять звучит мотив пьянства. Горе не просто призывает молодца отказаться от богатства (по евангельскому учению, его следовало бы раздать бедным), а пропить его. В этой же части Горе прямо говорит: «А гнездо мое и вотчина во бражниках»³. Молодец подчиняется Горю и тем, что пропивает богатство, и тем, что надевает «гунку кабацкую», как бы записывая себя в «бражники», уготавливая в своей душе «гнездо», а в теле «вотчину» для Гора.

VIII. Мысль о самоубийстве. (Начало: *Стало молодцу срамно появитися... И до слов: ...Уйду ли я у Гора злочастного.*)

После этого падения молодцу стало опять «срамно появитися», на этот раз друзьям, а не родителям. Он

продвигается еще дальше по пути удаления от родного дома. Молодец идет «на чюжу страну, далну, незнаему». Центральным в этой части является мотив реки как символической границы, которую надо преодолеть. Перевозчики отказываются перевезти его бесплатно, молодец же не может заплатить. Символичным оказывается и время, которое он проводит на берегу реки, — три дня. Молодец понимает, что это все случилось с ним из-за «злочастия горинского». Единственную возможность, чтобы избавиться от Гора, он видит в самоубийстве и хочет броситься в реку. Казалось бы, Горе добилось своего: молодец готов совершить страшный грех самоубийства. Это стало бы окончательным падением молодца и прямой дорогой в ад. Самоубийца даже не хоронят в церковной ограде. Но Горе не дает молодцу совершить этот роковой шаг.

IX. Молодец заключает договор с Горем. (Начало: *И в тот час у быстри реки... И до слов: ...Поклонился Горю до сыры земли.*)

Горе опять является молодцу в персонифицированном образе. Но теперь оно показывает ему свой истинный вид: «Босо, наго, нет на Горе ни ниточки, еще лычком Горе подпоясано»¹.

Горе выступает с монологом, напоминая молодцу о родительских поучениях, которыми он пренебрег. В этой части Горе перенимает на себя роль наставника молодца: «А хто родителей своих на добро учения не слушает, того выучю я, Горе злочастное»². Горе обещает, что молодца и накормят, и напоят, и перевезут через реку, но предлагает свою помощь не бескорыстно, мало того, оно назначает высокую цену: «Покорися мне, Горю нечистому, поклонися мне, Горю, до сыры земли»³. И молодец идет на это. Заключение союза

¹ Повесть о Горе и Злочастии, как Горе-Злочастие довело молодца во иноческий чин. С. 35.

² Там же.

³ Повесть о Горе и Злочастии, как Горе-Злочастие довело молодца во иноческий чин. С. 34.

¹ Повесть о Горе и Злочастии, как Горе-Злочастие довело молодца во иноческий чин. С. 36.

² Там же

³ Там же.

с Горем совершается через земной поклон. В европейской средневековой литературе обычно пишут расписку, иногда кровью. В древнерусской литературе, чтобы попасть под власть бесов, достаточно поклониться до земли, этот мотив встречается уже в Киево-Печерском патерике¹. В этом эпизоде выделим два мотива. Первый — состоит в том, что ветхозаветная заповедь предписывает *поклоняться* и служить только Богу (Исх. 20, 5; Втор. 5, 9). Второй — характер поклона: поклониться надо «до сыры земли». Мать сыра земля — символ жизни, рода, плодородия, материнства, чистоты, космоса, вселенной. В особом отношении к земле сказались представления о том, что у всего в мире должна быть мать. Духовные стихи зафиксировали обряд покаяния перед землей. Земля — это кормилица, которой крестьянин, и человек вообще, обязан не просто пропитанием, но всей своей жизнью². В этой части *Повести* проявился языческий обычай клясться землей, которая в этом обряде выступает свидетелем и гарантом исполнения клятвы и суровым судьей в случае нарушения клятвы.

Важное значение в этой части имеет топоним реки. В силу своей реальной пограничной функции в пространстве река имеет несколько разных символических значений. Река может *разделять* и *соединять* топонимы. Переход через реку обычно означает решимость на подвиг, начало другой жизни или нового дела, отсечение путей к отступлению. Главный смысл реки в этой части *Повести* состоит в том, что до перехода через реку у молодца оставалась возможность вернуться к родителям, значит, и к Богу. Условием переправы через реку стал союз с «нечистым» Горем и отречение от Бога.

¹ В русской литературе более позднего периода встречается и мотив расписки, а иногда оба мотива в одном произведении. Например, в *Повести о Савве Грудцине* герой и пишет «отметное письмо», и поклоняется нечистому (см.: ПЛДР. XVII век. Кн. первая. М., 1988. С. 44, 46).

² О поклонении матери сырой земле см.: *Максимов С.В.* Избранное. М., 1981. С. 469–488.

Отметим важное определение Горя, встречающееся только в этой части: Горе дважды называется «нечистым». Это один из эвфемизмов, такой же, как, например, «лукавый»¹, которыми обозначают сатану. Конечно, Горе нельзя отождествлять с сатаной, но в данной части произведения оно однозначно выступило в служебной роли беса. К тому же и дьявол упоминается именно перед появлением Горя.

Образ Горя в этой части обретает амбивалентность. С одной стороны, оно не дает молодцу совершить страшный грех самоубийства. С другой стороны, оно напоминает ему о родительских наставлениях и берется вернуть его на «спасенный путь», т. е. через беды и напасти вернуть молодца к родителям, а в конечном итоге — к Богу. Но при каком условии оно берется это сделать? Насколько амбивалентен образ Горя? Ответ на этот вопрос можно найти в трех последних частях.

Х. Воспоминание о родителях. Наставления перевозчиков. (Начало: *Пошел, поскачил доброй молодец...* И до слов: *...Возми от них благословение родителское!*)

Молодец «утешил» Горе-Злочаштие, повеселел. В этой части своими жанровыми особенностями выделяется песня молодца, в которой он вспоминает жизнь в родительском доме. Перевозчики, услышав песню, бесплатно перевозят его на другую сторону, одевают его, кормят и наставляют. Главный совет их — вернуться к отцу с матерью, проститься и взять родительское благословение (которое от него «миновалось»). Но почему проститься? И взять благословение на что? На дальнейшую жизнь? Здесь уже можно предположить, что перевозчики говорят о благословении на уход в монастырь. Горе здесь опять играет амбивалентную роль: оно знает о будущей встрече с перевозчиками, оно обещает

¹ Отметим, что в *Повести* дважды употребляется глагол «излукавиться», когда Горе предпринимает попытки подчинить себе молодца. Это также отсылает читателя к христианскому пониманию искушений, исходящих от Горя.

молодцу, что его перевезут, тем самым косвенно направляет молодца на «спасенный путь».

XI. Последняя попытка уйти от Горя. (Начало: *И от туду пошел молодец на свою сторону...* И до слов: *...Или с камнем в воду посадили.*)

Молодец уже хочет вернуться к родителям (здесь опять возникает мотив блудного сына), но поздно. Договор с «нечистым» Горем заключен, и возвращение к родителям уже недостаточно сильное средство, чтобы избавиться от Злочастия.

По своему жанру эта часть — волшебная сказка. В ней сильны мифопоэтические элементы и приемы; детально обыгрывается мотив оборотничества, превращения человека в животных, птиц, рыб и растения: «Полетел молодец ясным соколом, / а Горю за ним белым кречатом; / молодец полетел сизым голубем, — / а Горю за ним серым ястребом; / молодец пошел в поле серым волком, / а Горю за ним з борзыми вежлецы; / молодец стал в поле ковыль трава, / а Горю пришло с косою острою; / пошел молодец в море рыбою, / а Горю за ним с щастыми неводами...»¹

Если в седьмой части Горю советовало молодцу бедность и наготу, то в конце этой части Горю подучает молодца опять богато жить, а для этого «научает» убить, ограбить. Амбивалентность образа Горя здесь опять ярко показана автором *Повести*: Злочастие желает, чтобы «молотца за то повесили или с камнем в воду посадили»².

Несколько раз в этой части встречается такой мотив: Горю держит молодца «под руку под правую», так оно ходит с ним и ведет его куда хочет. По народным поверьям, у каждого человека есть Ангел Хранитель, который ходит с

правой стороны и записывает добрые дела человека. Слева же ходят бесы и записывают грехи¹. Здесь Горю заняло место Ангела, и тем самым автор хочет подчеркнуть, насколько серьезен и прочен союз, который молодец заключил с «нечистым» через поклон. Молодец остался без охраны, он незащищен перед нечистой силой.

Отметим здесь еще один мотив: когда молодец превращается в рыбу, то Горю желает ему «умереть напрасною смертью»². «Напрасный» в древнерусском языке значит неожиданный. Это очень важный момент. В православных молитвословах имеется ежедневная молитва об избавлении от «напрасной», т.е. неожиданной, смерти. Перед переходом в мир иной человек должен подготовиться к этому: покаяться, исповедаться и причаститься. Неожиданная смерть лишает человека такой возможности и считается наказанием от Бога, поскольку в этом случае человек предстает на Суд со всеми своими грехами³.

XII. Спасенный путь. Освобождение от Горя. (Начало: *Спамятует молодец спасенный путь...* И до слов: *...Во веки веков, аминь.*)

Это самая короткая часть *Повести*. Молодец вспоминает «спасенный путь»: если нельзя вернуться к родителям, то всегда можно вернуться к Богу, который терпеливо ожидает покаяние грешника. И молодец пошел постригаться в монастырь, т.е. вернулся к Отцу — Небесному. Главный мотив здесь — освобождение от Горя: оно остается у «святых ворот», оно не может войти в ограду монастыря. Этот мотив нередко встречается в древнерусской и западноевропейской

¹ Поэтому В. Солоухин назвал одну из своих книг «Смех за левым плечом»: это бесы хихикают и радуются, когда человек грешит.

² Повесть о Горю и Злочастии, как Горю-Злочастие довело молотца во иноческий чин. С. 38.

³ И конечно, в прямом смысле «неожиданная» смерть поджидает рыбу, которая не знает, когда угодит в сети или попадет на удочку рыбаку.

¹ Эти мотивы часто встречаются в волшебных сказках. См. также в *Слове о полку Игореве* описание бегства князя из плена (ПЛДР. XII век. М., 1988. С. 385).

² Повесть о Горю и Злочастии, как Горю-Злочастие довело молотца во иноческий чин. С. 38.

средневековой литературе: бесы «обитают» снаружи вокруг храма, монастыря или вокруг стен дома, где живут праведники. Этот мотив встречается, например, в Паннонском житии св. равноап. Кирилла, в житии Василия Блаженного.

Заканчивается эта часть и все произведение молитвой: «Избави, Господи, вечныя муки, а дай нам, Господи, светлый рай. Во веки веков. Аминь». Этот финал подчеркивает рамочную композицию *Повести*: тема первой части — жизнь в «святом раю» и грехопадение, тема последней части: молитва об избавлении от грехов, о даровании Царства Небесного и о возвращении в «светлый рай». Молодец одерживает победу над Горем, над злом, над собой¹.

Вернемся к тем четырем проблемам, о которых говорилось в начале статьи: как следует понимать образ молодца; что такое Горе-Злочастие; в чем общий смысл произведения; как определить жанровое своеобразие *Повести*.

1. У большинства исследователей герой *Повести* выступает как жертва житейских обстоятельств. Такой подход

¹ Многие исследователи связывали финал *Повести* не с победой, а с поражением героя. Н. Гудзий отмечал: «Обращение к монастырю является для молодца печальным, но единственным выходом из его неудачно сложившейся жизни» (*Гудзий Н.К. История древней русской литературы. С. 374*). И. Еремин считал произведение пессимистичным: «Повесть пессимистична. Автор смог указать своему герою только один путь спасения — монастырь» (*Еремин И.П. Лекции по древней русской литературе. Л., 1968. С. 165*). Д. Лихачев назвал «пессимистичным» сам замысел *Повести*, полагая, что автор произведения заменил могилу народных песен монастырем (*Лихачев Д.С. Великое наследие. М., 1980. С. 326*). Р. Пиккио интерпретирует финал повести следующим образом: «Поражение его (молодца. — *В.Л.*) подкрепляется уходом в монастырь» (*Пиккио Р. Древнерусская литература. С. 292*). На наш взгляд, такое понимание заключительной части противоречит и названию произведения, и его содержанию, и мировидению автора. Поражением молодца для автора *Повести* стали бы самоубийство или продолжение мирской жизни во грехе. Для автора же произведения — и это он отметил в названии произведения — Горе вывело молодца на «оптимистический» путь спасения.

не учитывает композицию произведения, вступление и заключение *Повести*, а потому с этой точкой зрения трудно согласиться. Как убедительно свидетельствует текст произведения, молодец нарушил *заповеди Божии*, а не житейские. Он совершает несколько грехов: непослушание родителям, пьянство, гордость (нежелание покаяться после падения и вернуться к родителям) и осознанный союз с нечистой силой¹. На наш взгляд, *безымянный* молодец — это обобщенный образ человека, пытающегося жить без Бога, без родительского благословения, вопреки наставлениям отца и матери, вопреки заповедям Божиим. Молодец — это и Адам, грехопадение которого вольно или невольно повторяет каждый человек, и блудный сын, в конце концов вернувшийся к Богу, и каждый человек, который пытается жить по своей воле, но помнит о «спасенном пути» и в конце концов возвращается на этот «тесный путь спасенья».

2. Вторая проблема носит более сложный характер. Как отмечалось, Буслаев считал Горе «отражением нечистого, темного состояния души героя». Он же указал и на второй аспект в понимании Горя: это «безобразное страшилище, злой демон»². Мнение Буслаева с разными вариациями является главенствующим.³ А.М. Панченко писал: «С точки

¹ А. Панченко обращает внимание на такую деталь. Чтобы отвести молодца от женитьбы, Горе принимает образ архангела Гавриила. Но ведь именно архангел Гавриил принес благую весть Богородице о рождении Спасителя. В *Повести* лжеархангел отвращает молодца от брака, т. е. от рождения детей, что заповедано Богом. Эта повеление напоминает в первой части вступления к *Повести*: «Учинил Бог заповедь законную: / велел он браком и женитбам быть / для рождения человеческого и для любимых детей» (*Повесть о Горе и Злочасти*, как Горе-Злочастие довело молодца во иноческий чин. С. 28). Таким образом, можно сказать, что молодец под влиянием Горя нарушил еще и эту заповедь (*Словарь книжников и книжности Древней Руси. XVII в. Ч. 3. С. 108*).

² *Буслаев Ф.И. О литературе: Исследования, статьи. С. 166, 260.*

³ Сугубо общественно-политическую трактовку Горя предложил И. Еремин: «Образ Горя в повести — обобщенный символ всей суммы того гнета, который тяжким камнем давил на трудовой народ

зрения автора, человека старинной закалки, верного идеалам “Измарагда” и “Домостроя”, индивидуальная судьба — это “злочаствие”, злая часть, лихая доля, бесталанная жизнь»¹. Некоторые исследователи называют Горе вторым «я» героя, его двойником.² С. Филиппов также пишет о двойственности образа Гора: «С одной стороны, Горе — сила, имеющая самостоятельное бытие и носящая явные признаки мифологического существа». Вместе с тем «его, видимо, правильнее назвать не просто “вторым я” героя, не олицетворением его нечистой совести, а воплощением сути его характера, его слабости, необъяснимого неумения жить в сложном, противоречивом мире»³.

Сложность проблемы состоит в том, что образ Гора-Злочаствия создан на стыке языческих и христианских представлений, в нем сочетаются фольклорные, мифопоэтические и книжные христианские элементы. Можно сказать, что в своей основе этот образ восходит к языческим представлениям, но они заметно переосмыслены в христианском ключе. На наш взгляд, Горе — это олицетворение той «нечистой», «лукавой» силы, которая получает относительную власть над человеком, когда он нарушает заповеди Божии. В фольклоре злая судьба человека выступала в виде антропоморфного или зооморфного существа. В *Повести* персонификация Гора очень условна, ведь «персоны» фактически нет. Мы знаем об этом существе лишь то, что оно босо, голо и лычком подпоясано.

в феодально-крепостническом обществе XVII века» (*Еремин И.П.* Лекции по древней русской литературе. С. 165).

¹ История русской литературы: В 4 т. Т. 1. С. 388.

² Например, Н. Гудзий писал: «Горе одновременно символизирует внешнюю, враждебную человеку силу и внутреннее состояние человека, его душевную опустошенность. Оно — как бы его двойник» (*Гудзий Н.К.* История древней русской литературы. С. 373). Позже А. Панченко подчеркивал, что Горе — это «злой дух-искуситель и двойник молодца» (*История русской литературы X–XVII веков.* М., 1980. С. 397).

³ *Филиппов Сергей.* Злая судьба доброго человека. С. 19–20.

Здесь мы должны сделать краткий экскурс в православное понимание зла. Моисей хочет знать имя Бога, чтобы передать его народу, и Бог открывает Свое имя: «Аз есмь Сущий» (Исх. 3, 14), по-еврейски — Яхве, по-гречески — ὁ ὢν, на церковнославянском — Сый. Бог — единственный, кто есть Сущий самым полным и совершенным образом, кто есть чистое бытие и бытийственность, способная творить, давать жизнь, приводить в бытие. В противоположность этому зло в восточной богословской традиции (Климент Александрийский, св. Афанасий Великий, св. Василий Великий, св. Григорий Нисский, св. Дионисий Ареопагит, прп. Максим Исповедник и др.) рассматривается как не-сущее (οὐκ ὄν)¹. Бог есть абсолютно Сущий и абсолютное Добро. Если в Сущем зла нет, то зло — не-сущее, по сущности оно не существует и возникает там, где есть недостаток добра, «ущербность» в добре.

В русском языке существует слово «нежить». По выражению крестьян, «нежить не живет и не умирает». В. Даль пишет, что есть поверье, по которому нежить — это сверженное с неба архангелом Михаилом воинство сатино. Он же приводит такую поговорку: «У нежити своего обличия нет, она ходит в личинах»². В этом народном понимании нечистой силы чувствуется явная переключка со святоотеческим богословским пониманием проблемы и с образом Гора в *Повести*. Зло и живет, и не живет: пока добро действует в полную силу, зло-нежить не существует, но как только добро умалывается, зло-нежить «выныривает» из небытия, как Горе-Злочаствие. Человек сотворен Богом по образу и подобию Божию. Но Горе не имеет не только своего собственного бытия, но не имеет и образа³,

¹ *Булгаков Сергей.* Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1917. С. 263–265.

² *Даль Владимир.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1–4. Т. 2. СПб.; М., 1881. С. 518–519.

³ Босо, голо, нет на нем ни ниточки, лычком подпоясано — это как раз и есть описание нежити, образ пустоты и небытия злой силы.

поэтому вынуждено надевать личины. Не случайно Горе говорит, что его «гнездо» и его «вотчина» в бражниках. Нарушая заповедь Божию, пьяница «выкраивает» место для нечистой силы, которая незамедлительно вселяется в него и уже обретает реальное существование и реальную силу воздействия на человека.

В противоположность манихейству в христианстве зло противостоит добру не как равная сила. Ведь и сам дьявол — падший ангел, т. е. творение Божие, который может направить против Бога дарованную ему еще до падения силу, но не способен на равных бороться против Бога. Антиподом и противником дьявола в христианстве выступает не Бог (как в язычестве, манихействе, богомилстве и некоторых других ересях), а архангел Михаил, именно он свергает с неба падшего Денницу. Даже, по-видимому, побеждая, дьявол невольно содействует исполнению Божественного замысла, и в этом его конечное бессилие. Может быть, это имел в виду Гете. На вопрос Фауста «ты кто?», Мефистофель отвечает: «Часть силы той, что без числа творит добро, всему желая зла»¹. Так и Горе-Злочастие, не желая того, приводит молодца «во иноческий чин», наставляет на «спасенный путь».

Здесь надо обратить внимание на то, что как в названии произведения², и в некоторых его частях (например, в седьмой) автор разделяет и различает Горе и Злочастие. Горе — это субъект действия, а следствие его влияния на человека — злочастие, злая судьба, грехопадения и страдания этого человека. Причем, если от Горя можно убежать, скрыться, то от Злочастия — невозможно. В своем монологе в этой части Горе утверждает, что его «клиенты», избегая

Горя, «во гроб вселились», «землею накрылись», и Горе от них «миновалось», а «Злочастие на их могиле осталось»¹. Таким образом, можно сделать вывод, что злочастие — это совокупность нарушенных заповедей, злых дел и грехов, которые человек уносит с собой в могилу. Мотив этот — христианский, поскольку по церковному учению человек предстанет на Страшный Суд со всеми своими грехами, в которых не покаялся при жизни².

3. Из изложенного понимания образов главного героя и Горя-Злочастия вытекает и интерпретация идеи произведения. Смысл его в том, что Бог «попускает» человеку жить по своей воле, но только для того, чтобы через страдания, даже через контакт с нечистой силой, привести его к Себе. При этом человек не чувствует принуждения, он сам приходит к Богу, поскольку на опыте убеждается в суетности мира и в порочности своеволия.

4. В *Повести* автором используются разные жанры. Например, А. Пыпин поместил ее между сказкой, былиной и духовным стихом. Первым с духовным стихом это произведение сравнил Ф. Буслаев. Спустя много десятилетий М. Гаспаров выявил тоническую структуру *Повести*³. С. Охтеня говорит о жанровой размытости, диффузности *Повести*⁴. Действительно, в произведении можно найти элементы духовного стиха, сказки, былины, откровенной сатиры; некоторые части *Повести* написаны в форме диалога (на-

¹ Повесть о Горе и Злочастии, как Горе-Злочастие довело молодца во иноческий чин. С. 34.

² Р. Пиккио замечает по этому поводу: «Горе-Злочастие — это демон, соединяющий в себе само зло, также человеческие страхи и представления о нем» (*Пиккио Р.* Древнерусская литература. С. 292. Ср. с. 293).

³ *Гаспаров М.А.* Очерк истории тонического стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 22–23.

⁴ *Охтеня С.А.* Идеино-художественное своеобразие «Повести о Горе-Злочастии» в ее отношении к книжной и фольклорной традициям Древней Руси: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Омск, 2002. С. 24.

¹ *Гете И.В.* Фауст // Борис Пастернак. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 2. М., 1989. С. 400.

² Напомним, что в оригинале произведение называется так: «Повесть о Горе и Злочастии, как Горе-Злочастие довело молодца во иноческий чин».

пример, вся пятая часть представляет собой диалог между молодым человеком и добрыми людьми), но нередко встречаются и монологи, например, монологи родителей (третья часть), названного брата (четвертая часть), перевозчиков (десятая часть), несколько монологов Горя-Злочастия (седьмая и девятая части) и самого молодца (четвертая и восьмая части). Наконец, отметим и такой жанр, как песня (десятая часть). Свидетельствует ли это о диффузности жанра *Повести*? Прежде всего, отметим несколько моментов: а) во времена написания *Повести* еще не было развитой системы жанров, б) не было представлений о чистоте жанра, в) важно, что каждый жанр преобладает в определенной части *Повести* без смешения с другими, что подчеркнуто лексикой и стилистикой той или иной части. Итак, Повесть является (так она и воспринимается) целостным произведением как по своему содержанию, так и по жанру.

Теперь обратимся к проблеме авторства произведения. После публикации *Повести* появилось мнение, что она является плодом устного народного творчества и просто записана в XVIII веке. В настоящее время никто из исследователей не сомневается, что *Повесть* является авторским произведением¹, в котором удачно сочетаются устная и книжная традиции².

Помогает ли анализ композиции более глубоко понять произведение? Рассмотрим особенности изображения пространства и времени в *Повести*. Первая часть: здесь

¹ Еще Н. Костомаров заметил, что «философский тон и стройное изложение показывают в ней [*Повести*] не чисто народное, а сочиненное произведение» (цит. по: Лихачев Д.С. Великое наследие. С. 312).

² П. Симони даже атрибутировал произведение московскому протопопу Терентию, автору двух Посланий Лжедмитрию I, для чего пришлось сместить датировку *Повести* к рубежу XVI–XVII веков. Специалисты по древнерусской литературе не поддержали эту гипотезу (см.: Словарь книжников и книжности Древней Руси. XVII в. Ч. 3. С. 106).

действие происходит в топосе святого рая эдемского, это священное пространство. Вторая часть — «ниская» земля, пространство греховной жизни по своей воле. Третья часть — родительский дом как архетип рая, как возможность при определенных условиях вернуться в «райское» пространство. Четвертая часть — чужая сторона, «ызба кабацкая» как архетип ада (пьянство, ложный друг, искушение, падение). Утеря пространственных ориентиров: восток и запад меняются местами, а значит, добро меняется на зло, свет на тьму. В этой части особенно заметна роль пространственных отношений в *Повести*. Пятая часть — чужая сторона, дом добрых людей как архетип рая. Шестая часть — чужая сторона, новый дом молодца как архетип рая. Седьмая часть — новый дом молодца, между раем и адом, обещание прямого пути в рай за счет бедности. Восьмая часть — пространство реки как место самоубийства, как архетип реки мертвых, как возможный переход из царства живых в царство мертвых, в ад. Девятая часть — топос реки, один берег, явление Горя, пространство нечистой силы, заключение союза с ней. Десятая часть — пространство реки, переезд на другой берег. Одиннадцатая часть — попытка вернуться «на свою сторону», в пространство родительского дома, но молодец попадает в «чисто поле», в волшебное пространство сказки, по которому Горе пытается увести молодца в ад. Двенадцатая часть — монастырь как архетип рая, сакральный топос, пространство спасения.

Как видим, пространственные отношения в *Повести* начинаются еще в иконичном архетипическом пространстве рая. И далее движение молодца в пространстве происходит как амплитудные колебания между сакральным топосом рая и топосом ада, усиленным мотивами пьянства, гордости, смерти, самоубийства. Первые три топоса готовят молодца к последнему, двенадцатому. Движение фактически начинается в топосе рая, а в топосе земного

рая-монастыря заканчивается. Все остальные промежуточные топосы обеспечивают амплитуду колебаний молодца между двумя топосами: изначальным и конечным, которые по своей сути совпадают. Не вызывает сомнений, что автор видит пространственные отношения в *Повести* в обратной перспективе: он знает конец Повести и именно к нему ведет молодца, хотя сам герой *Повести* не знает этого¹.

Нельзя не обратить внимание на то, что смена места в *Повести* не носит плавного характера, переход от одного топоса к другому — обрывистый: молодец только еще отправился «на чужу страну *далю* незнаему», — и вот он уже там. Предложенное деление произведения на части помогает четко выявить эту обрывистость в пространственных параметрах *Повести*. Мотив дороги и сам топос дороги, т. е. движение в физическом пространстве, практически отсутствуют в произведении, нет указаний и на качество дороги. Дорога в Повести — это духовный, жизненный путь молодца, своеобразное «хождение по мытарствам», которое происходит в разных топосах, лишь формально связанных между собой. И молодец не столько идет сам, сколько его ведут и направляют². Можно посчитать исключением одиннадцатую часть, поскольку там молодец

¹ Так и Творец смотрит из вечности на время в обратной перспективе, *sub specie eternitatis* и знает конец этого мира. Мало того, Он открыл это человеку через Иоанна Богослова.

² Бог редко воздействует на человека или помогает ему непосредственно, чтобы человек не возгордился, но опосредованно и незаметно через других людей направляет его на путь спасения. В *Повести* нельзя не заметить, что Господь не дает молодцу забыть родителей и родительский дом, архетип рая. На спасенный путь направляют молодца и родители (цитаты здесь не нужны), и лжебрат («...Зберегу я, мил друг, тебя накрепко, сведу я тебя ко отцу твоему и матери!»), и «добрые люди» в пятой части (здесь подтверждения также не нужны), и перевозчики («...Ты поди на свою сторону, к любимым своим честным родителям, ко отцу своему и к матери любимой»), и наконец, само Горе и Злочастие («А хто родителей своих на добро учения не слушает, того выгучю я, Горе злочастное»). Через эти наставления автор выявляет Промысл Божий. Бог «по-

много двигается, но, во-первых, в этой части гораздо важнее мотив превращений в животных и птиц, он доминирует в этой части, а во-вторых, движение носит не линейный, горизонтальный характер, а вертикальный (сверху вниз): молодец последовательно превращается в сокола, в голубя, в волка, в траву, в рыбу. Молодец хочет уйти от Горя и именно в поисках выхода из этого падения вниз (от сокола до рыбы) вспоминает о «спасенном пути».

Не менее интересно проследить особенности изображения времени и вечности в *Повести*. Действие первой части происходит в вечности, это райское время, это жизнь с Богом, а смерти, как конца времени, еще нет. Вторая часть — переход из вечности во время, начало греховной жизни во времени под властью смерти. Третья часть — счастливое «время благоприятное» в отеческом доме, своего рода райское время (о нем молодец вспоминает в своей песне в десятой части). Это время можно представить как икону вечности, которая царствует в первой части. Четвертая часть — безвремение пьянства, отсутствие чувства времени, в индивидуальном времени происходит смена восхода солнца на закат. Здесь происходит та же подмена, о которой говорилось выше, только временная, а не пространственная. Пятая часть — «время благоприятное» у «добрых людей», возможность вернуться в райское время. В реальности оно могло уложиться в один день. Шестая часть — время новой жизни, молодец наживает «живота болши старова», а для этого нужно продолжительное время. Но это псевдоблагоприятное время, что подтверждается новым падением молодца. Седьмая часть — безвремение искушения, безвремение двух сновидений, которые связаны с обещанием райской вечности. Восьмая часть — решение о ложном выходе из времени (самоубийство) и переходе в вечность, чтобы избавиться от Горя. Девятая часть — время полного рабства

пустил» скорби великие, «все смиряючи нас, наказуя и приводя нас на спасенный путь».

у Горя, безвремяе и заключение союза с нечистой силой ради того, чтобы вернуться в благоприятное время жизни у родителей. Десятая часть — воспоминание о благоприятном времени жизни в родительском доме (песня молодца), переезд на другой берег, в другое время. Восьмая, девятая и десятая части укладываются в три дня: столько молодец просидел на одном берегу. Это единственное в Повести упоминание о конкретном отрезке времени. Значение этой части усилено как сакральным тридневным пребыванием на берегу, так и не менее значительным топом реки, границы. Три дня на берегу кончаются заключением союза с нечистой силой. Переходя же через реку, молодец отрезает себе путь к родителям, но открывает путь в монастырь. Одиннадцатая часть — попытка вернуться в «благоприятное время» родительского дома, а затем вхождение в волшебное время сказки, в котором Горе пытается погубить душу молодца, увести его в ад. Двенадцатая часть — это переход в «благоприятное время» земного архетипического рая, как время спасения, путь в вечность.

Итак, в *Повести* в соответствии с сюжетом каждой части происходит смена качества времени, которое выступает в следующих формах: вечность, вневечность, благоприятное время, псевдоблагоприятное время, безвремяе. Здесь необходимо сделать некоторые пояснения. Обычно различают несколько видов времени: историческое линейное (*χρόνος*); космическое циклическое (*αἰών*); сакральное время, сращенное с вечностью или погруженное в нее. Апостол Павел в Новом Завете называет его *καιρός εὐπρόσδεκτος* — «время благоприятное» (2 Кор. 6: 2; ср. Ис. 49: 8), т. е. благоприятное для спасения, для стяжания вечной жизни, для соположения времени и вечности. Это сращение времени и вечности, когда сквозь время проглядывает Лик Вечности, и тем самым совершается сакрализация времени, мы называем вневечностью.

Здесь можно было бы говорить о сложном хронотопе¹ *Повести*, но дело в том, что временные отношения в Повести построены как преодоление времени, как его отрицание, но не из презрения к земному времени, а во имя его освящения вечностью. Несколько лет назад мы предложили и разработали на материале древнерусской литературы термин *эонотопос* (от греч. *αἰών* — вечность и *τόπος* — место)². *Эонотопос* — это святое, избранное Богом или человеком по воле Божией место, в котором не действуют законы земного физического времени, потому что эонотопос ориентирован на вечность. Это место, которое как будто осознает свою избранность и сакральность, имеет первообраз (архетип) в Священном Писании или в церковной литературе, как правило, использует реальный земной прототип (Иерусалим, Константинополь, Рим³, какой-либо знаменитый монастырь, место паломничества и др.), стремится к самосохранению и организации пространства вокруг себя по принципу сакральной топографии как образ небесного Первообраза и земного прототипа.

¹ Приведем определение хронотопа, предложенное Бахтиным: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» (Бахтин. 1975. С. 235).

² См.: *Левахин Валерий*. Икона и иконичность. СПб., 2000. С. 92–96, 155–171, 291–311. *Левахин Валерий*. Эонотопос Страстной седмицы. Анализ стихотворения Бориса Пастернака «На Страстной» // Sub Rosa. Köszöntő könyv Léna Szilárd tiszteletére. Budapest, 2005. С. 412–422.

³ Не случайно его называют «вечным Римом» или «вечным городом». Он не просто архетип любого города, но *вечный* архетип, т. е. имеется в виду не вечность земная, реальная, а связь города с Небесным Иерусалимом. Эта связь с архетипом Иерусалима заметна и в Константинополе, и в Киеве, и в Москве, и во многих столицах и городах христианских стран.

Эонотопос — это особый пространственно-временной континуум, в котором не действуют законы трехмерного физического пространства; это особое «духовное» пространство, которое, скорее, можно назвать внепространственностью¹. В этом континууме время не существует, не воспринимается и не изображается *вне вечности* или вне сопричастия к вечности. Если для хронотопа характерен линейный хронос, то в эонотопосе преобладает вечность — эон, хотя в нем находят свое место и время космическое (циклическое), и время историческое (линейное), т. е. эонотопос может включать в себя хронотоп как свой частный случай².

Каковы приметы особого эонотопоса в *Повести*? Назовем только главные:

— Смена места обусловлена не столько передвижением героя в пространстве, сколько временными отношениями в произведении. Пространственные отношения подчинены вечности.

— Время линейное (хронос) органично вписано в циклическое время (эон), а через него в вечность (эон эонов).

— Линейное и циклическое время могут протекать в разных топосах (рай, земля, родительский дом, чужая сторона, дом «добрых людей» и собственный новый дом, река, чисто поле), но все они устремлены к центру, к сакральному топосу, ядру эонотопоса — к монастырю, к Небесному Иерусалиму, в которых вечность непосредственно присутствует³.

¹ Сходное явление мы наблюдаем и в древнерусской иконописи: обратная перспектива помогает иконописцу изобразить другое пространство, заметно отличающееся от видимого, физического.

² Исследователи, использующие термин Бахтина «хронотоп», имеют в виду и исследуют лишь *художественные* время и пространство. Но эонотопос имеет свое *реальное* жизненное, а не только *художественное* проявление и бытие в православном храме, в богослужении. Это хорошо понимали сторонники теории «синтеза искусств» в России в конце XIX — начале XX века, такие как Вячеслав Иванов или отец Павел Флоренский.

³ Своеобразное наложение часто далеко отстоящих друг от друга во времени эонотопосов — один из самых характерных и ярких

— Смена топосов во всех двенадцати частях *Повести* происходит за счет обрывов во времени, за счет разной длительности отрезков времени, за счет своеобразного сжатия, спрессовывания времени, что снимает линейность и непрерывность хронологического времени и делает более важными выходы в вечность — в эон.

— Эонотопос активизирован вечным Промыслом Божиим, о чем ясно говорится во второй части произведения; собственно, Промысл Божий и создает эонотопику произведения.

— Эонотопос, как единство време вечности и пространства, становится характерным выразителем синергии — местом особо интенсивного взаимодействия Бога и человека, Бога и природы, человека и природы, в нем восстанавливаются некоторые параметры, свойственные раю и догреховному состоянию человека.

— О наличии в произведении эонотопоса свидетельствует позиция автора: он пишет не только о вечности, но, с точки зрения вечности, он говорит не только *об* эонотопосе, но и *из* эонотопоса («...а этот путь мы ведаем», — утверждает он, например, в заключении).

— Характерной чертой эонотопосов является их способность накладываться друг на друга; в повести происходит наложение небесного первообраза, библейскогорая на земной образ — на монастырь. В итоге молодец «путешествует» из вечности в вечность. Это и есть характерный признак эонотопоса¹.

литературных приемов в средневековой литературе: так «снимается» время и утверждается вечность и внепространственность.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Русская словесность и икона: проблемы интермедийности», проект № 10-04-00016а.

ИКОНА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Жилина Н.П.

Становление и развитие русской романтической поэмы первой трети XIX века определялось теми кардинальными изменениями, которые происходили во всей отечественной литературе в целом. Интерес к духовному миру человека, в полной мере проявившийся в лирике этого периода, проникает и в другие жанры, видоизменяя и трансформируя их изнутри, — наиболее заметным образом это сказалось в жанре поэмы, на отечественной почве испытавшей огромное влияние Байрона. Известно, что начало русской романтической поэмы было положено двумя произведениями, появившимися в 1822 году: это были «Шильонский узник» Байрона в переводе Жуковского и «Кавказский пленник» Пушкина.

Романтические поэмы Пушкина оказали огромное влияние на современников — это отчетливо видно на примере поэмы «Братья разбойники» (1822). Ко времени ее появления в европейской фольклорной и литературной традиции разбойник обычно изображался покровителем и защитником слабых и обездоленных, был воплощением благородства, истинной смелости и доброты. В пушкинском описании разбойничьего сообщества акцент ставится на том, что стремление людей самых разных народностей и вероисповеданий к свободе без каких-либо внешних ограничений оборачивается другой стороной — этической вседозволенностью, полным отрицанием каких-либо моральных принципов. После публикации этой поэмы в

русской литературе в большом количестве появились подобные сюжеты, в которых пушкинское влияние наблюдается не только на уровне деталей описания, но и в образе разбойничества как явления: нарушение нравственного закона показывается русскими поэтами как страшный грех, оправдания которому не существует.

Одним из последователей Пушкина стал А.Ф. Вельтман, создавший сложный образ разбойничьего сообщества в своей поэме «Муромские леса» (1831). Несмотря на сохраняющуюся в изображении авторскую объективность, все персонажи этой поэмы как бы разделены между собой невидимой чертой: с одной стороны остаются те, кто признает над собою нравственный закон, с другой — те, для кого неразличима граница между добром и злом, кто поставил себя выше нравственного закона и отверг само понятие греха. Именно таким является атаман разбойников — бывший монах, а теперь расстрига, готовый на любое преступление против Бога и людей. Немалое внимание уделяется в поэме внутреннему миру разбойников, самой психологии преступников, раскрыть которую помогает важнейшая художественная деталь: в пещере, где обитают убийцы и грабители, существует иконостас — в поисках последней защиты перед ним молится пленная девушка, творят молитву и сами разбойники перед уходом на свой страшный промысел. Икона становится необходимой деталью в сюжете поэмы, где значительное место занимают христианские мотивы. Поэма не случайно заканчивается венчанием героини и ее жениха, который становится спасителем не только своей невесты, ее сестры и отца, но и всего города Муром, постоянной угрозой которому была шайка разбойников, обосновавшаяся в близлежащих лесах.

Разрушительное воздействие страстей на человеческую личность, стремящуюся к безграничной свободе, становится главным объектом внимания в поэме Е.А. Баратынского «Бал» (1828). В центре событий здесь молодая женщина

удивительной красоты, известная в великосветском обществе своим свободным отношением к любым моральным запретам. В психологии Нины подчеркивается самоощущение предельно гордого человека, воспринимающего себя как исключительную личность, не подчиняющуюся не только общественным нормам, но и стремящуюся выйти из-под власти самой судьбы. Не сумев удержать любимого, Нина не в силах вынести и свое поражение; единственным выходом в такой ситуации ей представляется самоубийство — лучший способ самоутверждения, решительный вызов судьбе, зло и жестоко посмеявшейся над нею. Важнейшее место занимает в поэме образ старой няни, «мамушки», с помощью которой еще ярче раскрывается жизненная позиция главной героини. Финальные события сводят ту и другую в одном пространстве темной комнаты, освещенной только лампадой: няня заходит в спальню к Нине, думая, что та все еще на балу, и начинает творить молитву «Перед иконой золотой»:

*Глухая ночь. У Нины в спальней,
Лениво споря с темнотой,
Перед иконой золотой
Лампада точит свет печальный.
То пропадет во мраке он,
То заиграет на окладе;
Кругом глубокий, мертвый сон!
<...>
Дверь заскрипела, слышит ухо
Походку чью-то на полу;
Перед иконою, в углу,
Стал и закашлял кто-то глухо.
Сухая, дряхлая рука
Из тьмы к лампаде протянулась;
Светильню тронула слегка,
Светильня сонная очнулась,
И свет неожиданный и живой
Вдруг озаряет весь покой:*

*Княгини мамушка седая
Перед иконою стоит,
И вот уж, набожно вздыхая,
Земной поклон она творит¹.*

Закончив молиться, няня поворачивается, чтобы уйти, и видит Нину, сидящую в кресле в бальном наряде. Переполненная любовью и сочувствием к своей давно уже повзрослевшей воспитаннице, она обращается к ней как к малому ребенку:

*«Ты ль это, дитяtko мое,
Такою позднею порою?..
И не смыкаешь очи сном,
Горюя Бог знает о чем!
Вот так-то ты свой век проводишь,
Хоть от ума, да неумно;
Ну, право, ты себя уходишь,
А ведь грешно, куда грешно!
И что в судьбе твоей худого?
Как погляжу я, полон дом
Не перечесть каким добром;
Ты роду-звания большого;
Твой князь приятного лица,
Душа в нем кроткая такая, —
Всечасно Вышнего Творца
Благословляла бы друга!
Ты позабыла Бога... да,
Не ходишь в церковь никогда;
Поверь, кто Господа оставит,
Того оставит и Господь;
А Он-то нашим духом правит,
Он охраняет нашу плоть!» (263–264)*

¹ Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. Л. Сов. писатель, 1989. С. 263. Далее цитаты будут даны по этому изданию с указанием в круглых скобках страниц в тексте.

В соответствии с христианскими представлениями няня четко отличает ум как рационалистическое, интеллектуальное начало от истинного разума, который дается только открытием духовных очей и может быть получен лишь от Святого Духа. В мировосприятии няни гармонически сочетается дальнее с горним — не случайно именно в ее уста вложена истина народной мудрости. Простое, наивное, кроткое сознание няни не в силах понять той мятежной неуспокоенности, которая движет ее любимицей, доставляя ей такие страдания. Однако мудрая «мамушка» хорошо видит истинную причину, которая, по ее твердому убеждению, лежит в духовной плоскости: «Ты позабыла Бога». В словах няни вскрывается вся бессцельность существования женщины, в жизни которой нет не только высшего, но даже простого житейского смысла: лишив себя семьи и детей, она ищет любви-страсти, не понимая, что душа человеческая открывается и проявляет себя только в любви-заботе, в любви-сострадании, в любви бескорыстной и милосердной, забывающей и отвергающей себя ради других. Монолог няни не воспринимался бы так ярко и впечатляюще, если бы не был произнесен перед иконой, ставшей не просто фоном, но своеобразным «действующим лицом» в этой сцене, которая завершается страшным итогом: закончив сердечное вразумление, старушка подходит к княгине и обнаруживает ее мертвой. «Как видно, ядом отравилась, / Сдержала страшный свой обет!» (264) — заключает автор. Выбор, который делает героиня Баратынского, покончив жизнь самоубийством, напрямую ведет к персонажам романов Достоевского — гордым людям, желающим в этом последнем жесте утвердить и возвысить «свою волю».

Очень часто центральной сюжетной ситуацией в романтических поэмах становится убийство, которое показывается русскими поэтами как нарушение одной из важнейших библейских заповедей и рассматривается в

связи с проблемой покаяния и прощения. Так, в поэме П. Иноземцова «Ссылный» (1833) главным героем является молодой человек, попавший на каторгу за убийство возлюбленной и друга, обманувших его. Убедившись в предательстве людей, которым он безгранично доверял, герой приходит к выводу: друг и возлюбленная являются носителями зла, с которым невозможно мириться, которое просто необходимо уничтожить. Тем не менее, предъявляя им обвинение, он и свое состояние, и свои поступки воспринимает в категориях христианской нравственности. Этические принципы Ссылного входят в противоречие с его поступком, совершенным, по его представлению, в отношении абсолютно безнравственных людей. Его глубокое раскаяние в самом поступке не может не сочетаться с внутренним психологическим сопротивлением при воспоминании об их коварстве и лжи. Он не приемлет саму идею их прощения, но в то же время до конца не верит, что может быть сам прощен Высшим Судией. Страдания героя облегчаются только во время молитвы: он обращается к Богу по ночам, когда все заключенные уже спят. Изображение героя, творящего молитву «перед иконой святой», становится своеобразным рефреном, помогая автору точнее передать психологическое состояние Ссылного и раскрыть его внутренний мир. В поэме Н. Кобылина «Отшельник» (1831) икона также используется в сюжете для того, чтобы передать раскаяние героя, совершившего несколько убийств и находящего душевное успокоение лишь в молитве на коленях «Перед иконой святой».

Исследователи не без оснований считают, что Иноземцов и Кобылин испытали влияние И.И. Козлова, в поэме которого «Чернец» (1825) объектом поэтического изображения стал человек, совершивший убийство и измученный трагической внутренней борьбой. Обида на мир, отнявший главную и единственную ценность на земле — его возлюбленную, сосредоточивается в сознании героя на

фигуре злодея — человека, виновного во всех его несчастьях. Поэтому самой трудной для него оказывается проблема прощения врага, которому он полностью отказывает в главном для человека качестве — способности любить. С этим связано и его раскаяние, в котором отсутствует прощение злодея:

*То знает совесть, видит Бог,
Хотел простить — простить не мог¹.*

Финал поэмы звучит умиротворяюще, и связано это с тем, что в нем изменяется пространственная позиция повествователя и ракурс изображения становится иным, приобретая широту и размах и включая в свою картину других людей: услышав похоронный колокольный звон, начинает молиться об усопшем праведный схимник; в рыбацкой хижине мать крестит своего младенца, разбуженного этим же звоном, и творит над ним молитву; слышат звук колокола и «путник с милою женой», которых ночь застигла в поле, — перекрестившись, они продолжают свой путь. Таким образом, крестное знамение, по существу заключающее поэму, возникает как символ спасения от ложных ценностей, подстерегающих каждого человека на его земном пути.

В то время как в этом произведении икона не показывается, а лишь подразумевается, в двух других поэмах Козлова она играет существенную роль. Так, в поэме «Безумная» (1830) святой образ помогает передать психологическую противоречивость любовной страсти и показать помраченное безумием состояние, в которое впадает главная героиня. Покинутая возлюбленным, который уехал, пообещав вскоре вернуться, она продолжает ждать его,

хотя в глубине души понимает, что обманута им: называет его «неверным», «злодеем», вспоминает «вещий» сон, в котором он, побожившись в своей любви, затем stalkивает ее в могилу. Воображая предполагаемую гибель своего возлюбленного в лесу, от дикого зверя или от руки разбойника, Безумная признается, что отнеслась бы спокойно к его смерти, поскольку тогда никто не смог бы их разъединить:

*Но я бы с ним не разлучилась:
Я б в белый саван нарядилась,
Тихонько в гроб к нему легла —
Навек моим бы назвала! (224)*

В земной жизни героиня Козлова мечтает только об одном: снова соединиться с любимым, потому что для нее «Страшной всего / С ним розно жить» (219). Больше самых тяжелых обвинений, больше смерти, больше Страшного Суда она боится утратить свою собственную любовь, которая стала для нее смыслом существования и без которой она не может представить своей жизни: «И страшно мне, что, может быть, / Его не стану я любить!» (225) Думая с болью о его судьбе за гробом — на высшем Суде, где «ни обману, / Ни лести хитрой места нет» (220), героиня готова «гореть одна» (220) в адском пламени, лишь бы спасти его от страшной участи. Повествователь с волнением видит, как, стоя перед дверьми часовни, «Где образ Девы Пресвятой, / Лампадой озаренный, блещет» (226), не решаясь войти внутрь, «Она, страдальца, молилась / В тревоге сердца своего / Не за себя, а за него!» (226). Воспринимая любовь как самую главную ценность в жизни, героиня смешивает два понятия: высокую евангельскую любовь, духовную и беспристрастную, — и плотскую любовную страсть, которую преп. Игнатий (Брянчанинов) определил так: «превозносимая миром, признаваемая человеками их собствен-

¹ Козлов И.И. Чернец // Русская романтическая поэма. М.: Правда, 1985. С. 174. Далее все цитаты будут даны по этому изданию с указанием в круглых скобках страниц в тексте.

ностью, запечатленная падением, недостойна именоваться любовью: она — искажение любви»¹.

Личность женщины, жизнь которой, полная страданий, являла собой образец высокой жертвенности и настоящей христианской любви, впечатляюще ярко была показана И.И. Козловым в поэме «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая»: в минуту испытаний она сумела проявить стойкость и разделила судьбу своего изгнанника-мужа, а после его гибели ушла в монастырь, посвятив свою жизнь Богу. Сцена пострижения, описанная в поэме очень подробно и с привлечением конкретных реалистических деталей, призвана эмоционально воздействовать на читателя — этому особенно способствует напряженная ситуация появления в последний момент отрока, который падает к ногам матери, обливая их слезами. Это последнее испытание пройдено княгиней с удивительной стойкостью: устремив свой взор на икону, она твердой рукой подает ножницы митрополиту. Таким образом, Козлов сосредоточивает внимание на духовном подвиге своей героини, которой в результате тяжелейших страданий открылась высочайшая истина:

*И пояс крепкий правоты,
И риза дивная нетленья,
И покрывало чистоты,
И знак блестящий искупленья —
Ей все дано; она вняла,
Что мудрость вечная рекла:
«Кто хочет Царствия Христова,
Блаженства отречься земного
И чрез долину слез и бед
С крестом гряди Ему вослед!» (208)*

Таким образом, икона как художественная деталь в русской романтической поэме первой трети XIX века помогает определить те незыблемые нравственные ценности, которые являются для автора неизменным и точным эталоном и имеют в своей корневой основе христианскую систему ценностей.

¹ Практическая энциклопедия: Основы правильной духовной жизни: По творениям святителя Игнатия (Брянчанинова). СПб.: Сатисъ, 2003. С. 200.

ЛЕСТНИЦА ГОГОЛЯ: СТУПЕНИ И НАСТАВЛЕНИЯ

Кораблев А.А.

Задумав написать русскую версию «Божественной комедии», Гоголь рано или поздно должен был задуматься и о ее невозможности. Это же не обычная *комедия*, когда для национализации достаточно переодеть героев, переменить декорации, переиначить характеры и положения, а *божественная* — когда изображается не только жизнь, но и то, что происходит после жизни. По остроумному замечанию И.А. Есаулова, Гоголь оттого и сжег второй том, что он соответствовал чистилищу, которого нет в православном представлении о загробном мире¹. Предсмертное, так сказать, прозрение. Жертвенный огонь, утверждающий правую веру.

Но подумаем: точно ли предсмертное? Может, наоборот? Может, предзнание о духовном миропорядке было не конечной, а начальной точкой в творческой истории «Мертвых душ»? Ведь не может же быть, чтобы Гоголь, выбирая художественную модель, не знал, что она — католическая. Значит, не придавал этому значения. Значит, когда он пишет в письме матери, что православная и католическая религия — «*совершенно одно и то же*» (М.И. Гоголь. 22.XII.1837; XI, 118)², это не просто успокоительное,

¹ Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 79.

² Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. в 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 11. С. 118. Здесь и далее ссылки на это издание даются в скобках с указанием тома и страницы.

но и действительное убеждение, по крайней мере в то время, когда писался первый том «Мертвых душ».

Художественным доказательством этого тезиса могло быть совмещение (или замещение) в плане поэмы внешне различных конструктивных принципов — условно говоря, католического и православного. Один хорошо известен благодаря «Божественной комедии»: это иерархия кругов, напоминающая грандиозную винтовую лестницу, которая соединяет области ада и чистилища и возводит к сферам рая. Другой попроще и экстремальнее, встречается в православных житиях и преданиях — это образ воздушной лестницы, вроде веревочной, протянутой между небом и землей.

Хорошо бы еще сюда, для полного комплекта, и протестантскую лестницу. Долго искать не придется — это, можно сказать, центральный концепт в трактате Карла Эккартсгаузена «Ключ к тайнствам Натуры», который, может быть, только ради этого и упомянут в поэме Гоголя. Открываем и читаем: «Все твари, от первой до последней, идут друг за другом и составляют лествицу творения — от червя до человека, от человека до Ангела, от Ангела до Херувима»¹.

Отсюда следует назидание, которое мог бы повторить и автор «Мертвых душ»: от самого человека зависит, будет ли он подниматься к ангельскому состоянию или опускаться к скотскому: «Утончение чувств есть приближение к тайнствам Натуры — восхождение по лествице творения в мир Духовный»².

Добавим сюда и *социальную* лестницу, которую Гоголь *не* противопоставлял духовной. Во-первых, он сам пытался по ней подняться. Во-вторых, его друзья и те, с кем он предпочитал иметь дело, занимали на ней далеко

¹ Эккартсгаузен К. Ключ к тайнствам натуры. СПб., 1804. С. 34.

² Там же. С. 19–20.

не последние ступени. В-третьих, его монархизм не только оправдывал, но и освящал социальную иерархию.

Его иронию и критику вызывала не сама социальная лестница, а социальная несправедливость, когда место человека в обществе определяется не качеством его души, а количеством душ, которыми он владеет. По наблюдению писателя, в России это мерило человеческой ценности намного утонченнее, чем в европейских странах: «...У нас есть такие мудрецы, которые с помещиком, имеющим двести душ, будут говорить совсем иначе, нежели с тем, у которого их триста, а с тем, у которого их триста, будут говорить опять не так, как с тем, у которого их пятьсот, а с тем, у которого их пятьсот, опять не так, как с тем, у которого их восемьсот; словом, хоть восходи до миллиона, всё найдутся оттенки» (VI, 49). Как бы ни различались эти лестницы, духовные и материальные, для Гоголя, по видимому, была существенней их неочевидная общность, проясняющая архитектуру его замысла: строительство спасительных ступеней, постепенно и последовательно возвышающих душу над соблазнами и суетой телесного бытия. Не зря же он сказал о своей творческой миссии: «душа и прочное дело жизни».

А для того, чтобы дело жизни было действительно прочным, оно должно иметь надежное основание — не земное, не такое, как у Вавилонской башни. Вот и гоголевская лестница не строится на земле, она опускается с неба. В повести «Майская ночь, или Утопленница» (1829) о ней рассказывает козак Левко: «...у Бога есть длинная лестница от неба до самой земли, и ставят ее перед Воскресением святые Архангелы, и как только Бог ступит на первую ступень, и все нечистые духи стремглав полетят от земли и кучами попадают в пекло...» (I, 156).

Просвещенный интеллектуал, сколь бы уважительно ни отзывался он о мудрости народной, вряд ли станет все-речь воспринимать это предание. Но не будем забывать,

что «Мертвые души» написал не этот гипотетический скептик, а вполне конкретный мистик. И наше стремление к адекватности поэтому должно стимулироваться соответствующим вопросом: насколько реальна эта таинственная лестница для самого автора?

«Майская ночь» — юношеская повесть. Автору всего 20 лет. Но и в 33, по окончании первого тома «Мертвых душ», Гоголь напишет Жуковскому, причем, заметим, в письме, сопровождающем поэму: «Живет в душе моей глубокая, неотразимая вера, что небесная сила поможет взойти мне на ту *лестницу*, которая предстоит мне, хотя я стою еще *на нижайших и первых ее ступенях*» (26.VI.1842; XII, 69).

Интересно получается: в произведениях Гоголя и автор, и Творец стоят *на первых ступенях* этой лестницы, только на разных ее концах. Выходит, по Гоголю, что творчество, не только художественное, но и в целом житнетворчество, — это движение человека и Бога навстречу друг другу.

Видимо, этот образ и в самом деле был глубоко укоренен в душе Николая Васильевича, если даже в предсмертном бреду он кричал: «Лестницу, поскорее, давай лестницу!..»¹ Виделась ли ему, умирающему, та загробная, спасительная лестница, или это был лишь бред и ничего, кроме бреда, — не так уж и важно. Если это и бред, то такой, который разверзает подсознание.

Конечно, лучше не заглядывать в эти бездны, но коль мы уже заглянули, то нам не избежать соблазнов мифологизации. Все-таки трудно не предположить, что последняя просьба писателя-пророка, пусть даже высказанная в бреду, — это не какая-то бытовая, а *бытийная* лестница. Та самая, о которой он говорил незадолго до кончины с доктором А.Т. Тарасенковым, вспоминая: «...Он указал мне на сочинение Иоанна Лествичника, в котором изобра-

¹ Тарасенков А. Последние дни жизни Н.В. Гоголя. М., 1902. С. 27.

жены ступени христианского совершенства, и советовал прочесть его»¹.

Как объясняет А.Т. Тарасенков, сочинение Лествичника нравилось Гоголю «своими строгими правилами, он старался достигать высших ступеней, в нем описанных»². Значит, это указание и читателям «Мертвых душ»: открыть сочинение Иоанна Лествичника³ и увидеть узнаваемые аналогии.

1-я ступень требует *отречения от жития мирского*, к чему предрасположен Манилов и чего, по-видимому, он должен был достичь в третьем томе. А пока его сентиментально-романтическое жительство на природе, в мечтах и неге, никакие не признаки аскетизма, а наоборот — утонченные формы причастности к миру, к земным радостям и телесным удовольствиям.

2-я ступень — *отложение попечений и печали о мире* — это то, что следует отложить и Коробочке.

3-я ступень — *странничество* — пародийно соотносится с не сидящим на месте Ноздревым; более того, подтверждая неслучайность этих соответствий, характер Ноздрева оказывается проблемным и для последующих ступеней: 8-я (*кротость и безгневие*), 10-я (*несквернословие*), 11-я (*молчание*), 12-я (*правдивость*).

14-я ступень — *борьба с чревоугодием* — это, понятно, Собакевич.

16-я — *сребролюбие* — это, разумеется, Плюшкин...

Всего Лествичник различает 30 ступеней, по числу совершеннолетия Господнего. Сколько их в «Мертвых душах» — сосчитать сложно: пять помещиков — это лишь знакомые автору «*нижайшие и первые ее ступени*». Может быть, судя по первым главам, поэма задумывалась как более строгий аналог духовной лестницы, но потом автор

вынужден был подчиниться художественной логике. Художественное соответствие не могло быть полным, да и зачем? Если нужны ассоциации с лестницей — достаточно поглавного, компаративного, градационного описания персонажей. Если нужны аллюзии именно на Лествичника — достаточно описать несколько ступеней его «Лествицы». Или недостаточно?

Автор решает, что этого недостаточно. Чтобы читатель понимал, что персонажи расположены в иерархическом порядке, словно стоящими на разных ступенях, в поэме об этом сказано прямо, без намеков: «Да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной *лестнице человеческого совершенствования?*» (VI, 58).

Читатель должен понять и запомнить, что встреча Чичикова с Коробочкой — это встреча *на лестнице*. А поскольку путь героя продолжается, то нужно также понимать, куда направлен этот путь, вверх или вниз. Ответ хотя и очевиден, но тоже маркирован — когда читатель вместе с героем достигает нижней ступени, повествователь восклицает: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог *снизойти* человек!» (VI, 127).

Но действительно ли эта ступень нижняя? Она приходится ровно на середину первого тома — на шестую главу из одиннадцати. Если продолжать видеть в «Мертвых душах» аналог «Божественной комедии», тогда не только пять поместий, но и все другие посещаемые героем места надо воспринимать в перспективе ступенчатого нисхождения. А это должно означать, что нижняя ступень адской лестницы описана не в шестой главе, срединной, а в одиннадцатой, последней и знаменует ее, стало быть, не Плюшкин, а сам Чичиков, чье подробное нравописание, соотносимое с описаниями пяти помещиков, представлено именно в этой главе.

Читатель неуклонно нисходит вместе с повествователем, как Данте с Вергилием, от главы к главе по уровням

¹ Там же. С. 13.

² Там же. С. 31.

³ *Лествичник И.* Лествица. Сергиев Посад, 1908.

человеческой деградации, по сужающейся воронке греховности, по траектории сатанинского отпадения, пока в финале первого тома, как и в финале первой части Дантовой *Комедии*, вектор движения неожиданно изменяется. Взлет птицы-тройки аналогичен повороту, который совершают Вергилий и Данте, достигнув нижней точки, после чего их путь продолжается уже не вниз, а вверх.

Согласно этой метафизической геометрии, все дороги ведут к Богу, не исключая и путь в обратном направлении, который все же оставляет идущему надежду вернуться назад, пусть даже для этого придется опуститься до последней глубины. Недаром не кому другому, а именно Плюшкину суждено было совершить такой поворот и произнести в третьем томе душеспасительный монолог. По той же причине имя Чичикова — *Павел*; оно должно напомнить читателю, что даже гонитель христиан может стать апостолом¹.

Сам же поворот, где нисхождение сменяется восхождением, в «Божественной комедии» назван *лестницей*, причем *мохнатой* лестницей — *scala col pelo* (*Inferno*, 34, 119), поскольку героям, чтобы перейти из ада в чистилище, приходится взбираться по шерсти дьявола. В «Мертвых душах» символике этого перехода соответствует *смерть* — встреча с похоронной процессией.

Другие лестницы, описанные или упомянутые в поэме, конкретны и материальны, по ним герой то поднимается (VI, 12, 64, 131, 141), то спускается (VI, 21), но и они, будучи встроенными в единую символическую конструкцию, тоже могут восприниматься символически — как подъемы и спуски Дантова *Ада*.

Дантовская аллюзия гоголевской лестницы, как можно предположить, основная, но не единственная. Герой поэмы ступает по таким ступеням, которые отзываются

гулким эхом не только в католической, но и в православной и даже, как выясняется, в протестантской традиции. И хотя аллюзии — это только образы подобия, они помогают лучше разглядеть и неявную, неосвещенную часть лестницы, которая то ли есть, то ли заканчивается, когда Чичиков расстается с последним из продавцов «мертвых душ». Куда же еще ниже опускаться, если перед нами «*прореха на человечестве*»? Оказывается, есть куда.

Проследим за героем, когда он возвращается к себе в номер после встречи с Плюшкиным. Его встречает половой, «*освещая лестницу*» (VI, 131), после чего Чичиков, сказано, «*взошел на лестницу*» (VI, 131). К чему это дважды употребленное слово «лестница», для чего читатель должен на нем мысленно приостановиться? Да и весь этот разговор на лестнице немного странный: герою, может, и любопытно, только зачем читателю знать, что приехал какой-то новый постоялец, и уж тем более такие подробности, как занятый им номер? «“Долго изволили погулять”, сказал половой, освещая *лестницу*. — Да, — сказал Чичиков, когда взошел на *лестницу*. Ну, а ты что? — Слава Богу, — отвечал половой, кланяясь. — Вчера приехал поручик какой-то военный, занял шестнадцатый номер» (VI, 131).

Если это обычный разговор на обычной лестнице, тогда содержательности в нем все-таки маловато. Другое дело, если Чичиков взошел не только на видимую лестницу, но и на невидимую, описанную Иоанном Лествичником. Тогда 16-й номер должен восприниматься и как номер ступени, которая означает «сребролюбие», — и говорится об этом не где-нибудь, а в финальной части плюшкинской главы, когда герой ощущает эйфорию после совершенной сделки. Совпадение?

Для интерпретатора это довольно шаткое место. Лестница значений, по которой он шел осмысленно и основательно, от образа образу, фиксируя и объясняя уровни

¹ О сравнении Павла Чичикова с апостолом Павлом см.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя... С. 528.

нисхождения, здесь то ли заканчивается, то ли продолжается, и нужно понять, что дальше: такие же ступени, только не столь явные, которые надо почувствовать и объяснить, или смысловая пропасть, которую нужно перепрыгнуть усилием воображения, или тут начинается какая-то иная конструкция.

Чтобы не гадать понапрасну, рассмотрим с повышенным вниманием начало седьмой главы: нет ли там какого-нибудь стыка с предыдущей, «плюшкинской» главой?

На первый взгляд — никакого. Седьмая глава начинается «лирическим» размышлением, которое после «эпических» глав чичиковской одиссеи выглядит перпендикуляром по отношению к прямой линии прежнего повествования. Другое дело, если, как мы предположили, рассказывая о помещиках, Гоголь имел в виду известных литераторов — тогда пассаж о двух писателях является естественным продолжением и самообнаружением литературного подтекста. Более того, в таком случае продолжается и тема лестницы, если внимательно читать не только текст, но и ближайший авторский контекст поэмы.

Как убедительно доказывает Е.А. Смирнова, в гоголевских рассуждениях о двух писателях содержится полемика с *пушкинскими* представлениями о назначении литературы¹. Более открыто эта полемика выражена все в той же гоголевской статье о сущности русской поэзии, где, отдавая должное Пушкину, Гоголь указывает и на то, что их разделяет. Говоря коротко, их разделяет *лестница*. В пушкинской поэзии ее нет. Пушкинский Поэт говорит своим читателям, которые ждут от него пользы: «Подите прочь!» Он не озабочен тем, чтобы его «лиры глас» оживил их умершие души. Он не намерен нисходить к народу, не утруждает себя строительством ступеней, по которым толпа могла бы взойти к святыням: «...Изо всего, как нич-

¹ Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 93 и далее.

тожного, так и великого, он исторгает одну электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком твореньи Бога, — его высшую сторону, знакомую только поэту, не делая из нее никакого примененья к жизни в потребность человеку, не обнаруживая никому, зачем исторгнута эта искра, не подставляя к ней лестницы ни для кого из тех, которые глухи к поэзии» (VIII, 381).

Пока Гоголь стремился быть рядом с Пушкиным, чистая эстетика воспринималась им как неперемнное свойство высокого искусства. Но смерть поэта похоронила эту цель. Стоять рядом с мертвым или рядом с бессмертным — одинаково зябко. Нужна другая цель — своя.

Новая цель изменила притязания и предпочтения. Настолько, что Пушкин у него превратился в Плюшкина. Теперь он полагает, что искусство ничего не стоит, если ничему не служит. Отсутствие кодов и ключей, ходов и лестниц, отлучающее непосвященных от поэзии, превращает поэта в хранителя сокровищ, которые бездействуют, хотя могли бы изменить мир, в скупца, имеющего власть, но не смеющего ее употребить, в бессмертного кощера, который «над златом чахнет».

Лестница — главное архитектурное отличие гоголевского художественного проекта от пушкинского. Так виделось не только Гоголю. Белинскому, например, тоже. Исследователи полагают, что авторефлексия «о двух писателях» — это реминисценция теории Белинского об идеальной (пушкинской) и реальной (гоголевской) поэзии¹. Но еще интереснее и показательнее ответная реакция критика. Он восторженно и торжественно объявляет автора «Мертвых душ» главой нового литературного направления, соединяющего «искусство» и «жизнь», а после «Выбранных мест...» столь же эмоционально отменяет свое назначение. Крайнее восхищение и крайнее возмущение, которыми отмечено его восприятие гоголевского творчес-

¹ Там же. С. 93–95.

тва, было двойкой реакцией на одну и ту же онтологическую «лестницу», которая соединяет не только «искусство» и «жизнь», но — посредством «искусства» — две области «жизни», земную и неземную.

Творчество Гоголя демократично, в отличие от аристократичного творчества Пушкина, но не в том смысле, как понимал Белинский. Более глубоко это отличие понял и объяснил Бердяев: «Свобода творца высшей культуры аристократична, а не демократична. И есть вечная правда в требовании независимости творца от “черни”, от заказов массы. Творить только и можно повинувшись голосу духа, а не голосу общества. Но есть проблема, которая *мучила Гоголя и не мучила Пушкина*, наиболее ренессансного у нас человека, — проблема социального и, в конце концов, религиозно-служения сверхличной цели. Тогда для творца культуры человеческая масса совсем не есть уже чернь, от которой он должен быть свободен и ни в чем ей не подчиняться, но он сознает ответственность и долг служения сверхличному целому, в которое входит всякая человеческая душа»¹.

В пересказе эта гоголевская мысль звучит еще эффектнее: «*Пушкин ушел, не оставив к себе лестниц*» (С.Я. Маршак)² или: «*Пушкин, уходя, не оставил к себе лестниц*» (В.С. Непомнящий)³. Не поспоришь.

Хотя можно и поспорить. Это что же еще нужно, кроме души, чтобы понимать пушкинскую поэзию? Какие дополнительные пояснения, какие такие подпорки? Вот грядущим символистам, футуристам, метареалистам, концептуалистам — тем действительно придется озаботиться и обзавестись манифестами, сопроводительными статьями, разъяснительными теориями, дабы обосновать свою

¹ Бердяев Н. Социальный кризис культуры // Новый град. 1932. №3. С. 48–49.

² Крамов И. Разговоры с Маршаком // «Я думал, чувствовал, я жил». М., 1988. С. 541.

³ Непомнящий В.С. «Пушкин — это Россия, выраженная в слове»: Интервью Д. Дмитриевой // Слово. 27.11.2009.

причастность к поэзии. А пушкинская поэзия и сама по себе есть «лестница», соединяющая «небо» и «землю».

Пушкинское поэтическое мышление строго иерархично. Яснее ясного сказано: «Веленью Божию, о Муза, будь послушна...» Там же сказано, что Поэт выше царя («Александрейского столпа») и народа (которому он «любезен»). Чем не «лестница»: Бог — Муза — Поэт — Царь — Народ?

Можно было бы вспомнить пушкинский план статьи о русских песнях, которая должна была завершиться «*Лестницей чувств*»¹. Можно вспомнить восхищение Пушкина планом (т. е. «лестницей») Дантова «Ада», который положен в основу «Евгения Онегина», или впечатлившую поэта *Чертову лестницу* в Крыму, которая, возможно, вызвала у него и поэтические ассоциации. Но всего этого мы вспоминать не будем, потому что сейчас речь не о том, какой была поэзия Пушкина на самом деле, а о том, как ее воспринимал Гоголь.

Впрочем, есть предание, которое объединяет и того, кто оставлял для читателей лестницу в своих произведениях, и того, кто без нее обходился: оно гласит, что будто бы оба писателя вспомнили о ней перед смертью. В ту же бригаду духовных строителей зачисляются и святителя Тихона Задонского, который тоже незадолго до кончины говорил о лестнице в небо².

Друзья недоумевали, да и сейчас читатели порой посмеиваются: с чего это вдруг Николай Васильевич так носится с этим Лествичником, так настоятельно всем рекомендует? Ну, полезная, наглядная схемка для самовоспитания, но почему мы должны ей следовать, с какого перепугу?

¹ Пушкин А.С. <План статьи о русских песнях> // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977–1979. Т. 7: Критика и публицистика. 1978. С. 369.

² Воропаев В.А. Гоголь и церковное слово // Слово: Православный образовательный портал: Филология. Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/39583.php>.

Резон простой: эта лестница — наша человеческая неизбежность. Она предстоит каждому, хочет он этого или нет. Это шкала, по которой определяются душевные качества. Это путь, по которому душа, когда придет срок расстаться с телом, будет подниматься с земли к небу, проходя нелегкий, а для кое-кого и непреодолимый ряд испытаний, называемых *мытарствами* — что-то вроде таможенного контроля. Каждое мытарство — идентификация определенного душевного свойства, на основании прижизненных поступков, слов и помышлений. Чтобы двигаться дальше, количество совершённого добра должно преобладать над количеством совершённого зла.

Учение о мытарствах не является каноническим. Несмотря на многовековую традицию его толкования, остаются неопределенными ни число мытарств, ни их последовательность, ни содержание, ни сама процедура прохождения. Но эта неопределенность, нежелательная для подвижника, благотворна для художника: чем таинственней путь, тем больше работы воображению. Неканоничность «воздушных мытарств» оставляла Гоголю достаточную творческую свободу вплоть до построения собственной «лестницы».

Зная, что гоголевское воображение предопределялось «*соображением*», отнесемся с повышенным вниманием к его теоретическим стимуляторам. Например, пять чувств, с которыми, как выясняется, соотнесены гоголевские персонажи (напомним: Манилов = слух, Коробочка = осязание, Ноздрев = нюх и т. д.), могут быть, в свою очередь, соотнесены, согласно сочинению святителя Кирилла Александрийского (IV–V), с начальными посмертными мытарствами. И хотя в «Мертвых душах» другая иерархия рецепций, показательна сама соотнесенность.

Кроме назидательных интерпретаций, есть и первоисточники запредельного знания — *видения*. Верить им безоглядно не рекомендуется, но поскольку игнорировать их

тоже неразумно, то в качестве приемлемого компромисса предлагается считать их метафорами.

Непререкаемое свидетельство, удостоверяющее истинность и реальность небесной лестницы, — сновидение Иакова, одно из самых загадочных мест Священного Писания: «И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней» (Быт. 28: 12).

Другое известное видение, о котором Гоголь тоже не мог не знать, если читал Четьи-Минеи, имеет сложное авторство: это посмертная информация от блаженной Феодоры, переданная во сне иноку Григорию по молитвам старца Василия Нового (X в.). Посмотрим, нет ли хотя бы отдаленного сходства между лестницами Феодоры и Гоголя. Если оно обнаружится, то тем самым обнажится еще одно, неявное, затекстовое сходство «Мертвых душ» с «Божественной комедией», в основе которой, как известно, не авторские фантазии, а действительные видения загробной жизни.

Можно не сомневаться, что именно так и окажется, и вот почему: Феодора рассказывает о том, что питало и направляло мысль и Лествичника, и Гоголя, — о той не умоглядной и не метафорической, а действительной лестнице, которая соединяет жизненное и посмертное существование человека. Одно дело — художественный аналог душеспасительного сочинения, и совсем другое — аналогия самого пути, который совершает душа, когда оставит брентную оболочку. Одно дело — ступени совершенствования, и совсем другое, когда эти же ступени превращаются в испытания, мытарства, подводящие итог прожитой жизни.

Итак, посмотрим, насколько рассказанное Феодорой имеет отношение к написанному Гоголем:

1-е мытарство — *празднословия* — о чем многие, как и сама блаженная, даже не подозревают, что это тоже грех.

А Манилов не только празднословен, он весь сплошное воплощение праздности.

2-е мытарство — *лжи*. Ясно, что оно непроходимо для Ноздрева. Но и Коробочка на нем запнется. Есть и у нее такой грех, хоть и незаметный. В том-то и трудность духовного дела — подмечать незамечаемое. Гоголь показывает весь диапазон человеческой лживости: от лжи самопроизвольной, самозабвенной, безудержной, бесцельной, лжи ради лжи, которая сродни чистому искусству, а значит простибельная в глазах общественности, — до лжи бытовой, привычной, повседневной, тоже как бы самопроизвольной, производной от различных извинительных обстоятельств и оттого тоже вроде бы простибельной. Ноздрев врет ярко, гиперболично, эксцентрично, в отличие от Коробочки, которую, кажется, никто из критиков особо не корил за лживость, обращая внимание на другие ее несовершенства. И в этом тоже видна хитроумная авторская уловка, та же аскетологическая закономерность — отслеживание малозаметных, но от этого не менее пагубных для души грехов. Заметил бы читатель, что старушка солгала, если бы это не заметил Чичиков? Отметил бы, что это *грех*, если бы Чичиков не произнес это слово? А если читатель этого не замечает и не отмечает, то, стало быть, и он тоже не идеально честен, и у него тоже, когда придет срок, будут проблемы на этом посмертном этапе, особенно если он коммерсант или политик или, как сказано в поэме, «государственный даже человек», т. е. тот, для кого ложь — почти профессиональный навык. Образчик привычной коммерческой лжи следует в тексте почти сразу же после сравнения Коробочки с государственным мужем: «“Ну, признайтесь, почем продали мед?”» — “По 12-ти руб. пуд”. — “Хватили немножко *греха на душу*, матушка. По двенадцати не продали”. — “Ей-Богу, продала”» (VI, 53).

Кстати, «за напрасное призывание имени Господня» грешники держат ответ тоже на этом рубеже.

3-е мытарство — *осуждения и клеветы*. Здесь тяжело приходится тем, кто, как рассказывает блаженная Феодора, «клеветает на другого, бесславит его, бранит, когда ругается и смеется над чужими грехами, не обращая внимания на свои собственные». Если даже Ноздрев сумеет каким-то образом обмануть мытарей лжи, то на этой заставе его тоже останоят. А с ним и сурового обличителя Собакевича, которому, как и всякому иному сатирику, придется в этом месте объяснять свои инвективы благородным негодованием, высокими помыслами и выдавать неприкрытую мизантропию за скрытую филантропию. Допустим, это ему удастся. Но какие высокие соображения он сможет предъявить на следующем, на 4-м мытарстве, отвечая за грех *чревоугодия*?

А вот Плюшкин оборвется не на 5-м мытарстве (*леность*) и даже не на 6-м (*кража*), а на 7-м, где карается *сребролюбие и скупость*.

Остальные мытарства — лихоимства, неправды, зависти, гордости, гнева, злодеяния, убийства, чародейства, блуда, прелюбодеяния, содомитства, ересей, жестокосердия — не представлены в поэме крупным планом. Возможно, потому, что такие грехи в силу своей очевидности не нуждаются в специальном обличении, а значит, и не столь художественно необходимы. Они не представляют для автора художественного интереса, по-видимому, по той же причине, что и «характеры большого размера», о которых повествователь говорит: «...Там просто бросай краски со всей руки на полотно, черные палящие глаза, нависшие брови, перерезанный морщиною лоб, перекинутый через плечо черный или алый, как огонь, плащ, — и портрет готов...» (VI, 23–24).

Поэма Гоголя — об обычных людях и об их привычных грехах. О людской *пошлости* как состоянии повседневной, мелочной, незамечаемой греховности. Искусство портрета в «Мертвых душах» аналогично искусству аскетики — та-

кое же обнаружение черт характера, которые следует изменить или искоренить: «...Эти господа страшно трудны для портретов. Тут придется сильно напрягать внимание, пока заставишь перед собою выступить все тонкие, почти невидимые черты, и вообще далеко придется углублять уже изощренный в науке выпытывания взгляд» (VI, 23–24).

В начальных редакциях поэмы, по признанию автора, его персонажи напоминали *чудовищ*. Странно, не правда ли? Какой художественной необходимостью призвана сюда поэтика ужасного и безобразного? Объяснение находится простое: потому что это действительно чудовища. Те самые бесы, которые встречают грешников, проходящих мытарства. Блаженная Феодора рассказывает, что облик этих чудовищ сообразен грехам, которые они контролируют: духи чревоугодия обступили блаженную, «как псы» (не отсюда ли фамилия гоголевского чревоугодика — «Собакевич»?), духи чародейного мытарства «похожи на четвероногих гадюк, на скорпионов, змей и жаб», а князь блудного мытарства «сидел на престоле одетый в смрадную скверную одежду, окропленную кровавой пеной и заменявшую ему царскую багряницу».

Такова природа греха — искажающая, уродующая человеческий образ. В ранней редакции «Мертвых душ», где концепция, возможно, более обнажена, чем в опубликованной версии, персонажи более *безобразны* — это образы, утратившие подобие с Первообразом. Как и в «Ревизоре», перед читателем зеркало, но какое-то странное, как будто кривое, в котором страшно и смешно смотрится распад цельности, смещение пропорций, гипертрофия отдельных черт и проступающий зоологизм. Не хочется думать, что это зеркало — обычное... «Что ни рожа, то уж, верно, на другую не похожа. У того исправляет должность командира нос, у другого губы, у третьего щеки, распространившие свои владения даже насчет глаз, ушей и самого даже носа, который через то кажется не больше жилетной пугови-

цы; у этого подбородок такой длинный, что он ежеминутно должен закрывать его платком, чтобы не оплевать. А сколько есть таких, которые похожи совсем не на людей. Этот — совершенная собака во фраке, так что дивишься, зачем он носит в руке палку...» (VI, 332).

Потом Гоголь будет смягчать впечатление, ретушировать безобразие персонажей, но, надо полагать, не в ущерб художественности и не в угоду читателям. Внешняя чудовищность пугает, но еще страшнее внутренняя — узнаваемая внутри себя. И эффект был достигнут. Обыкновенные люди, каких множество на Руси и по всему свету, были восприняты как *уроды*. Н.А. Полевой так и пишет: «они *уроды*»¹.

Если общество так реагирует на свои уродства, значит оно еще не мертво, не безнадежно. Гоголь был доволен результатами проведенного им тестирования: «Первая часть, несмотря на все свои несовершенства, главное дело сделала: она поселила у всех отвращение от моих героев и от их ничтожности...» («Четыре письма...», VIII, 295).

Незаметное и умозрительное стало заметным и зримым. То, что в повседневности обычно не считалось за грех, воспринималось как простительные слабости, а благодаря безответственной поэтизации этих черт в литературе и вовсе приняло вид житейской нормы, в поэме Гоголя подвергалось осмеянию и осуждению. Было отчего встревожиться и возмутиться.

Но заметил ли кто-нибудь из современников, что их отражения в поэме — не просто «сборище уродов», а — собрание, кунсткамера, система? По-видимому, такое понимание было важно для автора, судя по тому, как он рассудил спор между двумя своими приятелями — Погодиным и Аксаковым. Один утверждал, что в поэме нет динамики: «Гоголь выстроил длинный коридор, по которому ведет своего

¹ Полевой Н.А. «Похождения Чичикова», или «Мертвые души». Поэма Н.Гоголя // Критика 40-х годов XIX века. М., 2002. С. 119.

читателя вместе с Чичиковым и, отворяя двери направо и налево, показывает сидящего в каждой комнате уроды»; другой ему возражал, что динамика есть, «потому что Чичиков ездит по добрым людям и скупает мертвые души...»

Сейчас бы сказали: небесная лестница — не эскалатор, движение — дело идущего, удел живущего, алгоритм читающего. Об этом, по сути, говорил и профессор Погодин, хоть и взял для примера не «лестницу», а «коридор», — о *демонстративности* гоголевских персонажей. А может, и о *демоничности*, являемой в уродствах, — его оппонент не все сказанное запомнил. Спасибо и на том, что он запомнил и записал реакцию Гоголя, нелестную для себя: «Но Гоголь был недоволен моим заступлением и, сказав мне: “Сами вы ничего заметить не хотите или не замечаете, а другому замечать мешааете...”, — просил Погодина продолжать и очень внимательно его слушал, не возражая ни одним словом»¹.

Отповедь резковата, но сейчас она становится вновь актуальной, когда стали появляться статьи, доказывающие, подобно Аксакову, что Чичиков ездит «*по добрым людям*», и реабилитирующие этих персонажей в общественном сознании². Стало быть, это ответ Гоголя всем своим неумеренным и неумным защитникам: «Сами вы ничего заметить не хотите или не замечаете, а другому замечать мешааете...»

Сложнее случаи, когда исследователь, обращаясь к духовной проблематике, берется формулировать итоговый смысл произведения или вообще творчества. Честнее и, если угодно, научнее не предопределять читательское

¹ Аксаков С.Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 55–56.

² Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995. С. 7–111; Курилов А. Мертвые ли души у героев «Мертвых душ»? // Литературная Россия. 03.04.2009. №13.

восприятие готовыми формулами, а только указать путь, по которому читающий сам может прийти к какой-либо определенности. Тем более что именно так построена поэма — как путь, приводящий к смыслу, и не только к смыслу, но и к необходимости каких-то личных духовных усилий, открывающих существенно иные возможности смыслопостижения.

Лестница в небо, неясно различаемая сквозь более очевидные образы поэмы, стала зримой благодаря работам исследователей¹, педагогов, журналистов, и не только зримой, но и зазывной символической конструкцией, побуждающей не только созерцать эту лестницу, но и попытаться подняться по ней хотя бы на несколько ступеней.

Многие странности гоголевской поэмы становятся понятнее, если, читая, видеть в ней не только дорогу, но и *путь*, не только уходящую вдаль бесконечность, но и уходящую ввысь вечность. Ее сюжет и композиция, ее сатира и ее пафос, ее сходство с «Божественной комедией» — все это предопределено высочайшей, сверхлитературной, метахудожественной целью: оставить человечеству книгу, которая помогала бы осуществлять таинство перехода от земной жизни к загробной, — *книгу перехода*.

Становится понятнее, почему автор так ответственно, так по-монашески относился к труду, который, если бы это было обычное художественное творчество, вовсе не требовало бы столь серьезного аскетического приготовления.

¹ Воронаев В., Виноградов И. «Лестница, возводящая на небо». Неизвестный автограф Н.В. Гоголя // Литературная учеба. М., 1992. №1–3; Воронаев В. Лестница, возводящая на небо // Духовный собеседник. Вып. 3 (31). Самара, 2002; Кривонос В. Порог и лестница в «Мертвых душах» Гоголя // Нові гоголезнавчі студії. Вип. 5 (16). Ніжин, 2007; Коржова Е.Ю. Духовная лестница Н.В. Гоголя. М., 2009; и др. См. также отдельные, но емкие обобщения и наблюдения: Гиппиус В.В. Творческий путь Гоголя // Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 175; Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 253; и др.

Понятнее становятся и характеры персонажей, обусловленные ступенями, на которых они находятся, и система прототипов, особенно союз признанных писателей, чья слава, по авторской оценке, вызвана эстетизацией какого-нибудь порока.

А вот Чичиков, скрытый, загадочный, ускользающий от понимания Чичиков, но подсвеченный этими смыслами, видится еще загадочней, потому что его служба на таможене теперь не кажется только эпизодом из темного прошлого. А если и эпизод, то важнейший, являющий его жизненное призвание, его человеческую судьбу и художественную суть, — об этом повествователь считает необходимым сказать определенно и внятно: «Надобно сказать, что эта служба давно составляла тайный предмет его помышлений» (VI, 234); «Казалось, сама судьба определила ему быть таможенным чиновником (VI, 235).

Чичиков был идеальным таможенником, настолько соответствующим своей должности, настолько пронзительным, что казался не человеком, вызывая прямо-таки inferнальный страх: «Подобной расторопности, пронзительности и прозорливости было не только не видано, но даже не слыхано. <...> Даже начальство изъяснилось, что это был чорт, а не человек... <...> Так что бедный путешественник, переехавший через границу, всё еще в продолжение нескольких минут не мог опомниться и, отирая пот, выступивший мелкою сыпью по всему телу, только крестился да приговаривал: “Ну, ну!”» (VI, 235).

Конечно, об inferнальности Чичикова кто только не писал, находя все новые и новые подробности. Но что делает этот черт в божественной поэме Гоголя? Известно что: скупает души. А как же «тайный предмет его помышлений»? Выходит, герой изменил своему призванию, занявшись другим делом? Нисколько. Темное прошлое героя бросает свет на его настоящее и будущее: его путь по земле оказывается лестницей, то опускающей в пре-

исподнюю, то чудесным образом возвращающей в небо, его *мытарства* на этом пути — это последовательные, деятельные проявления его сути. Чичиков занялся вовсе не другим делом, а *тем же самым*.

Согласно святоотеческой метафорике, воздушные мытарства — это духовная таможня, а бесы, соответственно, — мытари. Для Гоголя эта аналогия была очевидной еще и потому, что по-малороссийски «таможня» — «митница».

Интересно, что и в рассказе блаженной Феодоры (а это, заметим, X век!) отображены таможенные порядки: если трудно пройти мытарство, поможет взятка — некий «мещец», т. е. мешочек. Только в нем не золото, а молитвы живых. Благодаря такому «мешочку» с молитвами праведника Василия Нового и самой Феодоре удалось пройти тяжелые для нее испытания, отягощенные грехами юности.

Вот и Николай Васильевич умоляет друзей молиться за него, предчувствуя, что участь его будет страшнее всех. Почему же страшнее?

К прохождению нижних ступеней он как будто готов — учась немногословию, искренности, смирению, умеряя аппетит и меркантильность и, в назидание человечеству, изображая отринутые пороки в виде уродливых персонажей. Но могли остаться неискупленными — неизображенными — высшие, труднейшие ступени. Которой их них он более всего опасался? Это тоже тайна Гоголя.

Отложив «Мертвые души», требующие не только духовных, но и художнических сил, Гоголь принимается строить другую лестницу, из другого материала — не из образов, а из понятий, что оказалось намного легче: за несколько месяцев были выстроены 33 ступени «Выбранных мест из переписки с друзьями». Книга другая, но принцип построения, по-видимому, тот же и та же неясность, возникающая от отсутствия исключенных или недописанных глав: «В этой книге *всё было мною рассчитано* и письма

размещены в строгой последовательности, чтобы дать возможность читателю быть постепенно введену в то, что теперь для него дико и непонятно» (А.М. Вьельгорской. 6.II.1847; XIII, 202).

Теперь, когда план ясен и явлен, можно продолжить работу над художественным проектом. Теперь герой, прошедший 11 глав первого тома, должен, внутренне меняясь, пройти, по-видимому, столько же глав второго тома, а потом еще и третьего. «Если захочет», — прибавляет автор, хорошо зная, что далеко не все зависит от авторской воли.

Не захотел. Этот герой, похожий на черта, оказался сильнее своего автора и отказался подниматься в небо по выстроенной для него лестнице. Вместо него поднимается ввысь только дым от сожженной рукописи.

Это сожжение стоит целого тома. Это настолько сильная сцена, что кажется инсценировкой. Это даже не спектакль, это мистерия, если в ней участвуют потусторонние силы. Это последняя, огненная точка в книге творческого бытия, сжигающая и книгу, и ее автора, обращающая бумагу в пепел, а слова в молчание. Это новая тайна взамен разгаданной, вспыхнувшая, озаряющая, содержащая в себе новые смыслы и энергии, о которой Гоголь успеет только сказать, что она есть.

ИКОНА БОЖЬЕЙ МАТЕРИ БОГОЛЮБСКАЯ МОСКОВСКАЯ В ПОВЕСТИ «КУЗЬМА РОЩИН» М.Н. ЗАГОСКИНА

Видмарович Н.П.

Недалеко от кремлевских стен Москвы, в Петропавловском переулке у реки Яузы, высится храм святых апостолов Петра и Павла, построенный в 1700 году¹ по благословию святейшего патриарха Адриана. В храме три престола: главный — в честь иконы Божией Матери «Знамение» и два придела — святых апостолов Петра и Павла и Казанской иконы Божией Матери. Храм этот примечателен уже тем, что, в отличие от большинства церквей, расположенных в округе, он оставался действующим даже в годы советских гонений на Церковь; а благодаря тому, что в нем открыто Сербское подворье, он является еще и символом духовного единения двух Православных Церквей — Сербской и Русской. Более же всего он примечателен своими святынями: в нем хранятся почитаемые иконы Успения Пресвятой Богородицы и Иоанна Предтечи с медным обручем, частицы мощей святителя Петра, митрополита Московского, преподобного Нила Столобенского, 36 частиц мощей святых в напрестольном кресте. Особой его святыней является чудотворная икона Божией Матери, известная как Боголюбская Московская.

История Боголюбской иконы Божией Матери связана с первыми веками русского государства: она была написана еще во второй половине XII века по распоряжению князя Андрея Боголюбского. Согласно преданию, во время путе-

¹ Церковь на этом месте существовала и ранее — уже в первой трети XVII века.

шествия из Вышгорода в Ростов князь Андрей Георгиевич со своей свитой вынужден был остановиться у нынешнего Боголюбова монастыря неподалеку от Владимира, так как лошади не хотели двинуться дальше. Ночью, после молебна, отслуженного перед иконой Богородицы, князю Андрею явилась во сне Богородица, приказав заложить в этом месте церковь в честь Рождества Богородицы, что Андреем и было исполнено. По его повелению, была написана икона Богородицы, изображенной так, как она и явилась князю Андрею в видении: со свитком в руке, на котором были начертаны слова молитвы, обращенные ко Христу¹. С иконы было сделано несколько списков, а позднее она была дополнена новыми изображениями: фигурами святых и коленопреклоненного Андрея Боголюбского. По типу к ней близка икона Боголюбской Московской Божией Матери — чудотворный образ, появившийся в Москве в царствование Петра Алексеевича. Икона достаточно большая по размерам — около полутора метра в ширину и почти два метра в высоту. Богородица изображена в полный рост стоящей на облаках, со свитком в левой руке. Правая рука указывает на слова, начертанные на свитке: «Сыне Мой и Боже Мой, Невместимый Божествомъ. Ты же смиреннымъ даль еси Свое владычество и благоизволил еси вместилися въ ложеснихъ Моихъ». Вверху по центру иконы в полукруге — поясная фигура Христа. Спаситель взирает на молящуюся Богородицу и святых; десница Его благословляет молящихся, а в левой руке Он держит свиток со словами: «Радуйся, Мати, обрела еси благодать от Отца Моего и предо Мною ныне». Правую сторону иконы образуют святые, располагающиеся в четыре ряда: внизу слева направо коленопреклоненные митрополиты Московские Петр, Алексей, Иона и Филипп, выше — Василий Блаженный, Максим Блаженный и преподобная

¹ Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных Ее икон / Сост. С. Снегирева. Киев, 2009. С. 243–245.

Параскева; в третьем ряду — сщмч. Симеон, апостол Петр, Алексей, человек Божий, еще выше — святые Василий Великий, прмц. Евдокия и мученица Параскева¹.

Эта чудотворная икона первоначально находилась над Варварскими воротами в Москве; позднее, в XIX веке, для нее установили часовню в Варварской башне, а над самими Варварскими воротами поместили ее список. Когда же часовня в 1923 году была закрыта, икону перенесли в храм святых апостолов Петра и Павла у Яузских ворот, где она находится и поныне.

Икона Боголюбской Московской Божией Матери стала свидетелем событий, разыгравшихся в 1771 году в Москве, когда на Руси свирепствовала эпидемия чумы. Узнав, что город Владимир был избавлен от болезни после перенесения в него из Боголюбова образа Богородицы Боголюбской, жители Москвы стали служить перед иконой молебны. Однако московский архиепископ Амвросий (Зертис-Каменский), остававшийся во время этого бедствия со своей паствой, запретил массовые молебны и крестные ходы, чтобы предотвратить распространение опасной эпидемии, и за это был растерзан обезумевшей толпой².

Эти события нашли свое отражение в повести сейчас уже почти забытого писателя первой половины XIX века

¹ Имена святых на иконе приведены так, как они даны в статье А.С. Преображенского «Боголюбская Московская икона Божией Матери» (<http://www.pravenc.ru/text/БоголюбскаяМосковская-иконаБожиейМатери.html>). Однако не все эти имена совпадают с именами на иконе в самом храме: на иконе есть имена мученицы Варвары и Анны Кашинской и нет имен мученицы Параскевы и Евдокии (икона располагается достаточно высоко, так что читать имена мне помогал церковный староста). Правда, некоторые имена на иконе полустерты, поэтому не могу утверждать с абсолютной уверенностью, какой из этих списков правильный.

² Погребен архиепископ Амвросий в Донском монастыре. См.: Христианство. Энциклопедический словарь: В 3 т. / Гл. ред. С.С. Аверинцев. М.: Большая российская энциклопедия, 1993. Т. 1. С. 65.

М.Н. Загоскина «Кузьма Рощин»; однако интересно, что сочинение М.Н. Загоскина обретает еще большую убедительность, если учесть тот факт, что героем его стал реальный человек, разбойничий атаман Кузьма Рощин. Память о нем сохранялась и столетие спустя, о чем свидетельствует упоминание о Кузьме Рощине в романе П.И. Мельникова (Андрея Печерского) На горах, где об атамане говорится, что он разбойничал в муромских лесах и грабил «проезжавших на Макарьевскую ярманку московских купцов»¹.

Таким его и изобразил писатель в первой главе повести, носящей название Разбойник. Ее действие разворачивается в конце шестой недели Великого поста и под утро Светлого Воскресения, выбранного Рощиным для нападения на деревню. Выждав, когда все крестьяне соберутся в храме, разбойники с первыми ударами церковного колокола поджигают деревню, а усадьбу помещика Ильменева, грозившегося несколькими днями ранее расправиться с Рощиным, если тот осмелится напасть на его дом, подвергают разграблению. Разбой не обходится без жертв – среди убитых оказывается старик-дворецкий и его внук – грудной младенец. К счастью, стоявшим неподалеку драгунам удается выбить разбойников из деревни. Их молодой командир Владимир вступает в неравную схватку с Рощиным, пытаясь освободить захваченную им дочь Ильменева. Несмотря на грозящую ему неминуемую гибель, Владимир остается живым, так как в последний момент, пытаясь защитить офицера своим телом, девушка почти бросается под нож Рощина. Но не отчаянный поступок девушки спасает ее любимого, а сказанные при

этом ее слова, определившие всю дальнейшую судьбу Рощина: «О, ради твоего последнего часа, ради Самого Господа!» (666).

Двадцать лет отделяют действие первой части от второй — Суд Божий, в которой Кузьма Рощин появляется снова, но уже в совершенно иной роли: бывший разбойник становится степенным и всеми уважаемым купцом. От читателя остаются скрытыми все те обстоятельства, которые повлияли на судьбу Рощина, заставив его дважды радикальным образом изменить свою жизнь. Ничего не сказано о том, что именно когда-то в молодости толкнуло его на преступную дорогу; о его разбойничьих подвигах в первой части повести становится известным лишь из рассказов Зарубкина, соседа помещиков Ильменевых, — к ним, назвавшись астраханским купцом, никем не признанный, является Рощин. Умалчивает автор и о причинах, побудивших его впоследствии отказаться от разбойничьего ремесла но, можно предположить, что причины эти были достаточно весомыми, если вслед за решением последовали, по его собственному признанию, годы кровавых слез и теплых молитв. За два десятилетия Рощин сумел заслужить репутацию честного, добродетельного христианина (к тому же, лично знавшего убитого впоследствии архиепископа Амвросия!).

Это внешнее благополучие, проявившееся в новом общественном статусе героя, не выдерживает испытания смертью, когда накануне Чумного бунта 1771 года он возвращается в Москву, где оставил свою семью — жену и двух дочерей: целые предместья, опустошенные мором, застают Рощина — бывшего разбойника, самого поднимавшего руку на других, — врасплох, поскольку страшные образы тления и смерти, встречавшие Рощина при въезде в город, стали для него *первым* настоящим опытом памятования о смертном часе. Примечательно, что не столь чудовищным кажется ему движущийся навстречу

¹ Мельников П.И. (Андрей Печерский). На горах: В двух кн. Кн. 1. М.: Советская Россия, 1986. С. 12. Правда, в романе упоминается XVII век, однако другие источники связывают имя разбойника с XVIII веком (Легенды Выксы // http://wyksa.ru/legends/razboinik_Roshin.php).

обоз, груженный гробами с телами умерших от эпидемии, сколько колодники, его сопровождавшие: «Живые люди, которые окружали эту похоронную процессию, показались проезжему еще ужаснее самих мертвцов, не потому, что они были одеты какими-то пугалами, в вощаные балахоны и колпаки, но их пьяные, развратные физиономии, их зверские лица, их безумный хохот при виде проезжих, которые торопились сворачивать с дороги, — все придавало им вид настоящих демонов» (674), — поскольку лица (*личины*) их *живых* обладателей носили печать *душевной смерти*, демонстрируя распад и вырождение личности и удаление от *лика*, в котором явлен образ Божий в человеке в чистом его виде. Соприкосновение с этой картиной уже осуществившегося или совершающегося боготступничества напомнило самому Роцину об отсутствии у него подлинного Богообщения, которое он ощутил в полной мере чуть позже, у чудотворного образа Богоматери Боголюбской Московской, находившегося в часовне у Варварских ворот. В этом образе Богородицы была явлена идея сопереживания с духовными и телесными скорбями страждущих: святые, молящиеся Богородице за русский народ, Богородица, изображенная в полный рост «на облацах», благословляющая рука Христа зримо воплощали неразрывную связь земного и небесного, Творца и мира.

К этому почитаемому всеми образу Богородицы в надежде приложиться и получить защиту от страшной эпидемии или исцеление устремлялись толпы народа, обгоняя сани Роцина. Однако сам Роцин видит в этом прежде всего, лишь отчаянные попытки обезумевших людей любой ценой получить чудо: «К образу Боголюбской Божией Матери, вделанному сажень в двух от земли в стену башни, приставлена была лестница; народ лез по ней непрерывно вверх: одни прикладывались, другие ставили свечи; нижние цеплялись за верхних, стаскивали их вниз, падали сами; их топтали в ногах, давили; клятвы, крики,

женский визг, стоны умирающих — все заглушалось общим ропотом народа, который волновался и шумел, как бурное море» (675–676). Молитвенное обращение к Богу через предстательство Божьей Матери, всеобщая (в глазах самого Роцина — внешняя) устремленность к Божественному духовному источнику лишена самой важной ступени — готовности к покаянию и духовному смирению, о чем красноречиво и безмолвно свидетельствовали слова, начертанные на свитке в руке Богоматери: «Сыне Мой и Боже Мой, Невместивый Божествомъ. Ты же смиреннымъ далъ еси Свое владычество и благоизволилъ еси вмести-теся въ ложеснихъ Моихъ». Потому это карабканье и беспрерывное падение, знаменующее разобщенность людей с Богом, в повести Загоскина ассоциативно связывается с еще одной иконой — Лестницей св. Иоанна, с которой вниз стремительно падают грешники, стаскиваемые демонами, олицетворяющими их земные пороки и страсти.

Икона Боголюбской Божьей Матери в повествовании служит напоминанием о пролитой крови: князя Андрея Боголюбского, по заказу которого икона была написана. Он погиб от руки заговорщиков, к тому же людей, не раз облагодетельствованных им, — дьякон напоминает убийцам князя об оказанных милостях, упрекая их за то, что они даже не потрудились предать тело убиенного земле. Слова о совести, обращенные к Роцину-разбойнику, звучат и из уст жены помещика Ильменева, изумленной тем, что на гостеприимство можно ответить бесчеловечной жестокостью. Это и кровь невинных, неоднократно проливавшаяся Роциным в прошлом и пролившаяся в Пасхальную ночь, когда священник с хоругвями и прихожанами готовился выйти из церкви для совершения крестного хода: Воскресение Господне стало для многих минутой насильственной смерти (кстати, дважды повторенное автором определение Роцина — старик-сирота, когда Мирошев узнал о смерти всей своей семьи, напомнит ему и об убийстве старика и

его малолетнего внука, совершенное, правда, не им, а одним из самых кровожадных членов его шайки).

У этого светлого лика *Пречистой Богородицы* Роцин смутно ощущает двусмысленность собственных добродетелей, связанных не с покаянием, а с попыткой стирания своего прошлого, — с этой целью он прибегает к переименованию. Первый раз он это делает, почти шутя, когда попадает в дом к Ильменеву с целью ограбить его и сжечь и таким образом замести следы. Тогда на вопрос о своей деятельности и имени он называется астраханским купцом Алексеем Артамоновым Выдыбаевым. *Выдыбати* — значит «вылезать, становясь на дыбы, выдираться, выкарабкиваться, выплывать изъ воды, изъ болота»¹. Роцин в самом деле успешно выпутывается из всех тяжелых ситуаций, грозящих ему физической расправой. Интересно, что он один из немногих, кто спасается от преследований драгунских офицеров, подоспевших на помощь к крестьянам и их помещику. Роцина, успевшего на лодке спастись бегством, никто не преследует — вахмистр, отвечая на сетования солдата о том, что Роцина упустили, замечает, что «кому быть повешену, тот не утонет» (667)². Вторично, раскаявшись и желая вступить на честный путь, он уже сознательно выбирает себе имя купца Федота Абрамовича³ и, долгие годы скрываясь под этим именем, завоевывает всеобщее уважение и любовь. Опыт же его личной жизненной трагедии, когда сразу по приезде в Москву он узнает, что чума не пощадила его семью, подводит его к пониманию того, что

вся его так называемая добродетельная жизнь являлась ничем иным, как постоянными и тщетными попытками вести с Богом торг: это и медяки, бросаемые им колодникам, сопровождавшим обоз с мертвыми телами, и его слова, сказанные в ожесточении у порога церкви после известия о смерти семьи, что ни раскаяние, ни теплые молитвы, ни кровавые слезы не могли умилосердить Творца; это, наконец, даже последняя попытка доказать свою невиновность — на этот раз действительно имевшую место — в убиении архиепископа Амвросия. Пустота и омертвелось его души отозвалась безответностью небес: вместе с острым ощущением их чистоты и ясности, подчеркнутых автором, пришло и осознание их бесконечной удаленности.

От шага, к которому его в ту минуту подталкивал *некто*, шептавший, как показалось Роцину, над его ухом: «Не стучись и там, старик; и там тебе никто не откликнется» (677), он был удержан Божьим милосердием. «Когда оплакиваешь грехи свои, никогда не слушайся оного пса, который внушает тебе, что Бог человеколюбив; ибо он делает это с тем намерением, чтобы отторгнуть тебя от плача и от бесстрашного страха. Мысль же о милосердии Божиим принимай только тогда, когда видишь, что низвлекаешься во глубину отчаяния»¹.

В минуту, близкую к отчаянию, его взгляд и упал на икону Спасителя над притвором одной из московских церквей неподалеку от Варварских ворот. В этот момент, подготовленный сценой у иконы Богородицы Боголюбской, произошло соприкосновение зачерненного грехами образа Божия в душе Роцина и образа Творца — и Роцин приблизился к ведущей в небо духовной лестнице.

Слова Дионисия, обращенные к Богородице, говорящие о силе воздействия иконописного лика: — «Я жажду,

¹ Лестница, возводящая на небо, преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы. М.: Правило веры, 1997. С. 155.

¹ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. М.: Русский язык, 1989. С. 288.

² Интересно, что все бунтовщики, участвовавшие в убийстве московского архиепископа Амвросия (Зертис-Каменского) во время чумного бунта в 1771 году, были повешены! Кузьма Роцин пытался защитить Амвросия, но, хотя Загоскин ничего не говорит о дальнейшей судьбе героя, надо полагать, что его казнили за его прежние преступления, возможно, даже через повешение.

³ Ср. пословицу: «Федот, да не тот».

чтобы Твой образ непрестанно отражался в зеркале душ и всегда сохранял их в чистоте, чтобы он распрямлял согбенных и подавал надежду тем, кто, взирая на этот вечный прообраз красоты, стремится к подражанию ему»¹, — нашли свое преломление в повести Кузьма Роцин, как истории возврата грешника к Богу, «распрямления согбенных». Но такой возврат стал для него возможен благодаря тому, что в отмеченной автором в облике Роцина «чудной смеси добра и зла» (621), являвшей на протяжении повести попеременно плоды торжества жестокости и человечности, победило все же добро. Мелькнувшее в глазах Роцина чувство, похожее на жалость, в тот момент, когда дочь помещика Машенька в стремлении защитить своего любимого бросается под нож, невольно обнаруживает в нем образ Божий, удерживающий его от убийства и богоотступничества. Он получает надежду на прощение, когда, препятствуя третьему кровопролитию — убийству архиепископа Амвросия и невинно обвиненный, а затем оправданный, готов добровольно принять наказание за свои давние преступления: приняв смерть физическую, избежать смерти духовной. Иконные лики становятся для Кузьмы Роцина окном в запредельный мир лишь на закате его жизни, после того, как ему удастся впервые установить с ними живое молитвенное общение и подвигнуть себя на «истинное духовное покаяние»² через увенчавшуюся успехом «попытку увидеть себя глазами Бога»³. Потому и решение Кузьмы Роцина примириться с совестью и Богом означает возврат себе настоящего имени, «носившего» его, по словам С. Булгакова, формировавшего и в конечном итоге изнутри его и определив-

шего¹, несмотря на все попытки носителя этого имени воспрепятствовать воле Бога. Не быв украшен² добродетелями при жизни, но, добровольно предавшись в руки судей, Роцин «украшается» венцом мученической смерти, на который прежде он обрекал других.

«Образ Божий, — писал В.В. Зеньковский, — раскрывается как свобода, реализуемая лишь в единении с Богом, только при том понимании образа Божия, которое видит в нем способность к духовной жизни»³. И потому путь к обретению этой подлинной духовной свободы начинается у Роцина со смирения перед волей Господа, как ответ на слова, начертанные на свитке в руке Богородицы на Ее иконе: «Ты же смиреннымъ даль еси Свое владычество». Годы, проведенные в попытке загладить прошлое, безусловно, включали и постоянное молитвенное предстояние святым иконам: они становились для Роцина тем «правым крылом»⁴, о котором говорят отцы Церкви. С памятью же о смерти, с «кротким смирением, как благотворным дождем» (678), пролившимся в его душу, Роцин обретает и второе, «левое крыло». Оно помогает ему, приняв физическую смерть, возвыситься до осознания «радости перед лицом смерти»⁵ в надежде на тот прекрасный горний мир, который мерцает в иконных ликах, незримо сопутствовавших герою в течение всей его жизни.

¹ Булгаков С.Н. Философия имени. СПб.: Наука, 1998. С. 242–243.

² «Косма» по-гречески значит «украшение».

³ Зеньковский В.В. Об образе Божиим в человеке // Зеньковский В.В. Собрание сочинений. Т. 2. М.: Русский путь, 2008. С. 279.

⁴ Иоанн (Шаховской), архиеп. Апокалипсис мелкого греха: Избранные статьи. М.: Сретенский монастырь, 2007. С. 162.

⁵ Там же. С. 162.

¹ Евдокимов П. Искусство иконы. Богословие красоты. Клин: Христианская жизнь, 2005. С. 191.

² Шлеман Александр. Духовные судьбы России // Новый мир. 1994. № 3. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/3/relig.html.

³ Там же.

ОБРАЗА́ И ОБРАЗЫ В ДИЛОГИИ С.Т. АКСАКОВА

Мосалева Г.В.

Храмовая Россия С.Т. Аксакова. Трудно найти во всей русской художественной литературе XIX века другое произведение, подобное знаменитой дилогии о детстве С.Т. Аксакова, где «православная Русь» представала бы в такой же простоте, цельности и красоте. Дилогию, в которую входят «Семейная хроника» и ее продолжение «Детские годы Багрова-внука», можно назвать одним из самых вероисповедных произведений в русской классической литературе. Только однажды С.Т. Аксаков в своей дилогии употребляет вместо слова «образ» — «икона».

Все жизненные трудности герои Аксакова переносят с упованием на Промысл Божий. В ответ на ропот жнеца о неурожае отец Сережи останавливает его «простыми словами»: «Как быть, воля Божья...»¹, которые на всю жизнь запоминает и его сын:

«Впоследствии понял я высокий смысл этих простых слов, которые успокаивают всякое волнение, умирят всякий человеческий ропот и под благодатною силою которых до сих пор живет православная Русь» (373).

Из семисотлетнего бытия древнего варяжского рода Багровых его наследник и летописец выбирает близкий к нему отрезок пути — вторую половину XVIII века. Жизнь Багровского рода представлена как дорога, восходящая от жизни земной к Царству Небесному.

¹ Аксаков С.Т. Семейная хроника; Детские годы Багрова-внука. М., 1982. Далее ссылки на это издание даны с указанием в круглых скобках страницы в тексте. Здесь С. 373.

«Переселение» Степана Михайловича Багрова, дедушки «семейного летописца», из наследственного села Троицкого Симбирской губернии в Уфимское наместничество представляет собой динамичную завязку действия. «Переселение» всегда «испытание», «дело страшное», как называют его переселяющиеся вместе с Багровым крестьяне, и человеческими силами оно осуществиться не может:

«Новоселившуюся деревню назвал Знаменским, дав обет со временем, при благоприятных обстоятельствах, построить церковь во имя Знамения Божией Матери, празднуемого 27 ноября, что и было исполнено уже его сыном» (31).

Назвав село Знаменским, Степан Михайлович вместе с вверенными ему людьми прибегает тем самым под покров Божией Матери. Причина переселения Степана Михайловича — стремление прекратить ссоры «за общее владение землей» со своими родственниками. Переселение для Багрова есть жертва: прощание с «гнездом своих дедов и прадедов», с родной церковью и путь в неизведанное — в надежде обрести мир и свой «обетованный уголок». С момента укороения Багровых в Знаменском все значительные события, связанные с Багровыми, происходят под покровом иконы Знамения Божией Матери.

То, что Багровы переезжают из наследственного Троицкого, символично, что и находит дальнейшее развитие этой темы в сюжете дилогии. Род Багровых оказывается связанным со Святой Троицей, воплощающей Совершенную Любовь и знаменующей собой симфонию храмового человечества. Свое имя Сережа Багров получает по обету, данному родителями, если «родится у них сын, назвать его Сергием». Этот обет приказывает дать молодым Багров-старший, услышавший от «знакомой всем» Афросиньи Андревны, ездившей «помолиться Богу к Троице, к великому Угоднику Сергию», чудесную историю о том, как «одна знатная госпожа, у которой все родились дочери,

дала обещание назвать первого своего ребенка, если он будет мальчик, Сергием, и что точно, через год у нее родился сын Сергей» (216).

У Софьи Николаевны тоже через год после данного ей обета рождается сын, который оказывается тем самым под покровительством преподобного Сергия. Идея Троицы в сюжете диалогии воплощается в судьбе деда, отца и внука, символически уподобляющихся Божественной Троице. Степан Михайлович выступает в качестве старца, волю которого нельзя не исполнить. И его сын Алексей, и его внук Сережа растут «в послушании» родителям и особенно ему, Багрову-старшему. О своем будущем муже Софья Николаевна говорит, что «таких людей благословляет Бог» (94), и предпочитает Алексея «бойким говорунам».

Троичные мотивы получают дальнейшее развитие и углубление в ходе повествования. Находясь на воинской службе, Алексей подвергается избиению, приказ о котором отдает его начальник, немец-лютеранин. Страшная экзекуция происходит под звуки церковных песнопений во время всенощной и является красноречивым обличением законнически-фарисейского понимания веры. Алексей безвинно терпит страдания, уподобляясь в этом Спасителю.

Сын Алексея выживает чудом, и все видят в этом «милость Божью», особый Промысл о нем и любовь его матери. Сережа играет с парой «ручных голубей», а белый голубь выступает одним из символов Святого Духа, что отражено и в русской иконе.

Дилогию Аксакова можно назвать одним из самых «молитвенных» произведений в русской литературе. «Молитва» для героев Аксакова столь же естественное и необходимое условие жизни, как и дыхание. «Молитва» заполняет домашнее и природное пространство диалогии. Герой Аксакова обращается к молитве не только перед образами, но в любой жизненной ситуации. Дом для героев

Аксакова — продолжение храма. В Доме крестят, благословляют, исповедуют и причащают.

В диалогии постоянно сообщается о строительстве церквей: это живой, неостановимый процесс. Вместо деревянной каменную церковь строит Михайла Максимович Куролесов; помогает своей теще в строительстве церкви Петр Иванович Чичагов — «живописец и архитектор», который в этой церкви еще и сам писал все образа» (387); «две каменные церкви с зелеными куполами, одна поменьше, а другая большая, еще новая и неосвященная» возвышаются в селе Чурасово; в духе «новой архитектуры» выстраивает в Никольском каменную церковь помещик Дурасов.

Значительные события в диалогии также связаны с церковью. Венчание Софьи Николаевны и отпевание ее отца происходят в церкви Успения Божией Матери.

Храмовое пространство диалогии Аксакова включает героев в церковно-календарное время. Жизнь героев диалогии Аксакова входит в «Лето Господне», в череду церковных праздников: Петров день, Успенье, Покров, Великий Пост. Светлое Христово Воскресение является смысловым центром диалогии. Христово Воскресение изображается в «Детских годах...» в главе «Первая весна в деревне» — одной из самых «молитвенных» глав диалогии, где на молитву вместе с матерью становится ее сын — Сергей:

«...Комната была ярко освещена, кивот с образами растворен, перед каждым образом, в золоченой ризе, теплилась восковая свеча, а мать, стоя на коленях, вполголоса читала молитвенник, плакала и молилась. Я сам почувствовал непреодолимое желание помолиться вместе с маменькой» (428).

Этой молитве в Страстную Субботу предшествует болезнь мальчика, усиливаемая бессонницей. Чтобы поправить дело, мать приглашает ключницу Пелагею, рассказывающую «Аленький цветочек». Эта сказка вынесена как

бы за рамки произведения, но тем не менее она соотносится со всей главой и с диалогией в целом. Ночь накануне Христова Воскресения заполнена «световым потоком»: яркий свет от свечей и лампад постепенно сменяется ярким солнечным светом, само «солнышко на восходе играет и радуется Христову Воскресению» (428).

«Переселением» Багровых начинается и завершается сюжет диалогии. В заключительных главах «Детских годов...» уже сын Степана Михайловича переезжает со своим семейством из города в родное Багрово (Знаменское).

Последний из изображаемых в диалогии праздников — Рождество Христово. Герои Аксакова пребывают в Церкви, и любое пространство, где бы они ни оказались, является храмовым.

Крест как икона. Крест есть воплощение Совершенной Любви Бога к грешному человеку. Всякий, желающий быть последователем Христа, должен отвергнуться себя и претерпеть страдания. В этом есть проявление исповеднического пути.

Крест — это икона. Крестное знамение, осенение крестом — самый распространенный жест героев хроники. «Крестным знамением» начинается и заканчивается одна из глав «Первого отрывка» «Семейной хроники», посвященного Степану Михайловичу Багрову. Во «Втором отрывке» («Михайла Максимович Куролесов») идея креста как иконы преломляется в сюжете и образах героев.

Двоюродную сестру-сиротку Степана Михайловича родные без его благословения выдают замуж за Михайлу Максимовича Куролесова. Прасковья Ивановна — «богатая невеста», и Михайла Максимович прикладывает все усилия, чтобы жениться на ней. Куролесов поначалу старается во всем угождать своей юной жене, однако его истинное лицо скоро обнаруживается. Из письма своей дальней родственницы Прасковья Ивановна узнает о «разврате и лютости» своего мужа, об истязании крепостных

крестьян: «...кровь их вопиет на небо» (73). Узнав правду, Прасковья Ивановна «совсем было сошла с ума, но необычайная твердость духа и теплая вера подкрепили ее» (74). Прасковья Ивановна решает ехать в Парашино — любимое место мужа, чтобы все увидеть своими глазами. При всем при этом Куролесов «ревностно занялся построением каменной церкви в Парашине» — «необъяснимое явление и противоречие в искаженной человеческой природе» (73). Перед своей встречей с мужем Прасковья Ивановна не спала всю ночь и молилась, что и понял Куролесов, когда вошел в комнату:

«Прасковья Ивановна стояла на коленях и со слезами молилась Богу на новый церковный крест, который горел от восходящего солнца перед самыми окнами; никакого образа в комнате не было» (76).

Молитва ко кресту дает силы Прасковье Ивановне понести и свои крестные страдания: избиевание, голод, пребывание в каменном подвале, шантаж мужа. Степан Михайлович «крестится», увидев свою сестру живой. Крест в этой истории символизирует и крестные страдания, и избавление от них. Прасковья Ивановна терпит не столько ради себя, отказываясь подписать купчую крепость «на все свое имение» в пользу мужа, она встает тем самым на защиту «тысяч душ». Крест образует своеобразный сюжет в этой истории. Освобожденная братом, покидая место своего мучения, Прасковья Ивановна вновь обращается к кресту:

«Солнце начинало всходить, и опять ярко загорелся крест на церкви, когда Прасковья Ивановна проезжала мимо нее. Ровно за шесть суток молилась она на этот крест... помолилась и теперь, благодаря Бога за свое избавление» (80).

Уже спустя годы Прасковья Ивановна выстраивает новую каменную большую церковь, «потому что прежняя слишком напоминала своего строителя» (410), и посвящает ее Рождеству Христову.

Оранта и Одигитрия на жизненном пути героев Аксакова. Образ Знамения Божией Матери — семейный образ Багровых. Икона Знамения относится к иконографическому типу Оранта (греч. «Молящаяся»), что означает молитвенное предстательство Богородицы за весь мир.

Именно этой иконой Степан Михайлович Багров благословляет молодых после их венчания в церкви, встречая их в своем доме: «Один держал образ Знамения Божией Матери, а другая — каравай хлеба с серебряной солонкой. <...> ...Молодые вышли, упали старикам в ноги, приняли их благословение... <...> Он [Степан Михайлович] поглядел ей [невестке] пристально в глаза, из которых катились слезы, сам заплакал, крепко обнял, поцеловал и сказал: “Слава Богу! Пойдем же благодарить Его”. Он взял невестку за руку, провел в залу сквозь тесную толпу, приостановил возле себя — и священник, ожидавший их в полном облачении, возгласил: “Благословен Бог наш всегда, ныне и присно и во веки веков”» (136).

Этот молитвенный эпизод чрезвычайно интересен. Багров-старший сразу же обращает внимание на глаза невестки, наполненные слезами. Он угадывает в ней любящую («горячую») душу и благословляет невестку второй раз, но уже не иконой, а молитвенным славословием. Отец словно не видит сына, ставит невестку «возле себя», рядом со священником, который в своем «полном облачении» символизирует живую икону Иисуса Христа. Все трое находятся в особом пространстве, в предельной близости к иконостасу. Икона «Знамение Божией Матери» словно созывает и собирает их на молитву.

Больше эпизодов с иконой Знамения в диалогии нет, но интересно другое. Повествуя о своем детском бытии, Сережа часто вспоминает об «образе матери», который «неразрывно соединяется» с его собственным существованием. «Детские годы Багрова-внука» открываются «отрывочными воспоминаниями» о болезни «маленького героя», едва

не лишившей его жизни. Одна из родственниц даже посоветовала его матери «не мучить дитя» и положить его «под образа», но мать не оставляла своих стараний и надежды на спасение сына. Спасение приходит, когда надежда начинает уступать место отчаянию: «...Вынесли меня из кареты, постлали постель в высокой траве лесной поляны, в тени дерев, и положили почти безжизненного. Я все видел и понимал, что около меня делали. Слышал, как плакал отец и утешал отчаянную мать, как горячо она молилась, подняв руки к небу. <...> ... И вдруг точно проснулся и почувствовал себя лучше, крепче обыкновенного» (230).

Воздетые руки к небу — жест Оранты — символ молитвы. Софья Николаевна этим жестом символически уподобляется иконе типа «Знамение», сама становится живой иконой. В период выздоровления мальчика охватывает «чувство жалости ко всему страдающему».

Особую роль в судьбе Софьи Николаевны играют две иконы, и обе они относятся к одному иконографическому типу — Одигитрии, Путеводительницы. Это образы Смоленской и Иверской Божией Матери. Обе эти иконы сопровождают Софью Николаевну в ее земном пути, они приходят ей на помощь в самых безвыходных обстоятельствах.

К иконе Смоленской Божией Матери Софья Николаевна прибегает особенно часто. По преданию, Смоленская икона написана апостолом и евангелистом Лукой и прославилась многими чудотворениями. Перед Смоленской иконой молятся о сохранении и помощи в пути.

Этим образом Сонечку благословляет ее умирающая мать, вручая ее тем самым руководству Божией Матери.

Смоленская Божия Мать спасает бедную падчерицу Сонечку от самоубийства, к которому как к избавлению от издевательств мачехи решила прибегнуть девушка¹.

¹ *Лепяхин В.В.* Икона в русской художественной литературе. М., 2002. С. 12.

Перед самоубийством Сонечка чувствует желание помолиться перед образом, которым благословила ее мать: «Она упала перед иконой и, проливая ручьи горьких слез, приникла лицом к грязному полу. Страдания лишили ее чувств на несколько минут, и она как будто забылась; очнувшись, она встала и видит, что перед образом теплится свеча, которая была потушена ею накануне; страдалица вскрикнула от изумления... признав в этом явлении чудо всемогущества Божьего, она ободрилась, почувствовала неизвестные ей до тех пор спокойствие и силу и твердо решила страдать, терпеть и жить. С этого дня беспомощная сирота облеклась непроницаемою броней терпенья к вящему раздражению своей мачехи» (90).

«Непроницаемая броня терпения» («броня правды и любви») оказывается драгоценным даром Божией Матери «беспомощной сироте». Мачеху же постигает наказание: вскоре после родов она умирает, успевая попросить прощения у своей падчерицы и мужа. Так в жизни Софьи происходит первое «чудо».

В дальнейшем Софья Николаевна прибегает к Смоленской как собственной земной матери. К этой иконе Софья Николаевна обращается с вопросом о выборе «жизненного пути». Знакомство Софьи Николаевны и Алексея Степановича происходит в церкви, «у обедни», что символизирует предопределенность встречи. Софья Николаевна умна и образованна, в отличие от своего жениха. Однако Аксаков противопоставляет в эпизоде с Софьей ее «ум», который часто оказывается «слабым» и «бедным», и «свет разума», о котором она просит у Смоленской Богоматери:

«Она побежала в свою комнату молиться и просить света разума свыше, бросилась на колени перед образом Смоленской Божией Матери, некогда чудным знаменем озарившей и указавшей ей путь жизни; она молилась долго, плакала горючими слезами и мало-помалу почувс-

товала какое-то облегчение, какую-то силу, способность к решимости...» (113).

К молитве перед образом Софья Николаевна прибегает постоянно, а перед своей помолвкой она просит отца благословить ее и самим образом, становясь перед ним на колени. Перед свадьбой Софья Николаевна пребывает в постоянном общении с образом, поверяя ему все свои сомнения: «...Не один раз приходила она в отчаяние, снимала с руки обручальное кольцо, клала его перед образом Смоленския Божия Матери и долго молилась, обливаясь жаркими слезами, прося просветить ее слабый ум. Так поступала она, что мы уже знаем, во всех трудных обстоятельствах своей жизни. После молитвы Софья Николаевна чувствовала себя как-то бодрее и спокойнее, принимала это чувство за указание свыше, надевала обручальное кольцо и выходила в гостиную к своему жениху спокойная и веселая» (123).

Даже в день свадьбы Софья Николаевна не перестает сомневаться в правильности своего выбора, но в конце концов все свои надежды связывает с помощью Смоленской Божией Матери: «Бог поможет мне, Смоленская Божия Матерь будет моей заступницей и подаст мне силы обуздать мой вспылчивый нрав...» (132).

От мыслей о перевоспитании своего жениха Софья неожиданно приходит к необходимости своего собственного исправления, а «слезы и молитва» возвращают ей твердость. В церковь Успения Божией Матери, которая была «ярко освещена», она также входит «спокойно и твердо». «Новый нравственный мир», «величавый образ духовной высоты» Софья Николаевна усваивает через своего свекра Степана Михайлыча — с виду «необразованного старца», но «разумного», «доброего», «правдивого», «непреклонного» «в своем светлом взгляде и честном суде» (152).

Образ Смоленской Божией Матери играет первостепенную роль в спасении жизни и души Софьи Николаевны

и в устроении ее семейной жизни. Уйдя из родительского дома и оставляя в нем икону Смоленской Божией Матери, Софья Николаевна становится под венец в церкви Успения Божией Матери. Вскоре она вместе с мужем едет в Знаменское-Багрово и принимает благословение своего свекра иконой Знамения Божией Матери. О смысле ее «пути», ее жизненного задания говорит ей в напутственном слове Степан Михайлыч: «...Не давай воли своему горячему сердцу... Не станешь почитать мужа, — пути не будет. <...> Не переливай через край; все хорошо в меру...» (180).

Особую роль в судьбе Софьи Николаевны играет и образ Иверской Божией Матери, также относящийся к типу Одигитрии. Не менее важно, что Иверская икона — Портаитисса, Вратарница. Ее цель быть Заступницей, поэтому Божия Матерь выбирает не алтарь, а внутренние врата храма.

Дважды Софья Николаевна обращается к Иверской Богоматери, и дважды она переживает чудо исцеления. В первый раз Софья Николаевна опасно заболевает после смерти своей четырехмесячной дочери: четверо суток она не могла ни пить, ни есть, ни принимать лекарства, ни спать. Софья Николаевна пожелала исповедоваться и причаститься. После Причастия она ненадолго засыпает и видит чудесный сон: «...проснувшись часа через два с радостным и просветленным лицом, сказала мужу, что видела во сне образ Иверской Божьей Матери точно в таком виде, в каком написана она на местной иконе в их приходской церкви; она прибавила, что если б она могла помолиться и приложиться к этой иконе, то, конечно, Матерь Божия ее бы помиловала. Местную икону принесли из церкви, священник отслужил молебен “о спасении и здравии больной”. При пении слов: “Призри благосердием, Всепетая Богородице, на мое лютое телесе озлобление” — все присутствующие упали на колени, повторяя слова бо-

жественной молитвы... Больная... приложилась к местной иконе и почувствовала такое облегчение, что могла выпить воды, а потом стала принимать лекарства и пищу» (203).

В другой раз угроза жизни Софьи Николаевны возникает перед рождением младшего брата Сережи. Этому семейному испытанию предшествует страшная июньская гроза, во время которой вспыхивает Троицкая колокольня. Болезнь матери начинается одновременно с грозой, и ее жизни буквально «угрожает» опасность. В это время уже не сама Софья Николаевна, а ее родные вспоминают про Иверскую икону: «Приносили из церкви большой местный образ Иверской Божьей Матери и служили молебен у маменьки в спальне» (366).

Исцеление наступает не сразу. Софья Николаевна даже прощается с детьми и так же, как когда-то и ее мать, благословляет детей образом: «В комнате было так темно, что я видел только образ матери, а лица разглядеть не мог; нас подвели к кровати, поставили на колени, мать благословила нас образом, перекрестила, поцеловала и махнула рукой. ...В гостиной встретили мы священника; он также благословил нас...» (367).

Исцеление матери наступает на следующее утро, и вместе с ним в семью Багровых приходит еще одна радость — известие о рождении братца: «Слава Богу, слава Богу, Бог дал вам братца, маменька теперь будет здорова» (367).

То, что загорается Троицкая колокольня, — символично. Гнев Божий минует семью Багровых, а «гроза» вводит в произведение тему памяти о недавно умершем дедушке: в предыдущей главе «Багрово зимой» рассказывается о его смерти. Молния, ударившая в Троицкую колокольню, обнаруживает вечное присутствие дедушки Степана Михайловича Багрова — старца «доброего, правдивого и непреклонного». После смерти своего отца Алексей Степанович дает слово матери переехать со своим семейством

на постоянное жительство в Багрово, чему пытается воспротивиться Софья Николаевна. В уфимском доме начинаются ссоры между мужем и женой. «Гроза» и «пожар» являются напоминанием Софье Николаевне слов свекра: «Не давай воли своему горячему сердцу... Не станешь почитать мужа — пути не будет» (180).

Иверской Божией Матери молятся, помимо обычных обращений, еще и от пожаров. Кстати, от пожара спасает Царский дом икона Знамение Царскосельская. При Александре I в мае 1820 года в дворцовых зданиях Царского Села вспыхнул пожар, который прекратился после обращения отчаявшегося императора к иконе Знамения со словами: «Матерь Божия! Спаси мой дом!»¹

Софья Николаевна оказывается под покровительством двух икон: Иверской (в Уфе) и Знамения (в Багрово), и беда проходит стороной. После «третьего чудесного исцеления» Софьи Николаевны Алексей Степанович со всем семейством переезжает в Знаменское-Багрово, и ссоры прекращаются.

Софья Николаевна проходит в романе чудесный путь: от увлечения плодами «просвещенного века» — к Премудрости Божией, о чем изначально свидетельствует ее имя София («мудрость»). Она становится земной матерью — утешительницей и заступницей. Ее имя, входя в сюжетную сферу диалогии, рождает сюжетную икону — Софии, Премудрости Божией.

Диалогия как икона. В финале «Семейной хроники» внук-летописец «прощается» с близкими ему «образами», «светлыми и темными», которые он называет «действующими лицами великого всемирного зрелища». Восприятие действующего лица как образа в диалогии С.Т. Аксакова чрезвычайно знаменательно. Причем, если в «Семейной хронике» ее сюжет отличается фрагментарностью, отрывочностью, что определяется самой структурой произведе-

ния, состоящего из «пяти отрывков», то в «Детских годах Багрова-внука» сюжету присущи цельность и единство. В последней части диалогии, как и в «Семейной хронике», присутствуют иконические мотивы. Но важен и еще один момент.

В самом начале повествования «Детских годов Багрова-внука» «семейный летописец» свои «отрывочные воспоминания» сравнивает с «ветхой картиной давно прошедшего». «Картина» эта сильно «полинявшая», на ней еще «безымянные образы» для юного героя — «кормилица, маленькая сестрица и мать». Первые страницы «Детских годов...» рассказывают о младенчестве героя, его чудесном исцелении («втором рождении»). Последняя глава завершается празднованием Рождества Христова и упоминанием о храмовом празднике в новой церкви, построенной Прасковьей Ивановной. Первая и последняя главы «Детских годов...», таким образом, словно образуют сюжет иконы «Рождества Христова», и они вообще во многом друг с другом соотносятся.

«Чудесное» исцеление Сережи происходит «в пути»: по «бесконечному милосердию Божию», стараниями матери и под действием «движения и воздуха».

«В пути», на природе, а позже в уфимском доме осуществляется символическое Причастие мальчика. За огромные деньги мать заказывала в Казань рейнвейн и французские белые хлеба. В последней главе она сообщает Прасковье Ивановне о своем желании помолиться казанским чудотворцам, увидеть мощи и приложиться к ним, «посмотреть и послушать архиерейские службы» (509). В этом желании чувствуется материнская благодарность за спасение сына.

«Рамочная конструкция» «Детских годов...» символизирует структуру словесной картины как иконы, в форму которой воплощаются «воспоминания внука». Постоянное обращение к образам приводит героев Аксакова к сообра-

¹ Чудотворные образы. М., 2007. С.100–101.

зованию с ними, и в них начинают проявляться свойства иконичности. Живописные и иконические мотивы в диалогии проясняют отношение автора к смыслу искусства.

«Икона» у Аксакова настраивает человека на восприятие Божественной мудрости, «разума свыше». Герой Аксакова «преодолеывает» свою земную ограниченность через икону, которая позволяет ему войти в «пространство спасения и света». Герою через общение с иконой сообщаются спокойствие, твердость, «непроницаемая броня терпения», то есть особые свойства добродетели, свидетельствующие о «чуде всемогущества Божия». Нет ни одного эпизода во всей диалогии, где бы герои Аксакова обращали внимание на «эстетическую» сторону иконы.

Иное дело — «картины как произведения искусства». Собирает картины (вернее, отнимает у своих соседей) Михайла Куролесов. Особое внимание Сережи среди многих картин привлекает одна, на которой «была нарисована швея, точно с живыми глазами, устремленными на того, кто на нее смотрит. <...> Я не мог вынести этого взгляда и отвернулся» (398).

О своем страхе мальчик рассказывает слуге Евсеичу. Реакция слуги примечательна. Он рассмотрел «картину» с разных сторон, как и Сережа, «удивился» ее странному свойству и «в заключение равнодушно сказал: «Уж так ее живописец написал, что она всякому человеку в глаза глядит» (399).

«Картина» вызывает у Евсеича чувство «бытового удивления» и, в итоге, равнодушие. Важно в этом контексте также сближение слов «живописец» и «живые глаза», проясняющее характер творчества художника. «Живописец» — это мастер «живоподобия», художник-физиолог, не способный увидеть «иной» план, кроме очевидного.

Упоминание о «живых глазах» швеи воспроизводит весь комплекс идей, связанных с гоголевским «Портретом» — произведении о смысле творчества, об истинном искус-

ве и его высокой цели (настоящее искусство предполагает не копирование действительности, а создание идеала), наконец, об ответственности художника за свое творение. Развитие этих идей — сфера преимущественно гоголевская и безмятежному созерцанию Аксакова не свойственная. Обозначением этой темы — смятением мальчика из-за «живых глаз» швеи — Аксаков выразил родственное Гоголю отношение к натуральному искусству — и оставил ее.

Само «рисование» как занятие мальчику нравится, с ним его знакомит его дядя, Сергей Николаевич, который тоже скорее воспроизводит увиденное: «...глаза мои не отрывались от его руки, и каждое появление нового листка на дереве, носа у птицы, ноги у собаки или какой-нибудь черты в человеческом лице приветствовал я радостными восклицаниями» (295).

Дядя готовит для мальчика «оригиналы», по которым он рисует и делает даже «блистательные успехи». «Необыкновенного рисовальщика», по пророчеству дяди, в будущем из него не выходит, этот творческий дар воплощается у него позже в способность к сочинительству.

Как «произведение искусства» изображается С.Т. Аксаковым «никольский дворец» помещика Дурасова — «человека доброго, недалекого, необразованного и в то же время самого тщеславного» (468), построившего каменную церковь в селе Никольском в духе «новейшей архитектуры». Мальчик чувствует, что он попал в «необыкновенное место», украшенное «красивыми цветниками», «великолепными предметами» и «диковинной мебелью». Один из крестьян рассказывает Багровым историю о том, как Дурасов над колодцами в селе ставит «деревянных девок» в «кумашных сарафанах». В результате крестьяне перестают брать воду из колодцев. «Искусственная красота» воспринимается крестьянами как осквернение.

Икона у Аксакова даже никогда не сопоставляется с картиной. Икона не искусство, а символ высшей реаль-

ности. Картина же у Аксакова вписана исключительно в бытовой план. Кроме того, «искусство» у Аксакова всегда искусственно и неоригинально, и ему всегда противопоставлена Природа. Живописные «картины» в «Детских годах...» создает ремесленник, в то время как величественную картину природы — Творец.

Божественная космология. Мир природы у Аксакова представляет собой высший уровень. «Чудесный край, благословенный» в диалогии Аксакова служит Господу литургию вечности. Природа у Аксакова — Божий дом. Через общение с иконой человек способен восходить к свержиконе — пространству Тайны: «Это видимый свет абсолютно невидимого»¹. Природа в диалогии Аксакова — видимый храм, но все сюжетные линии, связанные с ней, ведут аксаковских героев к постижению горного мира. Природа, таким образом, обладает чертами свержиконичности.

Степан Михайлович Багров переселяется в Бугуруслан — «уголок обетованный». Это безлюдная равнинная местность, где «чудны степные реки», «чернозем в аршин глубиной», «чудесная растительность», «чудесное рыболовство», «чудесный хлеб». Степан Михайлович занимается хлебопашеством и скотоводством. И уже в первое лето собирает «урожай баснословный, неслыханный». В диалогии можно выделить сюжет «созревания хлебов». Труд на хлебных полях, как и крестьянский труд вообще, — святой: «...во время вечернего богослужения Церковь благословляет хлебы, пшеницу, вино и елей, представляющие природу и ее плодородие»; «наивысшее назначение пшеницы и винограда — евхаристическая Чаша»².

¹ О свержиконе как термине Дионисия Ареопагита пишет П.Н. Евдокимов. См. его книгу: *Евдокимов П.Н. Искусство иконы. Богословие красоты*. Клин, 2005. С. 246.

² *Евдокимов П.Н. Искусство иконы. Богословие красоты*. С. 128.

С любовью относятся к хлебным полям все Багровы: «Какие хлеба дает нам Бог! Велика милость Господня!» (46) — делится радостью с женой Степан Михайлович.

Хлеб — высший дар Бога людям. В России, наверное, и не могла однажды не появиться икона, где одним из главных символов иконического пространства является хлеб¹.

«Благословенны» в диалогии «воды»: ключи, родники; многочисленны упоминания о молебнах с водосвятием, а «высшее служение елей и воды — быть проводниками благодати к возрожденному человеку»². Животный и птичий мир составляют отдельные сюжетные линии в диалогии. Домашний скот освящен: в Парашино «против самых ворот» конюшни, «на стене» был помещен образ Николая Чудотворца.

Особым сюжетом в диалогии является «уженье рыбы», которое, наряду с охотой, является родовым занятием Багровых, в нем даже участвуют тетюшки Сережи. Мир диалогии Аксакова освящен и обожен. Один из первых запахов, который «вспоминает» Сережа в детстве, — это запах смолы, воскурение которой напоминает ладан, восходящий к куполу дома-храма Багровых: «Я очень любил запах сосновой и еловой смолы, которую курили иногда в наших детских комнатах» (228).

Природа у Аксакова не миметична, а идеальна, и потому представляет собой не столько ландшафт, сколько Бо-

¹ Святой Амвросий Оптинский в 1889 году заказывает иконописцу образ Божией Матери, который он назвал «Спорительница хлебов»: «На этой иконе Божия Мать изображена молящейся на облаках, Ее руки распростерты на благословение, а внизу, среди травы и цветов, стоят и лежат ржаные снопы» (Чудотворные образы. С. 132). Старец Амвросий указывает и день празднования иконы — 15 октября. Именно в этот день, 15 октября 1890 года, почил великий оптинский старец.

² *Евдокимов П.Н. Искусство иконы. Богословие красоты*. С. 128. Иерархию освящения и приобщения к священному Евдокимов называет «сакраментальной космологией».

жественную космологию, она всегда хранительница света. «Яркое солнце» и «звездное небо» — любимые образы Аксакова. Природа — самый большой храм диалогии, прославляющий Творца, в который входят большие и малые храмы России. Герой Аксакова вне храма не существует. В своем доме — малой церкви — перед намоленными родовыми иконами он оказывается один на один с вечностью.

**ПСЕВДО- И АНТИИКОНИЧНОСТЬ
СЛОВА-ОБРАЗА ПОЛУСВЕТ
В РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ
В.А. ЖУКОВСКОГО**

Сергеева О.А.

Одним из сквозных образов в русской лирике XIX–XX веков является образ *полусвета*. Семантику этого образа в первой половине позапрошлого столетия разрабатывали поэты: В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, Е.А. Боратынский, М.Ю. Лермонтов, В.И. Красов, Н.П. Огарев, Ф.Н. Глинка, В.Г. Бенедиктов, И.С. Аксаков, Н.А. Некрасов; во второй половине того же века эту традицию продолжили: Ф.И. Тютчев, Н.П. Огарев, П.А. Вяземский, М.А. Стахович, А.А. Фет, Н.А. Добролюбов, М.А. Лохвицкая. В XX веке откликом на поэтические опыты своих предшественников стали произведения Б.Л. Пастернака, О.Э. Мандельштама, Л. Озерова, И.А. Бродского и др. Реминисценции образа «лермонтовского» *полусвета* есть в стихах А.А. Блока. Более двух десятков поэтов, не считая прозаиков (а образ *полусвета* присутствует, например, в «Герое нашего времени» Лермонтова и «Войне и мире» Толстого, в рассказе «Руся» Бунина), активно исследовали это загадочное явление. Таинственность этому образу придает структура семантического знака, его обозначающего. Действительно, слово *полусвет* является сложным, состоящим из двух частей: *полу-* (начальной части слова *половина*) и *свет* (полноценной ключевой константы мировой культуры). Являясь субстанцией невидимой, целостной и неделимой, логически *свет* не может быть исчислен и измерен хотя бы

и наполовину. Следовательно, семантический вектор слова *полусвет*, скорее всего, указывает не столько на его физическую природу (хотя это и не исключено, например, при метонимии), сколько на духовную (иконичную) или, что более вероятно, бездуховную (антииконичную) сущность. Уяснить различия в семантике слова-образа *полусвет* в русской лирике — задача этой работы.

Понятия иконичность и антииконичность впервые были введены В.В. Лепахиным в монографиях «Икона и иконичность» (2000), «Икона в русской художественной литературе» (2002) и «Значение и предназначение иконы» (2003). Как считает автор, иконичность (от *икона*, также греч. *εἰκὼν* — образ, подобие, изображение, мысленный образ) — качество сущности (предмета, явления, образа, текста и т. д.), заключающееся в наличии антиномичной взаимосвязи, неслиянного и нераздельного единства с Божественным Первообразом, являемым сущностью. Иконичность может рассматриваться как общий принцип строения созданного Богом мира, включая человека, сотворенного по образу и подобию Божьему. Иконичность — степень соответствия чего-либо Божественному замыслу, способ проявления Божественной истины и, следовательно, в определенном смысле основа богопознания¹.

Понятие антииконичности вытекает из предыдущего: это принцип изображения не Божественной, а падшей природы человека. Отсюда в искусстве и литературе — черты гипернатурализма, который граничит с фантастикой (например, живые глаза ростовщика, глядящие с портрета в одноименной повести Н.В. Гоголя); отсюда — откровенное желание автора разрушить или закрыть, «замазать» разными художественными средствами образ Божий в человеке; отсюда поглощенность сиюминутными проблемами в ущерб вечным, отсюда — скрытое или явное отрицание

души в человеке и духовных проблем личности; отсюда — противление общепринятым нравственным нормам, тяга к «бегству от света» вместо достоверного и открытого свидетельства об Истине и Красоте¹. Эти два противоположных понятия — иконичность и антииконичность — позволяют сориентироваться в семантике *полусвета* и уточнить его содержательную сторону.

Слово *полусвет* в современных словарях существует в двух основных значениях: 1) полусвет — слабое освещение, слабый свет. *Вечерний, утренний п.* (например: «Лучистые глаза княжны Марьи, в матовом *полусвете* полога, блестели более обыкновенного от счастливых слез». Л. Толстой. «*Война и мир*»); 2) полусвет — среда женщин легкого поведения, подражающих жизни высшего общества, света. *Дама полусвета*².

Исследуя историю возникновения слов с корнем *полу-* в русском языке, академик В.В. Виноградов обнаружил в «Журнале изящных искусств» за 1823 год статью неизвестного автора «Взгляд на Парфенон Афинский»³. Делясь своими впечатлениями об античной достопримечательности, неизвестный писал: «Группа... представляет двух богинь: одну сидящую, а другую *полулежащую* на камне». К слову *полулежащий* (комментирует В.В. Виноградов) автором статьи сделано такое примечание: «Слово *полулежащий* мною употреблено по примеру французского (*demicouche*) по той причине, что ни *прилеглий*, ни *почти лежащий* не может выразить того положения, которое имеет описываемая фигура». Опираясь на этот лингвистический комментарий, академик В.В. Виноградов предположил, что «целый ряд именных образований с приставкой

¹ *Лепахин В.В.* Икона в русской художественной литературе. М., 2002. С. 172–177.

² *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка. М., 1989. С. 555.

³ Б.а. Взгляд на Парфенон Афинский // Журнал изящных искусств. Ч. 1. 1823. С. 331.

¹ *Лепахин В.В.* Икона и иконичность. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб., 2002.

полу- тоже возник под влиянием французских слов с *demi-*. Например, понимать с *полуслова*»¹. В качестве подтверждения выдвинутой гипотезы В.В. Виноградов привел пример², взятый из письма А.Н. Серова к В.В. Стасову от 16 августа 1852 года: «Ты в письмах не имеешь никакой надобности стеснять себя, но мне кажется, что в твоей манере писать осталось еще довольно много невольного расчета на полное понимание “à demi-mot”...» Далее в рукописи В.В. Виноградов³ от себя прибавляет: «Ср.: оборвать *на полуслове*» (здесь и далее курсив авт. — В.В.).

Пусть некоторые слова с корнем *полу-* в русском языке действительно являются калькой с французского *demi-*. Оспаривать мнение академика трудно. Тот факт, что большая часть дворянского общества в России владела книжно-салонным французским языком, является еще одним аргументом в пользу такого предположения. Но вот попытка распространить этот способ словообразования абсолютно на все слова или на большинство слов русского языка, начинающих с *полу-*, нам кажется поспешной. Рассуждая по поводу возникновения слова *полусвет*, академик В.В. Виноградов уверяет, что «в русском языке слово *полусвет* было образовано не раньше конца 50-х годов XIX века. Ср. у А.В. Дружинина в “Очерках петербургского туриста”: “Наш зефир с сединами... стал изображать передо мной святочные картины из того света, или лучше *полусвета (demi-monde)*, к которому питал такое нежное сочувствие”»⁴. Абзацем выше В.В. Виноградов констатирует: «Буржуазный термин *полусвет* (дама *полусвета*) возник как морфологический слепок с франц. *demi-monde* (ср. нем. *Halbwelt*). Выражение является изобретением

Дюма-сына (1855 г.)»¹. Основываясь на представленных источниках, В.В. Виноградов упустил из виду несколько моментов: 1) русское *полусвет* в значении «неяркое, тусклое свечение» не обязательно калька с французского *demi-monde*; скорее, слово *полусвет* во втором значении — «среда женщин легкого поведения...» — могло образоваться таким способом; 2) русское слово *полусвет* в первом значении не было образовано в 50-е годы XIX века, не было оно и заимствованным у Дюма-сына; скорее, было заимствовано второе значение слова. Доказательством в пользу первого утверждения служит тот факт, что в русской поэзии уже существовал свой тезаурус с начальным *пол-* и *полу-* (в том числе в него входило и слово *полусвет*). «Поэтическим дядькой» слова-образа *полусвет* в поэзии первой половины XIX века активно выступал В.А. Жуковский, и первый опыт такого рода текстологи относят к 1819 году². Доказательством в пользу второго утверждения служит тот факт, что в русском языке существовало слово *свет* (2) (омоним к слову *свет* (1)), которое функционировало сразу в двух направлениях (для обозначения высшего дворянского класса, общества в целом и всей земли, вселенной) и которое охватывало как поле положительных, так и отрицательных значений. Например: «Ты светом осужден. Но что такое свет? / Толпа людей, то злых, то благосклонных, / Собрание похвал незаслуженных / И стольких же насмешливых клевет» (*Лермонтов М.Ю. Ужасная судьба отца и сына...*). В заметках о слове *полусвет*, подготовленных для публикации В.В. Виноградовым, по сути, решается проблема генезиса, бытования и проработки значения этого слова, а также проблема расширения его семантики с указанием способа словообразования. Все это побуждает

¹ Виноградов В.В. История слов (Полу- . Полусвет). М., 1999. С. 791.

² Письмо А.Н. Серова к В.В. Стасову от 16-го августа 1852 г. // Серов А.Н. Русская старина, 1908, июнь. С. 489.

³ Виноградов В.В. История слов (Полу- . Полусвет). С. 791.

⁴ Виноградов В.В. История слов (Полу- . Полусвет). С. 791.

¹ Там же.

² Мы не располагаем материалом, который бы указывал на использование слова *полусвет* в русской литературе до В.А. Жуковского, хотя не исключаем того, что он есть. — О.С.

пристальнее взглядеться в слово-образ *полусвет* в русской поэзии.

Как уже было сказано, в поэзии первой половины XIX века оно появилось в лирике В.А. Жуковского в павловский период его творчества¹, а именно: в стихотворном «Послании к Государыне Императрице Марии Федоровне» («Хотя и много я стихами...») 1819 года. Это был ответ на просьбу Высокой особы запечатлеть луну на Павловской ферме². Следует заметить, что «Павловск» в творчестве Жуковского — период новый, связанный, с одной стороны, с пребыванием поэта в качестве придворного учителя и чтеца художественных произведений, с другой — с формированием его новой эстетики³. Как полагают Н. Ветшева, «основным центром единства павловских текстов становится сознательно создаваемый и отчасти объективируемый образ поэта-творца в аспекте его нового эстетического самоопределения и самоутверждения. Это относится к шутивным посланиям... Но определяющими

¹ Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2: Стихотворения 1815–1852 годов. М., 2000. С. 531–532.

² Януш Б.В. Неизвестный Павловск. СПб., 1997. С. 146.

³ Павловск является местом действия большинства произведений лета и осени 1819 и 1820 годов. Это не просто резиденция вдовствующей императрицы, но особый историко-культурный феномен, оказавший большое влияние на творчество Жуковского и оставшийся навсегда запечатленным в его павловских текстах. Мария Федоровна после смерти Павла I, заканчивая оформление интерьеров большого дворца и продолжая ландшафтные работы по обустройству парка (площадью около 600 га), названного позднее классической формулой «сады Романтизма» (термин Д.С. Лихачева; см.: Лихачев Д.С. Поэзия садов. СПб., 2009. С. 472), превратила Павловск в своего рода живой мемориал, сложную систему памятников и символ материализованного воспоминания (см.: Шумигорский Е.С. Императрица Мария Федоровна. СПб., 1892. Т. 1). Семейственная роща, Храм дружбы, Храм любви, Елизаветин павильон, Розовый павильон, ферма, Шале — всё это было не только декорацией, но особой идеальной картиной мира, в котором взаимопроницаемыми оказывались природа, культура и быт, этикет и творческая свобода.

являются два «Отчета о Луне» («реальный» и «культурологический»), в которых утверждается роль Поэта-Учителя-Творца и творимого им мира, мироздания как высшей нравственной и эстетической ценности»¹. Последнее играет определяющую роль и в отношении образа *полусвета*, поскольку имеет скрытую опору в Книге Бытия, в частности, в описании первого дня творения и образа *света*. Обобщенно концепция создаваемого Жуковским текста «Павловского цикла», по мнению той же исследовательницы, выглядит как «опыт создания романтической мифологии, основанной на взаимообратимости, метаморфозах живого и мертвого, материального и идеального, слова и вещи, высокого и низкого. Тем самым Жуковский, отказываясь от жесткого представления о двоимирии, переходит к онтологическому и художественному видению единства мира, его полноты, к осмыслению тайн творческого процесса»². Это замечание крайне важно потому, что сознательная установка поэта-романтика на смешение «низа» и «верха», с одной стороны, есть отступление от библейского источника, с другой — метод, позволяющий обнаружить в слове наличие скрытой валентности, того нового семантического пласта, который указывает на потенциальную сему «низа» в слове *полусвет*. Той же цели служит и способ образования лексемы — усложнение ее морфемной структуры за счет прибавления усеченного корня *пол-* / *полу-* к лексеме *свет*³.

¹ Ветшева Н. Примечания // В.А. Жуковский. Полн. собр. соч. и писем в 20 т. Т. 2: Стихотворения 1815–1852 годов. М., 2000. С. 532–533.

² Там же. С. 533.

³ Вообще способ образования слов с корнем *пол-*/*полу-* открывает возможность воплощения идеального содержания символа, который представляется как две половинки одного целого: видимого образа и его невидимого эйдоса. Именно благодаря русскому корню *пол-*/*полу-* в слове реализуется то семантика видимого, то семантика невидимого. Каждое из реализуемых значений может быть либо иконичным, либо антииконичным. Если мы говорим,

Как установлено комментаторами этого стихотворения, Жуковский долго мучился над тем, чтобы исполнить заказ Марии Федоровны на высоком художественном уровне, но в первый раз это ему удалось сделать с трудом. Отчасти это объясняется тем, что луна тогда была своенравной и мало показывалась для обозрения; отчасти стесненным положением придворного, в котором находился тогда поэт; отчасти той ответственностью, с которой Жуковский подходил к заданию императрицы. Выход был найден. Жуковский привлек для «первого отчета о луне» стихотворение другого автора и, сославшись на него как более талантливого, скромно предложил свое описание павловских лунных пейзажей. М.В. Строгановым разъяснено, что «упоминаемый здесь “поэт” — это Ю.А. Нелединский-Мелецкий, а стихотворение его, где речь идет о луне, — это, как установил еще П.А. Ефремов¹, “В Павловской ферме 1810 года”»²⁻³.

При сличении текстов посланий Ю.А. Нелединского-Мелецкого⁴ и Жуковского нами установлено, что образ *полусвета* — что стакан полупустой, то подразумеваем невидимое, эйдос; если мы говорим, что стакан полуполный, то подразумеваем видимое, вещь, предмет или их образ.

¹ Ефремов П.А. Примечания // Жуковский В. Сочинения в 2 т. Т. 2. СПб., 1878. С. 552.

² Ферма — любимое место Марии Федоровны. В специальном альбоме, хранящемся там, императрица делала записи: «Снова вижу мою милую ферму 24 сего мая 1810 г. во вторник, с тем же чувством удовольствия, которое ощущаю каждый раз, бывая здесь...» (цит. по: Януш. 1997. С. 146).

³ Строганов М.В. «Луна во вкусе Жуковского», или поэтический текст как метатекст // НЛЮ. 1998. № 32. С. 133. Название своей статьи Строганов вывел из цитаты: «В повести Тита Космокротова (В.П. Титова) “Уединенный домик на Васильевском”, которая является, как известно, довольно близкой записью устного рассказа Пушкина, говорится так: “Везет послушный Ванька невесть по каким местам, скрипит снег под санями, луна во вкусе Жуковского неверно светит сквозь облака летучие”» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1972. Т. 9. С. 364).

⁴ Нелединский-Мелецкий Ю.А. В Павловской ферме, 1810 года // Стихотворения Ю.А. Нелединского-Мелецкого. СПб., 1876. С. 82–83.

света отсутствует у первого и появляется у второго автора. При этом текст послания Жуковского строится по принципу кольцевой композиции: слово *полусвет* (после небольшого вступления) начинает и заканчивает эпистолу, вбирая в кольцо шесть опорных для поэтики слов, начинающихся с *пол-* / *полу-*: *полумесяц*, *полуденные* (лучи), *полугора*, *полусокрутыи* (храм), *полужаснувшая* (природа), *полнеба*¹. Как видим, осваивая поэтику романтизма, Жуковский активно прибегает к использованию «*полутонов*» при описании ночных пейзажей, и в этом ему помогает слово-образ *полусвет*, который является главным живописцем ночных картин. Три контекста позволяют установить семантику этого слова-образа. В первый раз *полусвет звезд* выступает соперником луны и только подготавливает ее появление:

... *Едва, едва при них* (при лучах звезд. — О.С.) *от сосен и дубов*

Ложатся на траву сомнительные тени;

Едва трепещет блеск на зелени лугов,

Едва сквозь зыбкие, решетчатые сени

Прозрачным сумраком наполненных лесов

Печальный полусвет (здесь и далее выделено нами. — О.С.)

неверно проникает,

Едва туманит он верхи густых деревьев;

И словом, жить луне мешаает

*Ревнивый свет ночных небес!*²

Простой и анафорический повтор обстоятельства образа действия «едва», эпитеты: «сомнительные», «зыбкие», «решетчатые», «прозрачные», даже «ревнивый» («робко соперничающий»), метафоры: «трепещет блеск», «туманит он» — все это разворачивает семантику *полусвета*

¹ Везде даны формы Именительного падежа для удобства при чтении. — О.С.

² Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем в 20 т. Т. 2: Стихотворения 1815–1852 годов. М., 2000. С. 156–167.

та как «едва заметного мерцания», столь свойственную поэтике романтизма.

Во втором отрывке стихотворения луна обрисована в согласии с водной стихией. Несколько беглых штрихов рисуют спокойную, недвижимую луну, но эта картина становится иллюзорной, когда на воды набегает ветер. Свет луны превращается в блестящую огненной чешуей змею (причем этот оборотень в тексте послания появится дважды) или рассыпается дробью:

*... Не изменили ей (луне. — О.С.)
одни лишь только воды;
В них отражается по-прежнему она:
То полумесяцем всходя на тихи своды;
То пламенным щитом катясь, окружена
Разорванными облаками;
То одинокая, то с яркими звездами;
По-прежнему она — то в зеркале реки
Недвижима сияет,
И в ней нагбенный лес, прибрежны челноки
И тихо шепчущий тростник изображает;
То вдруг, когда порхнет над спящею волной
Пролетный ветерок, с волною затрепещет,
И воды огненной подернет чешуей,
Иль ярко в них блеснет излучистой змеей,
Иль раздробленная заблещет!*

Метаморфоза лунного света-змеи скрывает в себе ориентированную на сакральную символику сюжет-архетип о змее, местом обитания которого (после грехопадения человека) стали воды. Победить змея возможно только в Таинстве Крещения водою и Духом во имя Господа Иисуса Христа либо связыванием змея именем Иисуса (как это делает, например, св. Георгий Победоносец — герой «Сказания о Егории Храбром и девице»).

Третий отрывок Жуковский выстраивает как мета-текст, якобы цитируя посвященное императрице сти-

хотворение Ю.А. Нелединского-Мелецкого. Но это, как уже было замечено, только пересказ оригинала своими словами. Введенный Жуковским образ *полусвета* луны помогает поэту оживить воспоминания прошлого, а воображение переносит его в область обитания душ, сотканных из лунного блеска:

*... Когда б меня он (поэт-предшественник. — О.С.)
научил,
Я то б воспел, что он забыл:
Священное воспоминанье!
«Как на душу его привет
Унылой думою находит,
Когда безмолвная наводит
Луна свой робкий **полусвет**
На лик уснувшая природы,
Как сладостно среди тишины
Из блеска трепетной луны
На нас глядят минувши годы —
Бывалых радостей земных
Умчавшееся поколенье!
Как узнает воображенье
Там лица милые родных,
Когда-то мир наш украшавших
И вместе с нами в нем выдавших,
Что видим мы теперь без них».*

Комментируя эту часть послания, М.В. Строганов замечает, что она вызвала ответные размышления А.А. Бестужева-Марлинского. Устами своего героя повести «Страшное гадание» (1831) автор заявляет, глядя на луну: «Тихая сторона мечтаний! — думал я. — Неужели ты населена одними мечтаниями нашими? Для чего так любовно летят к тебе взоры и думы человеческие? Для чего так мило сердцу твое мерцанье, как дружеский привет иль ласка матери? Не родное ли ты светило земле? Не подруга ли ты судьбы ее обитателей, как ее спутница

в странствии эфирном? Прелестна ты, звезда покоя, но земля наша, обиталище бурь, еще прелестнее, и потому не верю я мысли поэтов, что туда суждено умчаться теням нашим, что оттого влечешь ты сердца и думы! Нет, ты могла быть колыбелью, отчиною нашего духа; там, может быть, расцвело его младенчество, и он любит летать из новой обители в знакомый, но забытый мир твой; но не тебе, тихая сторона, быть приютом буйной молодости души человеческой!»¹. Далее М.В. Строганов резюмирует: «Для Жуковского луна — место пребывания душ после смерти, а у Марлинского — это место рождения нашего духа»².

Итак, введенное, скорее всего В.А. Жуковским, в поэтику романтизма слово-образ *полусвет* реализуется в своих значениях: 1) «уменьшенное более чем наполовину свечение-дымка, легкий флер, едва различимый покров, простирающийся над природой» (образ); 2) «едва различимая световая оболочка душ — обитателей луны» (псевдоикона); 3) «привлекающая внимание оболочка змея-искусителя, появляющегося на водах» (антиикона).

Градация смыслов лексемы *полусвет* по нисходящей кривой позволяет говорить о том, что Жуковскому удалось эксплицировать ряд культурно-значимых оппозиций слова-образа: оппозицию «света и тьмы», «верха и низа», «земли и луны», «жизни и смерти», «добра и зла». Извлеченная из низкочастотного словаря словоупотреблений русского языка, лексема *полусвет*, благодаря Жуковскому приобретает особенное значение и встанет в ранг слов, в первую очередь активно используемых поэтами-романтиками, а затем и другими поколениями поэтов. Как показывает аналитическое чтение произведений русской клас-

сики, семантический спектр слова-образа *полусвет* будет расширяться в направлении от легкой фантазии (у В.И. Красова) до эротических мечтаний (у Н.П. Огарева); от детали интерьера деревенского кабинета Онегина (у А.С. Пушкина) до описания алькова для тайных и страстных свиданий (у Е.А. Боратынского); от границы, отделяющей земной мир от inferнального (у М.Ю. Лермонтова), до адских огней (у Ф.Н. Глинки). Из псевдоиконичного и антииконичного значений постепенно разовьется второе значение слова *полусвет* — «продавшаяся женщина» (у Н.А. Некрасова). Отношения с женщиной, «играющей против правил», будут освещены полусветом в поэзии Ф.И. Тютчева. Предвкушением «гибельного восторга» на качелях с любимой станут они у А.А. Фета. Пародийным посмехом обернутся у Н.А. Добролюбова. Сменятся на бессилие перед отчуждением от любимой женщины у Б.Л. Пастернака. Будут сопутствовать советской эпохе Крысолова у И.А. Бродского. «Луна во вкусе Жуковского» на всё бросит свой полусвет...

¹ Бестужев-Марлинский А.А. Страшное гадание // А.А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 326.

² Строганов М.В. «Луна во вкусе Жуковского», или поэтический текст как метатекст. С. 136–137.

ЛИТУРГИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Серолян А.С.

Самое значительное из того, что удалось Бахтину, на наш взгляд, это то, что он смог призвать исследователей к решению сложной и трудной задачи — к изучению взаимосвязи пространства и времени в искусстве, хотя и по сей день редко кому удается достичь единства анализа этих категорий.

Нам представляется, что к единству этому можно прийти, приняв, что Достоевский через календарь как осмысление и логизацию времени реализовал духовный потенциал православного мировоззрения. Уже в первом — самом календарном — романе «пятикнижия» покаяние принявшего поначалу лишь императив страдания Раскольникова в эпилоге знаменуется поклонением отвергнутой им в начале романа иконе.

Этическая философия Достоевского в высшей степени позитивна. Страдание инструментально ценно, т. к. содействует соблюдению нравственного закона, но обретает и более глубокую связь с этим законом, когда в уподобление Христу свободно принимается для блага других. Само существование объективных нравственных норм человеческого поведения опровергает нигилизм и служит основанием для веры в Бога и бессмертия души. Этическая концепция времени в романе «Преступление и наказание» обретает свое полное содержание благодаря кажущемуся теневым сюжету романа, связанному с православным культом Богородицы. Без воспроизведения культовых

ритуалов, символический характер которых служит (с) пусковым механизмом процессов, происходящих в душе, верующие остаются зрителями, не принимающими участия в действе, тогда как в Православии они полноправные его члены. А.Г. Гачева, рассматривая преобразовательное действие «литургической эпопеи» по Н.А. Сетницкому, выводит, что в этом действии меняется «сама сущность сюжетного конфликта: исчезает извечное противоречие героя и среды, не имевшее иного разрешения, кроме гордынного индивидуализма или рабства обстоятельствам, и его место заступает сознательное, творческое, соборное взаимодействие «я» и «других» — в «работе спасения», жизни «со всеми и для всех»¹. Рассмотрим это действие в романе «Преступление и наказание».

Г. Померанц призывал бояться исследователей, «которые выявляют авторский замысел»², — хотя бы потому, что всегда останутся вопросы открытые, как остались открытыми вопросы Иова Богу. Но вопросы Иова Бог вполне закрыл, и Достоевский это прекрасно знал, а поэтому именно так и писал о страдании. Епископ Иоанн и говорит об этом: «Как только Иов услышал подлинный голос Отца Небесного, он чувствует потребность раскаяться даже во всех своих чистых и хороших речах! Вот это удивительное познание, которое получил Иов, услышав голос Отца Небесного!»³ Иов понял, как говорит древний пророк, что вся наша праведность перед Богом, «как запачканная одежда». Нет праведности на земле, и все высокие слова, какие может произнести человеческий язык, — прах перед

¹ Гачева А.Г. Русский космизм и вопрос об искусстве // Философия русского космизма. М.: Фонд «Новое тысячелетие», 1996. С. 147.

² Померанц Г. Каторжное христианство и открытое Православие // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 13. СПб.: Серебряный век, 1999. С. 32–33.

³ Цит. по: Иоанн, еп. Тайна Иова // Библиотека форума «Православная беседа»: <http://beseda.mscom.ru/library>

Богом. Человек, который достиг первой заповеди Евангелия — блаженства нищеты духовной, способен понять этот закон, понять, что человек должен освободиться от всех «своих» (мелких и метафизически нечистых!) понятий «правды», «правосудия», «справедливости», освободиться даже от понятия своей любви, этой расколовшейся, неверной любви; должен освободиться от всех человечески автономных постижений, которые сейчас так слабы и ничтожны. Словом, человек должен подлинно умереть в Боге; тогда только он будет воскресать в новую жизнь. Жизнь эта будет вся воскресать в новых ценностях, в законах новой логики. Вот это понял Иов, но только тогда, когда сам услышал голос Божий. Ведь жизнь духа есть личный опыт человека. Поэтому Господь и сказал Елифазу, старшему другу Иова: «Горит гнев мой на тебя и на двух друзей твоих за то, что вы говорили о Мне не так верно, как раб мой Иов». Те, которые и защищали Бога, и оправдывали все Божии пути, укоряя Иова, возражая против его слов, — они все же не принимали подлинную жизнь мира и, при всей правде своего слепого подчинения Богу, оказались менее правы, чем борющийся со своей слепотой пред Богом Иов, ищущий последнего Божьего Суда.

Бог не только указал друзьям Иова на их ошибки, но и сказал нечто большее: «Итак возьмите себе семь тельцов и семь овнов и пойдите к рабу Моему Иову и принесите за себя в жертву, и раб Мой Иов помолится за вас, ибо только лицо его Я приму, дабы не отвергнуть вас за то, что вы говорили о Мне не так верно, как раб Мой Иов» (Иов. 42: 8). И друзья принесли жертву, и Иов помолился за них.

Эпилог мы знаем. Иову возвращено было его прежнее благосостояние и здоровье в двойном изобилии, он имел других детей (не потеряв и первых, ибо все живо у Бога), и не было прекраснее детей его.

Но, конечно, не в этом эпилоге смысл книги об Иове. Этот конец есть только символ духовного апофеоза прав-

ды. Не в физическом здоровье и не в тленном богатстве быстротекущей жизни смысл бытия человеческого на земле — венец милости к человеку в вечности. Венец в том, что Господь усыновляет человека и причисляет его к Своему крестному пути правды в ветхом мире и, страдая за рабов Своих, страдает в сынах, распространяет пределы Своего страждущего Богочеловеческого Тела на тела всех сынов Своих и страдания Богочеловеческой души Своей на их души. Так рождается новый мир. Это великая тайна строительства Церкви, Нового Мира. Таково воззрение писателя, о котором он писал в черновиках к роману.

Православие Достоевского остается открытым только для того, чтобы его принять. В «Преступлении и наказании» — нельзя не согласиться с Т.А. Касаткиной — «один воплощает для другого спасение через возможность соединиться с ним»¹. Соня прообразует путь спасения, сама являя собой икону, некогда Раскольниковым забытую, даже поруганную. Именно в службе Казанской усилено анафематствование непочитающих Богородицу. Она, явленная в земле, явилась и Раскольникову, чтобы поднять его, немощного, к новой жизни, как Ее Сын воскресил Лазаря. Говение со всеми, т. е. в лоне Церкви, и тем самым готовность к покаянию, совпадение в одном дне Лазаревой субботы и Дня Ангела Родиона Раскольникова — это не просто авторский расчет, это свидетельствует о том, что икона у Достоевского — не декоративный элемент, она — катализатор судьбы, с персонажем устанавливающий личностные отношения. Отсюда и взывание «Пресвятая Богородице, спаси нас», — хотя Спаситель един. Желание почитающих Софью Семеновну — Соню — каторжан убить Раскольникова за его безверие — это его анафематствование.

¹ Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 228.

Явление Христа, Богоматери скрыто в романе по той причине, что Церковь обладает глубочайшими тайнами, которые не всегда и не для всех подлежат разглашению. Отцы, достигшие вершин созерцания, целомудренно раскрывают тайну лишь тем, кто способен вместить ее очищенным умом в меру своего духовного опыта; они ограничиваются обычно в своих писаниях тем, что может послужить к правильному возрастанию сынов Церкви в познании Истины. Этого ли не знал Достоевский, говоря: такой вера и должна быть? Церковная практика всегда знала определенную иерархию и в святоотеческих творениях, из коих одни полезнее для новоначальных, другие — для более зрелых умом. Даже из книг Священного Писания не все читаются в Церкви, в частности — Апокалипсис и Песнь песней, образы которых заключают в себе тайну тайн, сокровеннейший разум Церкви. Ссылаясь же именно на эти образы, ища в них опоры для своего построения о женственности Святого Духа, мы забываем, что христианское понятие тайны не имеет ничего общего с секретом гностиков или теософов. Если для последних тайна — некоторое интеллектуальное знание, сообщаемое посвященным, то для христиан она — премудрость, не чуждая никому в Церкви, но сообщаемая лишь тем, кто со смирением устремляет свой ум к Божественному созерцанию. Такова Соня Мармеладова.

В связи с этим остановимся на поиске аналогии ее имени с Софией, Премудростию Божией, софийностью, софийскими храмами. Софиология отцов Сергия Булгакова и Павла Флоренского проистекает из учения В.С. Соловьева, которому очень близок общий дух эзотерического учения каббалы, называемого еще еврейским неоплатонизмом. В центре каббалы — загадка, ключ к которой стремится найти всякое тайнознание: как произошло творение, как совершился переход от бесконечного к конечному, от единства к множественности, от духовного к телесному. Каббала, как и Соловьев, стоит на позиции познаваемости

сущего: из способа проявления субстанции мы можем сделать вывод относительно ее внутренней природы. Возможно, с каббалой связана имеющая место в «Софии» идея о перевоплощении душ, возможности заново прививать их к новым телам для искупления грехов и выполнения жизненной задачи (у Соловьева эта идея распространяется лишь на души, находящиеся под властью сатаны). В «Софии» мы встречаем несколько понятий, позаимствованных у каббалы: Эн-соф, Адам Кадмон, Бет-Кол, шеол. Как писал к 100-летию смерти Соловьева С. Хоружий, «смысл софийного пути Соловьева — в финальном отказе строить учение о Софии». Но ко времени написания «Преступления и наказания» Соловьев еще не написал своей «Софии». Т.А. Касаткина приводит мнение С. Игэта, считающего источником мотива софийности Достоевского «Исторические очерки русской народной словесности искусства» Ф. Буслаева и Соборный Подлинник графа Строганова, в которых Премудрость называется Сыном и Словом Божиим, а София толкуется Богородицей¹.

Если исходить из очерков Буслаева, то следует обратиться к мнению Г. Флоровского о том, что «сказание об образе Софии, Премудрости Божией», которое встречается и отдельно, и в различных сборниках смешанного содержания XVI–XVII веков в частности в Толковых Апокалипсисах (что очень характерно. — С.С.), которое Буслаев удачно назвал «поэмой о девственном житии», свидетельствует о влиянии своеобразного аскетико-эротического движения, которое с особой силой вспыхивает в немецкой мистике XVI века². Здесь Флоровский называет ученика М. Экхарта доминиканского монаха Сузо, ставшего одним из самых значительных мистиков позднего Средневековья, имевшего исключительно сильное влияние в свое время,

¹ Касаткина Т.А. О творящей природе слова. С. 375.

² Флоровский Г., прот. О почитании Софии, Премудрости Божией, в Византии и на Руси // Альфа и Омега. 1995. № 1 (4).

основавшего «братство Премудрости» и составившего для него особое молитвенное правило; затем особую службу Премудрости. Для Сузо символы становятся видениями. Сузо зарисовывал свои видения. Еще в молодости он сделал на пергаменте изображение премудрости «в нежной красоте и возлюбленном образе» и никогда не расставался с этим образом. Впоследствии он украшает миниатюрами рукопись своей автобиографии. Эти миниатюры повторяются в списках его жития и переходят в первые печатные издания его творений. Он вырезает у себя на груди священное имя: IHS и с радостью носит эти язвы любви. Кстати заметить, и Сузо видел Христа в образе распятого серафима. Он видел свою душу в объятиях Христа. Он прочел на главе Богомладенца сладостное имя — Herzetrut, «друг сердца»... И вместе с тем он весь охвачен восторгом пред «нежной Царицей небес». Особенно торжественно он празднует день Успения — «тогда бывает особая радость при небесном дворе».

В русских Софийских храмах издавна престольный праздник совершается в Богородичные дни: в Киеве в день Рождества Богородицы, в Новгороде в день Успения. Трудно допустить, что в домонгольском Киеве или в Новгороде сознательно отступили от византийского примера. По древним русским месяцесловам мы знаем, что долгое время в софийских храмах по византийскому правилу праздновалась годовщина освящения: в Новгороде 5 августа, в Киеве 4 ноября¹. Ответ можно найти у Г.Д. Филимонова, издавшего по рукописи XVI века два любопытных сказания: «Сказание известно, что есть София, Премудрость Божия» и непосредственно связанное с ним другое сказание, «которые ради вины причтен бысть праздник Успения святыя Богородицы в двенадцат Владыч-

ных праздников»¹. Выясняется, что до святителя Геннадия, ставшего Новгородским архиепископом из чудовских архимандритов в 1484 году в Новгородской Софии «по древнему обычаю» совершалось только общее празднование двенадцати владычных праздников. Иными словами, не было особого престольного дня. И только архиепископ Геннадий установил особое празднование Успеньева дня. Геннадий вообще заботился об упорядочении богослужения, собирал отовсюду литургический материал.

Особая служба на Успенье с канонем святой Софии является только в начале XVII века; составил ее князь Семен Шаховской. В XVIII веке служба исправлена братьями Лихудами и Церковью отвергнута. Что касается иконологии Софии, в связи с темой страдания должно подчеркнуть: новгородская икона Святоф Софии есть своеобразный Деисис: огнезrachный Ангел на престоле с предстоящими, Богородицею и Предтечей. Деисис — не что иное, как эсхатологическая композиция, художественная синекдоха Страшного Суда. Она принадлежит к числу тех новых символических композиций, которые становятся обычными в русской иконописи с середины XVI века. В известном смысле это преобладание символизма означало распад иконного письма. Икона становится слишком литературной, начинает изображать не столько лики, сколько идеи, что вполне корреспондируется с утратой образа Раскольниковым по мере развития его идеи.

Доподлинно известно, что Достоевский предпочитал «образа неискusного, но верного преданиям письма»² «расфранченной итальянщине», о чем вспоминает А.Ф. Кони. Учитывая идею романа — «человек заслуживает свое счас-

¹ Вестник общества древнерусского искусства при Московском публичном музее. Т. 1. 1874–1876 гг.

² Кони А.Ф. Достоевский // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990. (Серия литературных мемуаров). С. 243.

¹ Полный месяцеслов Востока. Т. 1: Восточная агиология. М.: Православная энциклопедия, 1997 (репринт. с изд. 1901 г. Д.Б. архиепископа Сергия). С. 433–440.

ть, и всегда страданием»¹ (7, 155), следует искать в символической структуре романа именно православное воззрение автора. А.Г. Гачева, исследуя мировоззрение Достоевского в начале 1860-х, замечает, что «Зимние заметки о летних впечатлениях» стали первым этапом углубления темы «Россия и Запад» в плане религиозном². Нам представляется, что помимо этого эти заметки явились для Достоевского и этапом углубления в идею романа. Фраза «пивные лавки разубраны как дворцы» (5, 70) словно из описания питерской «Вяземской лавры». Здесь и «сытые дилетанты, прогуливающиеся для своего удовольствия», которые «могут создавать картины из Апокалипсиса», и «парии общества», глядя на которых автор чувствует, что «еще долго не дадут им пальмовых ветвей и белых одежд и что долго еще будут они взывать к престолу Всевышнего: “Доколе, Господи”» (5, 71). И вот в толпе «потерянных женщин и развратников» женщина в черном автору дает бумажку, на одной стороне которой было написано: «веришь и ты в это?», на другой — «Аз есмь воскресение и живот...» (5, 73). И хотя прежде Достоевский говорит, что «народ везде народ» (5, 70), этот народ он не увидел в перспективе будущего Нового Града, присутствие которого, по мнению К.А. Степаняна, постоянно обнаруживается в сюжетах романов Достоевского³. Увидеть Достоевскому в этой перспективе русский народ способствовало его убеждение: «Православие, то есть форма исповедания Христа, есть начало нравственности и совести нашей...» (24, 208).

¹ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Сноски даются по этому изданию, в скобках указывается номер тома и номера страниц.

² *Гачева А.Г.* У истоков историософской и политической концепции Достоевского 1860–1870-х гг. (тютчевско-аксаковский контекст) // *Достоевский и мировая культура.* № 19. СПб.: Серебряный век, 2003. С. 87.

³ *Степанян К.* «Сознать и сказать»: «реализм в высшем смысле» как творческий метод Достоевского. М.: Раритет, 2006. С. 105.

За исключением краткого периода влияния Белинского, религиозность Достоевского всегда была, как и в детстве, конкретной и никогда не падала на степень абстрактного спиритуализма: «...Говорит этот стихотворец: “Бог в одних лишь образах...” — То-то, что не в одних образах! Он не умел постигнуть того, что уж если народ, целый народ — заметьте, может чтить Божий образ, то есть слабое, а у нас иногда и уродливое изображение Бога, Христа или Богородицы, то насколько же больше чтит он и любит Самого Бога! У народа Богу всегда первое место — передний угол; там у него божница, боговня. Ему надо иметь у себя святыню, видимую, как отображение Божества. Здесь, в этом почитании, сказывается трогательная целокупность духа и сердца. Надо веровать, устремляться к невидимому Богу, но и почитать Его на земле простым, сродным обычаем. Мне сказать могут, что такая вера слепа и наивна, а я отвечу, что вера такой и быть должна» (28/2, 332). Из «Дневника писателя» (май—июнь 1877): «...Русский мужик знает и благоговейно верует (всякий русский мужик это знает), что Христос, истинный Бог его, родился от Бога Отца и воплотился от Девы Марии... учитель мужика “в деле веры его” — это сама почва, это вся земля русская, что верования эти как бы рождаются вместе с ним и укрепляются в сердце его вместе с жизнью... нет ни одного русского мужика или бабы, которые, поклоняясь иконе, в то же время хоть сколько-нибудь смешивали доску с Самим Богом, несмотря на то что православный народ в то же время верует в чудотворность иных икон. Но нет ни одного русского, который чудотворную силу иконы приписал бы самой иконе, а не соизволению Божию» (25, 167–168).

Уже в «Записках из Мертвого дома», в изображении мертвого Михайлова просвечивает образ Богородицы, стоящей у подножья креста, в последних словах, сказанных арестантом: “Тоже ведь мать была!” — и отошел прочь.

Помню, эти слова меня точно пронзили... И для чего он их проговорил, и как пришли они ему в голову?» (4, 141).

Знаменательна запись из дневника А.Г. Достоевской 30 апреля 1867 года: «Образ Богоматери на правой стороне иконостаса взят с Мадонны Рафаэля (что Федя очень не одобряет)»¹. А.Ф. Кони о посещении церкви в колонии на Охте для малолетних в 1877 году: «Не нравится мне эта церковь. Это музей какой-то! К чему это обилие образов? Для того, чтобы подействовать на душу входящего, нужно лишь несколько изображений, но строгих, даже суровых, как строга должна быть вера и суров долг христианина. Да и напоминать они должны мальчику, попавшему в столичный омут и успевшему в нем загрязниться, далекую деревню, где он был в свое время чист. А там в иконостасе обыкновенно образа неискusstного, но верного преданиям письма. Тут же в нем все какая-то расфранченная итальянщина. Нет, не нравится мне церковь...»². В романе Раскольников вспоминает: «Он любил эту церковь и старинные в ней образа, большею частью без окладов» (6, 46). И вспоминаются два портрета Сони: первый — в неприличном цветном платье, разукрашенном по-уличному, с ярко и позорно выдающейся целью; второй, иконичный, — девочки со скромною и приличною манерой в простеньком домашнем платье. И вот эта — вторая — Соня привносит в каморку Раскольникова дыхание инобытия.

По мнению ряда исследователей, перо на шляпке Сони, подчеркивая как бы неслучайность имени «вечной Сонечки», обнаруживая связь с Софией, Премудростию Божией, указывает на иконографию Софии, которая «имеет облик Ангела: за спиною — два больших огневидных крыла», что указывает «на полноту духовности»³. Речь идет о «смешной

соломенной шляпке с ярким огненного цвета пером» (6, 143), чему предшествует совершенно конкретное указание на то, что весь наряд Сони был «грошовый, но разукрашенный по-уличному, под вкус и правила, сложившиеся в своем особом мире, с ярко и позорно выдающейся целью» (6, 143).

Обратимся к иконографии. В огнезрачном ангеле нужно видеть Ангела великого совета, Сына Божия, — здесь оживает древний иконографический сюжет. Но он осложняется новыми, апокалиптическими чертами Сына Божия, «облаченного в подир и по персям опоясанного золотым поясом» (Откр. 1: 13); «очи Его, как пламень огненный, и на голове Его много диадим» (Откр. 19: 12); «и лице Его, как солнце, сияющее в силе своей» (Откр. 1: 16). Новгородская икона святой Софии, сохранив в неприкосновенности центр византийской, открыла самобытные черты самостоятельного русского творчества и религиозного мирозерцания. Замена двух Архангелов изображениями Богоматери и Иоанна Предтечи установила смысловую связь между композициями новгородской иконы и Деисуса. Предтеча изображается с крылами, очевидно, в связи с пророчеством Малахии (см. Мал. 3: 1), отнесенным в Евангелиях к Крестителю: «Се, Я посылаю Ангела Моего пред лицом Твоим» (Мф. 11: 10; Мк. 1: 2; Лк. 7: 27); Богоматерь как апокалиптическая жена: «И даны были жене два крыла большого орла» (Откр. 12: 14).

Еще более самобытен другой элемент новгородской Софии — радуга. Она восходит к ветхозаветной традиции, где служит знаменем завета Бога с людьми (Быт. 9: 13), Славы Божества (Иез. 1: 27–28). На иконе радуга — в виде престола с лежащим на ней Евангелием. Но особенно важно, что образ радуги связывает в единую цепь идею ветхозаветного и новозаветного Домостроительства с эсхатологическими чаяниями Церкви, переданными в Апокалипсисе Иоанна Богослова словами «и видел я другого Ангела сильного, сходящего с небес, облаченного облаком: над головой его была

¹ Достоевская А.Г. Дневники 1867 года. М.: Наука, 1993. С. 68.

² Кони А.Ф. Достоевский. С. 243.

³ Тихомиров Б.Н. «Лазарь! гряди вон...» Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. Книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2006. С. 206.

радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные; в руке его была книга раскрытая» (Откр. 10, 1–2).

Образы Богоматери, Предтечи, Ангелов, радуги выступают в качестве дополнения преобладающей в композиции христологической темы. Христианское учение о Втором Лице Троицы передается на этой иконе на четырех смысловых уровнях: в образе лежащего на престоле-радуге Евангелия, как Бога Слова; в образе Младенца на лоне Богоматери, как воплощенного Бога; в образе Ангела Великого Совета, как Творца и Домостроителя; в облике Иисуса Христа как Спасителя.

Последующее развитие христологической темы можно проследить на иконе, называемой «Крестной». В центре — Христос в момент завершения искупительного служения на земле. Домостроительство же изображено здесь не в глаголах пророков и не в тайне Воплощения, а в дарах Святого Духа и таинствах Церкви. Тема соборности и Евхаристии продолжается в иконе Софии из собора близ Малого Кириллова монастыря, на которой соборность передана не аллегорическим изображением столпов, а реалистическим изображением соборных заседаний, тогда как таинство Причащения воссоздано через образы Спасителя, сидящего с чашей в руке, и слуг, приготавливающих трапезу.

Мотив же софийности явно принижает значение страдания, потому что персонификация «Девы Софии», что, как совершенно справедливо замечает Т.А. Касаткина, приличествует скорее гностицизму, чем Православию, а сам Достоевский видел дальше и глубже своих истолкователей рубежа веков. Христос через Свои страдания воскрес, указав путь твари, и первой прошла этот путь Богородица Мария, и человек может сподобиться даров Святого Духа, поскольку идет Ее путем. Именно через Нее, через Ее икону в романе — Соню, в концепции нравственной ценности страдания у Достоевского, как и в его этических взглядах вообще, доминирует высший этический идеал Христа и

высший этический принцип христианского закона любви. Страдание не является подпоркой альтруизму, но образцом его самого, парадигмой которого является страдание Христа за благо для всех.

У Достоевского в поле нашего зрения попадает не абстрактная категория, а нечто очень конкретное и близкое из окружающей нас жизни, что волнует наше сердце и занимает наш ум. Именно этим силен Достоевский: не абстракциями, не «учением» самим по себе, а живым, конкретным воздействием на человека. Одна из важнейших тем романа (и Нового Завета) — приоритет «внутреннего» перед «внешним». Соня, «возлюбившая» близких до самопожертвования, в глазах автора оказывается чище добропорядочного «фарисея» Лужина, которому Раскольников бросает в лицо: «А по-моему, так вы, со всеми вашими достоинствами, не стоите мизинца этой несчастной девушки, в которую вы камень бросаете» (6, 232).

В эпилоге романа читаем: «В начале своего счастья, в иные мгновения, они оба готовы были смотреть на эти семь лет, как на семь дней. Он даже и не знал того, что новая жизнь не даром же ему достается, что ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом...

Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомой действительностью» (6, 422).

Тихон Задонский в одном из своих наставлений пишет: «Лучше zde, временно, наказанным быть и за тое Богу благодарить, нежели тамо вечно терпеть наказание. Лучше zde, временно, в ссылке быть, нежели тамо вечно во аде сидеть. Лучше zde, временно, узы претерпевать, нежели тамо вечно. Лучше zde, временно, всякое терпеть страдание, нежели тамо вечно. Временное бо все минуется, но вечное никогда не минуется. Потерпите убо временное, да

вечного наказания убежите. Человеки вас в сей темнице посадили и содержат, но Промыслом Божиим то делается. Бог хочет вам спастися и чрез сие страдание ваше аки нудит вас к покаянию. Повинитесь убо Божию Промыслу и спасительной Его воли и покайтесь, да спасетесь»¹.

Цитируемое наставление написано святителем по повелению Высочайшего указа (от 29 января 1763 года), коим требовалось, «чтобы всех тех, которые по делам дойдут до пыток, не чиня им оных прежде, о показании истины увещавать ученым священникам; а как-де ея императорскому величеству не безизвестно, что по иным городам таковых ученых священников и нет, то для онаго увещания сочинить особливую книжицу, с довольными доводами от Священнаго Писания...» Один из первых отозвался на это «милосердное хотение» монархини святитель Тихон. По душе было этому человеколюбцу таковое хотение. Говоривший любовью к человеку, проводивший ночи целые в беседах с несчастными братьями-узниками, святитель, как видно, встретил эту мудрую, кроткую меру с глубокою радостью за узников и благодарностью к монархине, которая «отселе не велит уже пыткой и ранами истязывать узников и тем истины от них искать, как бывало прежде»; он составил в руководство увещателям этот прекрасный, дышущий кротостию и участием «образец» и разослал его по епархии»². «Потерпите убо временное, да вечного наказания убежите» — это увещание святителя вполне свяжется с тем, в чем видел Достоевский суть православного воззрения. Считалось, что первое упоминание о Тихоне Задонском относится к 1870 году (9, 138–139). Б. Тихомиров обнаружил в рабочих материалах писателя запись 1867 г.³

Думается, Достоевский знал труды святителя задолго до канонизации святителя в 1861 году. С 1789 по 1870 год книга «Наставление о собственных всякого христианина должностях» (сюда вошли «Краткие нравоучительные слова» и «Наставления христианские») только в одной Московской синодальной типографии была напечатана 42 раза общим тиражом в 119 000 экземпляров. Книга рассылалась по всем российским церквям «для чтения народу» и в остроги для чтения арестантам¹. Вне всякого сомнения, Достоевский был знаком с этими наставлениями. В письме к брату от 9 октября 1859 года о замысле романа «Исповедь» Достоевский пишет: «...всё сердце мое, с кровью положится в этот роман. Я задумал его в каторге, лежа на нарах, в тяжелую минуту грусти и саморазложения».

Уже в романе «Униженные и оскорбленные» высказывается мысль, что страдание является средством морального очищения (3, 230). Уже здесь Достоевский не намерен давать позитивную нравственную оценку такому страданию, которое не ассоциируется с преодолением эгоизма. Среди заметок к черновым редакциям романа особенный интерес представляет запись от 2 января 1866 года, где Достоевский формулирует его «идею»: «ПРАВОСЛАВНОЕ ВОЗЗРЕНИЕ, В ЧЕМ ЕСТЬ ПРАВОСЛАВИЕ: нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием. Таков закон нашей планеты, но это непосредственное сознание, чувствуемое житейским процессом, — есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания... <...> Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием.

Тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и сознание (т. е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т. е. жизненным всем процессом) приобре-

ропе и об русском верхнем слое» // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 15. СПб.: Наука, 1999. С. 334.

¹ Творения Тихона Задонского. Т. 5, примеч. 2.

¹ Творения Тихона Задонского. Свято-Успенский Псково-Печерский монастырь, 1994 (репринт. с изд. 1889 г.). С. 16.

² Там же. Примеч. к т. 1 Творений Тихона Задонского. С. IV.

³ Тихомиров Б.Н. Неизвестный набросок Ф.М. Достоевского к неосуществленному замыслу статьи об отношениях России к Ев-

ретається опытом про и contra, которое нужно перетащить на себе» (7, 155).

Роман «Преступление и наказание» начинается в конкретный день церковного календаря (7 июля — празднование Влахернской иконы Божией Матери, канун праздника Казанской) и завершается в пасхальные дни спустя чуть более полутора лет. Время церковного календаря, которое Достоевский вводит в ткань романа, образует цикличность. Жизнь вне этого времени протекает в чужеродной среде пространства, во времени, переведенном на язык пространства. В цикличном времени месяцеслова физическое время теряет смысл: «Семь лет, только семь лет! В начале своего счастья, в иные мгновения, они оба готовы были смотреть на эти семь лет, как на семь дней». У человека в бытийном общении с премирным Богом меняется способ пребывания в мироздании, в частности, иначе описывается сознание времени. Начинается постепенный переход из одного мира в другой. Время, причастное вечности, — кратчайший миг, время опыта вечности как бы уподобляется вечности: вечность не имеет длительности, хотя и объемлет все протяженности веков и пространства. О ней можно говорить как о «вечном мгновении», не поддающимся никаким определениям или измерениям: ни временным, ни пространственным, ни логическим. Вечность не поддается определению и измерению нашими временными мерками, но Христос дает опыт приобщения Своей жизни взыскующим Его Самого. Время — неуловимая субстанция, время — тайна, и как тайна оно может быть выражено и зафиксировано через символы. Юлианский календарь — это иконографическое выражение времени, это священная икона времени. При этом икона — Богородицы, святых — активное диалогическое событие соприсутствия себя и героя. Раскольников проецирует свою память в Казанский образ, читая письмо матери, полученное именно в день празднования этой иконы, и тем самым из космоса

вычленяется совокупность образов. Но, делая свой выбор, он остается с памятью, вписанной лишь в городское пространство. Часы отца, заложенные им, опосредуют время как идею. Раскольников уже не может фиксировать время и то и дело пугается: «Он лежал на диване навзничь, еще остолбенелый от недавнего забытья. До него резко доносились страшные, отчаянные вопли с улиц, которые, впрочем, он каждую ночь выслушивал под своим окном, в третьем часу. Они-то и разбудили его теперь. «А! вот уж и из распивочных пьяные выходят, — подумал он, — третий час, — и вдруг вскочил, точно его сорвал кто с дивана. — Как! Третий уже час!» Он сел на диване, — и тут все припомнил! Вдруг, в один миг все припомнил!» (6, 71). При своем эсхатологическом понимании времени Достоевский, конечно, задумывался и об остановке времени, что отразилось на структуре текста: сон как бы останавливает время, выводя из действия три дня, проведенные Раскольников в забытии, также три дня проходит от смерти Катерины Ивановны до ее похорон. В эпилоге же мы читаем о том, что «точно не прошли еще времена Авраама и стад его» (6, 421).

Так раздвигаются границы времени и пространства. Иконичность текста бесспорна, потому что она литургична. Смысл литургии в том, чтобы ни один верующий, как бы подл и низок он ни был (а Раскольников поначалу подл в сознании каторжников, желавших убить его за безверие), — не должен извергаться, как не был извергнут причастившийся в последнюю свою минуту Святых Даров Мармеладов и не был извергнут говевший (значит, и причастившийся) со всеми герой романа. «Точно не прошли еще времена Авраама» — это означает, что все внешнее и внутреннее человека, извлеченного Христом из его подполья, все связанные и несвязанные с ним люди, прошлые, настоящие и будущие, вся почва, да и весь космос, — все становится органами человека, взаимно сплетаясь в творческое и действенное литургийное единство.

В письмах 50-х годов — Майкову, брату — Достоевский не раз сообщает о том, что собирается писать комедию. Его романы называют трагедиями, экзистенциальными, полифоническими. Убеждение в том, что Достоевский, ставивший проблемы бытия как никто другой, писал именно литургическую эпопею, хотелось бы подкрепить блестящей мыслью Н. Сентицкого: «Постановка проблемы невозможна на почве драматического представления о мире, в котором по необходимости все двоятся. Комедия в этом отношении является миром представления, т. е. представления перед собой недостижимого идеала, от которого карикатурно отражается все неидеальное. Соответственно, трагедия являет собой мир воли, смело порывающийся к этому идеалу, но раздвоенный в этом порыве убеждением в недостижимости его и признанием героя принципиально бессильным, не способным прорваться за рамки окружающей его действительности»¹.

Как известно, историософия Достоевского развивалась в силовом поле концепции истории как работы спасения, а об этом — все его романы, каждый из которых мы осмелимся назвать литургической эпопеей. Действие следующего после «Преступления и наказания» романа «Идиот» начинается в праздник новгородской иконы «Знамение». Создание иконы связывается с бракосочетанием дочери боярина Петра Михалковича Анастасии с князем Мстиславом Юрьевичем в 1156 году². Их изображения (как патронов) были нанесены на обороте иконы. Отчетливая объемность лика Анастасии сходна с ликом Богородицы³. Но если в первом романе сопоставимы «лужинская чистота и Сонечкина чистота», то в романе «Идиот» мы узнаем, что Настасья Филипповна не осквернила себя. Перед

тем, как сбежать из-под венца, она, которая была «бледна как мертвец», набожно поклонилась образу. Здесь следует привести изложенную Сентицким историю Соломона с дочерью фараона, свадьба с которой была отпразднована пышней, чем освящение храма: «Воздвигнув над своим брачным чертогом иллюзорный космос, украсив балдахин над ним солнцем, луной и звездами, царь проспал освящение храма»¹. Иегова послал своего ангела, который погрузил трость в море и из пучины вышла отмель, на которой впоследствии образовался Рим. Таким образом, иллюзия и сон, брак с дочерью царя и предпочтение брачных угод освящению храма — вот что вызвало к жизни Рим, что является подлинным смыслом его существования по талмудическому преданию в изложении русского философа. Это вполне соответствует как мнению Мышкина о том, что католичество — «все равно что вера нехристианская», так и уверенности Лизаветы Прокофьевны в том, что русские за границей — одна фантазия. Таким образом, мы убеждаемся в том, что литургия — общее дело (народная почва) — отлична от латинского *commune action*, где взгляд устремлен в мертвого Христа. Сюжет самого календарного романа Достоевского разворачивается в сердце человека, мятущегося между реальным присутствием Христа и бесовским дискурсом. Присутствие Христа, исходившего в рабском облике всю Россию и Телом и Кровию явившегося пьянице Мармеладову в последний его час, словом Своим блуднице с убийцей, — настолько реально, что объединяет всех в конце общим делом спасения в литургии, где со времен Авраама все живы и нет мертвых.

¹ Сентицкий Н. Заметки об искусстве. Харбин, 1933. С. 29.

² ПСРЛ. 1997. Т. 1. С. 346.

³ Этингоф О. Византийские иконы VI — первой половины XIII в. в России. М.: Индрик, 2005. С. 429.

¹ Сентицкий Н. Заметки об искусстве. С. 28.

ПРОСТРАНСТВО КАРТИНЫ И ИКОНА В ПРОСТРАНСТВЕ

Касаткина Т.А.

Долгие споры отечественных философов и искусствоведов о картине и иконе подошли, на мой взгляд, к своему пределу в высказывании Н.К. Гаврюшина: религиозная живопись, по его мнению, «существует как исторический факт ... но богословски ее как особого жанра, *несомненно*, быть не может, ибо если изображаемое ею суть действительно образы своих первообразов, то им и подобает та же честь, которая воздается и к о н е. Если же они не являются образами первообразов, а отражают лишь ф а н т а з и и живописцев, то в таком качестве они становятся иноприродными христианской культуре и даже враждебными ей, ибо при относительном внешнем сходстве с иконами несут совершенно другое содержание — объективированную прелесть духовного опыта...»¹

После такой формулировки нам остается либо «все сжечь» — то есть, во всяком случае, навеки отвернуться от того, что «не есть сущее», хотя оно и составляет значительную часть духовного наследия Европы последних четырех с половиной веков, либо попытаться ответить на вопрос, сформулированный Гаврюшиным: к одним ли и тем же первообразам возводят нас образы иконы и картины? И если к одним, — то нет ли здесь все же какой-либо разницы, объясняющей и обуславливающей

¹ Гаврюшин Н.К. Вехи русской религиозной эстетики (Предисловие) // Философия русского религиозного искусства. Антология. М., 1993. С. 32. В цитатах: разрядка — выделено автором, курсив — выделено мной. — К.Т.

наличие двух несводимых друг к другу типов изображений? Обуславливающей, можно даже сказать, «разночестность» иконы и картины и, однако, именно в силу этого не упраздняющей необходимости как той, так и другой?

Думаю, что такая разница есть, и в самом первом приближении она определяется следующим образом: икона представляет нам лицо или событие в вечности, картина — лицо или событие во времени. Эти два типа изображения, очевидно, соответствуют двум типам откровения, данным человеку.

По мысли святителя Григория Двоеслова, Господь дал нам две книги откровений: святую Библию и сотворенный Им мир Божий. Первый тип откровения — нисходящий и возводящий (*восхищающий*). Он — как лестница Иакова — разверзает перед человеком небо и всегда связан с вхождением в пределы мира чего-то ему внеположного, иначе говоря, — он связан с чудом, в том числе — и с явлением Славы Божией (Иез. 1).

Второй тип откровения — восходящий, ищущий прозреть духовный смысл в вещах этого мира, прочесть творение Божие как свидетельство о Творце. Он обнаруживает в вещах и событиях дольного мира, в людях — «естественные иконы», образы мира горнего.

Первый тип откровения воспринимается в послушании и смирении — то есть в готовности *принять* запредельное откровение, которое *невозможно понудить* открыться, потому что ни его, ни чего-либо, на него указующего, просто нет в нашем опыте, у нас не за что зацепиться, нам не за что его «притянуть» к себе, мы не можем даже предчувствовать, *о чем* нам откроют, мы можем только «приготовляться», уничтожая в себе все, мешающее его восприятию и приятию. Откровение дается нам здесь, облакаясь в образы этого мира, но разрушая наше привычное представление об их связях и о законах, ими управляющих (горящий и

несгорающий куст; разверзшееся море; рождение младенца старухой с мертвой утробой).

Второй тип откровения всецело связан с человеческим усилием. Если в первом типе откровения ум должен молчать, то во втором он призван испытывать. Он активен в своем разговоре с вещами в самом широком диапазоне — от собеседования до пытки. В стремлении познать их тайны он полагается на собственные силы. Усматривая в вещах мира сего откровение о запредельном, ум пользуется методом аналогий, уподоблений. Он силится обнаружить в законах «века сего» хоть отдаленное указание на законы мира иного.

Надо полагать, и тот и другой тип откровения не должны быть отвергаемы. Проблемы «иконы и картины», активно обсуждаемые у нас вот уже век (при том, что «история вопроса» начинается с XVI столетия), связаны, с одной стороны, именно с предпочтением одного из этих типов и последующей абсолютизацией этого предпочтения, с другой стороны (это-то, собственно, и обсуждается с XVI века), — с несправедливым *смешением* типов изображений, соответствующих тому или другому типу откровения.

Тип откровения определяет отношение иконы и картины к пространству.

В иконе первособытие и первообраз входят одной из своих граней в пределы этого мира.

Иконы — «видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ», по определению св. Дионисия Ареопагита¹ (εφικτάς μορφώσεις τῶν ἀμορφῶτων — т.е. буквально: достигнутое оформление бесформенных; образ безобразного).

В иконе мы имеем дело с чистым присутствием инобытия, входящего в этот мир, принимая образ, свойственный этому миру. Это не значит, что нам дается некий произ-

¹ См. об этом подробнее: *Флоренский П.А.* Иконостас. М., 1995. С. 64, 166.

вольный образ «безобразного». Икона *буквально* находится на грани двух «пространств».

Итак, перед нами грань двух пространств, одно из которых — привычное нам, а другое отличается как минимум большим количеством измерений. Предположим, что мы из своего трехмерного должны были бы перейти и присутствовать (и благовествовать) в двухмерном пространстве. Какой наш природный образ этому соответствовал бы? Наша тень. Мы можем присутствовать в двухмерном пространстве только как тень. Соответственно, нужно заключить, что те образы, которые благовествуют нам с икон вечную правду лиц и событий, — не более чем тени (сколь бы красочны и ярки они ни были) того бесконечно более богатого мира, что соприкасается с нашим через плоскость иконы. Но они и не менее, чем тени. То есть они дают нам истинный образ вечного события, единственно возможный в нищете нашего (падшего) мира¹.

Но, повторю, мы имеем дело не просто с образом, но с образом, возникшим от *непосредственного присутствия*. От присутствия благодати Божией. И все событие иконы заключается в этом присутствии инобытия в бытии. Поэтому никаких событий, никакого движения не может происходить в плоскости иконы. Икона не имеет своего внутреннего пространства (именно поэтому иконе так противопоказано всякое движение в сторону перспективы), потому что она — место встречи пространств. Этим подчеркиванием того, что икона — присутствие, вхождение (сам зафиксированный момент вхождения) в нашу реальность Лица и События, ей внеположного, ею не ограничивающегося, определяется нерукотворность первых икон (плат Вероники, Спас на убрусе Авгаря; икона Богоматери

¹ Все возможные искажения тенью истинных очертаний предмета, который ее отбрасывает, указывают здесь на возможность *более* или *менее* адекватно этот образ «спроецировать», ухватить, передать.

в Лидде, проявившаяся на столпе в построенном апостолами храме, куда Богородица не пошла вместе с ними, но обещалась *быть там*, тем самым засвидетельствовав Свое непосредственное присутствие в образе). Образ проявляется на ткани, камне — буквально запечатляется в *материи этого мира*, существуя одновременно запечатленным во плоти (то есть — тоже в материи этого мира), и заменяет своим благодатным действием для видящих его «запечатленное во плоти». Как это возможно? Этот вопрос более наглядно и наивно формулируется следующим образом: как может, например, святитель Николай присутствовать одновременно во всех своих иконах?

Для того чтобы хоть немного это себе представить, вообразим человека, но не таким, каким он воспринимается нами обычно, каким он дан нам в непрерывно сменяющихся временных *срезах* своего существования, а таким, каким он открывается в четырех измерениях — то есть в мире, где время было бы не областью нашего принудительного движения, но стало бы — как и пространство — областью нашей свободы. То есть — представим себе человека во временной развертке. Перед нами завьется «змея»¹, состоящая из непрерывной последовательности наших трехмерных образов (кстати, весьма и весьма отличающихся друг от друга на значительных временных отрезках), причем это не будет некая пустая «скорлупа», в любую точку которой наше «я» могло бы вернуться (как это происходило бы если бы мы вообразили время областью нашей свободы, сохранив о себе «трехмерное» представление), нет, — это будет непрерывная последовательность, в каждой точке одушевленная нашим полным присутствием! Один из христианских мыслителей XX века определил вечность как «обретение без утрат». Это наше присутствие в каждой точке «временной» жизни может дать самое

¹ Образ этой змеи сейчас многие пытаются воспроизводить, собирая толстые альбомы своих фотографий.

первоначальное представление о том, что он имел в виду. Оно же дает самое первоначальное представление о том, как присутствуют — полно и всецело — святые в каждой своей иконе.

Итак, икона — это присутствие и встреча. Это порог, а порог есть нечто, что не имеет пространства, являясь местом *встречи двух пространств* — например, внешнего и внутреннего. Какое действие *должно* происходить на пороге? Только одно — его пересечение. Вход или выход. Явление *из-за предела*. Любые другие действия не имеют отношения к специфичности порога, к его «пороговости», используют его не по назначению, сдвигая икону в область картины.

Картина заключает пространство исследуемого мира в себе самой и возводит ум к иному, постигает события богооткровения через вещи мира. Если мы поставим рядом икону и картину, например, Владимирскую икону Божией Матери и «Мадонну с младенцем в беседке из винограда» Лукаса Кранаха Старшего (1472–1553), мы сможем ощутить, насколько *разное* здесь нам явлено: в первом случае мы имеем дело с непосредственным *присутствием* выходящей к нам из «пространства света» Богородицы, а во втором нам представлена Мадонна, организующая вокруг Себя все пространство мироздания. Художник говорит с нами всеми доступными ему средствами. Например, соотношение переднего и заднего планов: Младенец-Христос и Богородица, занимающие передний план, оказываются соотносимыми по размерам со всем мирозданием, организуя четкую вертикаль, связывая землю и небо и одновременно как бы *предстоя* за все мироздание, словно *укрытое* за Ними. Кстати, здесь можно отметить еще одно различие иконы и картины: если Богородица Владимирская обращена ликом *к нам*, выходя из Божиего «пространства», выслушивая наши моления, то предстательница за мир — Мадонна Кранаха, имея мироздание *за спиной*, обращена

ликом к Господу, вознося к Нему Свою молитву за всех. В смысле этого различия *направлений* особенно очевидно, что все иконы (неважно, как они были созданы) по сути — нерукотворные, посланные Господом к нам, а картины — именно создание твари в ее обращении к Творцу. В свете этого различия становится особенно выразителен жест Мадонны и Христа: Мадонна подает Ему виноградную кисть (одновременно Она подает ее и Тому, к Кому обращена картина! Но Ему еще, так же, как виноградная кисть, подносится для благословения и весь мир за спиной Мадонны). Виноградная кисть — символ человечества, разделенного на множество и все же пребывающего в единстве (виноградная кисть в этом смысле могла заменяться гранатовым яблоком). В ответ на Ее жест Младенец-Христос (и одновременно Тот, к Кому обращена картина) опускает на виноградную кисть руку жестом благословения и низведения благодати. Жест Младенца продублирован «жестом» бьющего из камня источника (Христос — Камень истинной веры, источающий благодать воды живой), а виноградная кисть — водой, вспененной, брызнувшей навстречу истекающему в нее потоку: водой, разбитой в мириады брызг. Вообще, вся картина построена на таких смысловых «рифмах», не дающих возможности не заметить символа или принять его за нечто случайное.

Символичен цвет одежд Мадонны: красная туника, покрытая зеленовато-голубым мафорием (цвета морской волны), цвета Святого Духа, сходящего и осеняющего страдание крестное и страдание «оружия, прошедшего душу», сходящего в именно *в ответ* на страдание мир его Предст...телей.

Столб и две перекладины беседки из винограда, поднимающейся за головой Младенца-Христа, образуют отчетливый крест, на котором и держится, и укрепляется виноградная лоза человечества. Тут же наглядно объясняется и то, почему понадобился крест, почему человечество де-

ржится только крестом, — сама лоза, обвивающаяся вокруг верхней перекладины, выглядывает из листьев змеей — символом поражения человечества первородным грехом. С змеей-лозой рифмуется расположенное на заднем плане (на одном уровне со змеей) дерево, обвитое лианой и погибающее в ее объятиях, — символ неизбежного истощения и смерти пораженного грехом и оставленного на свои силы человечества; смерти, которую вместо человечества принял на Себя Христос.

Мир заднего плана, мир, за который предстательствует Мадонна, представлен городом, расположенным у подножия кратера вулкана, и озером с плывущими по нему хрупкими лодочками: и то и другое — символы неверного земного бытия, каждую минуту подверженного действиям стихий. Но вулкан (отчетливая граница заднего плана) — еще и очевидная антитеза переднему плану картины: если передний план наглядно представляет нам низведение благодати, то вулкан — то, что изводит огонь из недр земных, символ приведения на землю разрушения, символ человека с его неуправляемыми страстями, питаемыми «адскими пропастями земли». Вулкан — *обезглавленная гора* — символ обезбоженного человечества (Христос — голова, Церковь — тело), и мы здесь наглядно видим, что обезбоженность и есть обезглавленность в смысле — безголовость, безумие. Обезглавленная гора не связывает вертикаль, в отличие от фигур первого плана, небо и землю, но радикально разрывает эту вертикаль.

Но и еще, Мадонна Крапах — очевидная немка, «женщина с мягкими чертами и северным типом лица»¹, по одежде — скорее современница Крапах. Икона и картина предлагают нам очень разные пути к единому Первообразу: икона представляет движение «дообразного» в глубины

¹ Тяжелов В.Н. Искусство Германии, Нидерландов, Фландрии, Голландии XV–XVII веков. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. М., 1995. С. 12.

материи из-за границ мира, в процессе этого «вторжения» формирующего плотский образ¹ Богоматери, соответствующий тому, в котором Она пребывала в Своем временном существовании; картина восстанавливает этот Образ из глубин плоти, обнаруживая Его в глубине каждого человека, «образа Божия».

Переживание в себе и окружающих образов Христа, Мадонны и событий евангельской истории в повседневном бытии, отразившееся в картине, сформировавшее ее как тип изображения, является нам как единый дух позднего средневековья Европы.

Перед нами все то же противодвижение иконы и картины: от Господа — от твари. Это движение «от твари» предполагает и наличие перспективы в картине: перспектива оформляет «тварное» пространство.

Разное движение, естественно, предполагает разные функции изображения.

Сопоставим плащаницу Милутина Урешы (кон. XIII—XIV вв.) с картиной Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос» (немецкий вариант названия переводится как «Тело (вариант: Труп) Христа в могиле», 1521–1522 гг.). Странности изображения на Гольбеиновом полотне (в частности — несообразно вытянутую форму холста) пытались объяснить в том числе и тем, что это своего рода западный вариант плащаницы.

На милутинской плащанице перед нами буквально Тот, что «во гробе плотски, во аде же с душою, яко Бог, в раи же с разбойником, и на престоле был еси, Христе, со Отцем и Духом, вся исполняяй, Неописанный». Тот, кто присутствует во всех названных «пространствах» «одновременно», как бы дает нам, через образ на плаща-

¹ Это можно представить как устремление в «ткань бытия» силовых потоков извне. Выражение «ткань бытия» теряет при этом всякую метафоричность. Натягиваясь и напрягаясь в соответствии с вторгающимися силами, эта ткань и создает образ без бразного.

нице, прикоснуться к Себе — Неописанному (то же, что Безобразному), в самой Своей смерти причаститься Своему воскресению и величию Своему. Функция плащаницы, таким образом, — литургическая, функция благодатного соединения со Христом, функция обозначения Его непосредственного присутствия здесь и сейчас — или нас — там и тогда: в момент Его смерти и погребения и пребывания во гробе, «одновременного» сокрушению ада и вхождению с разбойником в рай. Мы каждый год оказываемся причастны и предстоим все одному и тому же событию, *не прекращающемуся* в веках, к которому каждый год подносит нас прибором времени.

Полотно Гольбейна, как установили базельские исследователи, было выполнено как *надгробье* и располагалось над плитой, за которой помещались гробы (несколько гробов одного семейства), таких же длинных и узких, как тот, в котором изображен Христос. Под надгробьем была надпись «Christo servatori s<anctum>» — «Христу Спасителю». Христос — а на полотне Гольбейна изображен Христос *в первом движении воскресения* (именно этим объясняется немыслимый поворот головы и положение плеча — это усилие поднять голову, когда тело еще не действует, то есть усилием только шейных и плечевых мышц; о том же говорят страшно изогнутые пальцы вынесенной за пределы передней плоскости картины кисти правой руки и складки пелены под ними — пальцы начали собираться, соскребая пелену), — так вот, Христос буквально явлен нам здесь как *первенец* из мертвых, Тот, за кем последуют лежащие в гробах под Ним. Он — как бы первый из череды восстающих из гроба (и трупные пятна, и весь ужас смерти, который в полноте удалось передать Гольбейну, как бы *обнадеживают* следующих за Ним: вот, Он был таким же, как вы, — и воскрес!), и каждый следующий за ним в движении воскресения, естественно, будет заключать в себе Образ Шедшего впереди. Христос изображен здесь

как *вполне человек*, во *временной ограниченности* события Воскресения (то, что выходит за пределы этой ограниченности, в том числе — сокрушение ада, дано художником в виде символов — вещей и явлений этого мира, хотя и в непривычных для нас взаимосвязях. (т. е. — как в откровении нисходящем): это, например, зеленоватый свет, заливающий гроб, без тени под головой, или обрезанная под прямым углом тень, в которой находятся ноги Христа), но эта размещенность события целиком в нашем времени и пространстве как бы и делает возможным *воспроизведение* его каждым в себе.

Картина через *повторяющееся во времени* событие возводит нас к первособытию, через повторяющийся во плоти образ — к первообразу: поэтому так характерно для картины изображение лиц и событий евангельской истории в одеждах и интерьерах своего времени. На картине Яна Мостарта (около 1472/1473–1555/ 1556) «Се человек» «окружение Христа — современники и соотечественники Мостарта, лишь Пилат видится испанцем»¹. При этом фигуры на картине написаны в полный человеческий рост, развернуты к зрителю и изображают лишь лиц на помосте — толпа перед судилищем Христовым на картине отсутствует. Но тем самым каждый, стоящий перед картиной, оказывается на месте одного из толпы, становится непосредственным участником события, происходящего теперь *в его времени!* Нужно себе представить, как это должно было переживаться «современниками и соотечественниками» Мостарта, видевшими на изображении таких же, как они сами, судящих и приговаривающих Христа. Казнь Христова, суд над Христом переживались, таким образом, как *событие современности*, вновь и вновь повторявшееся — во времени и пространстве художника

¹ Федоров Г.А. «Се человек» (картина Яна Мостарта) // Московский мир Достоевского. Из истории русской художественной культуры XX века. М., 2004. С. 313.

и зрителя — на картинах позднего Средневековья и Возрождения. Получалось, что евангельские лица и события всегда присутствуют среди нас, мерцают в глубине любого человеческого облика, любого человеческого действия.

Таким образом, картина отсылает нас к *естественным* иконам: учит видеть события жизни Бога, пришедшего на землю, в образах любой жизни человеческой.

Закончить хотелось бы обращением к происшедшему как-то спору митрополита Филарета Московского и знаменитого московского тюремного доктора Гааза. Федор Петрович (Фридрих Иосиф) Гааз (Haas) родился (1780) близ Кельна, изучал медицину в Вене и, приехав в 1803 году в Россию, с 1813 года безвыездно жил в Москве. Вошедши в 1829 году в комитет попечительного о тюрьмах общества, весь предался заботе об участи арестантов, раздал свои средства, оставил врачебную практику, все свое время и силы отдавая на служение «несчастливым». Замечательное описание его личности и его деятельности содержится в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». С митрополитом Филаретом он сталкивался постоянно в спорах об участи осужденных. Однажды он просил его о помощи «невинно осужденному». «Невинно осужденных не бывает», — возразил митрополит. «Ваше высокопреосвященство, вы забыли Христа», — ответил ему Гааз. Митрополит помолчал, а затем проговорил: «Нет, я не забыл Христа, но сейчас, вот когда я это сказал, Он меня забыл...»

Конечно, митрополит Филарет Христа не забывал. Он помнил о *единственном* событии осуждения и распятия Христова, к которому мы возвращаемся в богослужении, которое представлено нам на иконе. Доктор Гааз видел Христа *в каждом осужденном*. Привычку эту воспитывала в западном христианине в том числе и картина. Так что, может, и не стоит от нее отворачиваться.

БОГОРОДИЧНАЯ ИКОНА КАК ЖИЗНЕННОЕ УПОВАНИЕ И ТВОРЧЕСКАЯ ТЕМА КОНСТАНТИНА ЛЕОНТЬЕВА

Фетисенко О.Л.

«...Вдруг из чаши предстают вам скитские ворота. Они имеют вид как бы небольшого храма, розового цвета, с одною белою главой наверху. Это так тепло и красиво, и летом в густой зелени леса, и зимой в снегу, из которого поднимаются суровые ели и сосны... <...>. Внутри, со стороны скита, на этих розовых, как бы мирно-радостных и приветливых воротах изображена икона Знамения Божией Матери. Под иконой есть подпись: “Все упование мое на Тебя возлагаю, Матерь Божия! Сохрани меня под кровом Твоим”¹... Кто, войдя в ворота скита, обернется, тот непременно прочтет эту подпись, и она на многих действует с особенною силой. Отец Климент говорил мне сам, что как только увидал он эти ворота, как вошел в этот просторный, тихий и цветущий скит и посмотрел на все вокруг себя, так и сказал себе в сердце своем: “здесь тебе кончить жизнь”...»² Так, лирично и светло, описана встреча с Оптинской Вратарницей в книге К.Н. Леонтьева «Отец Климент Зедеггольм, иеромонах Оптиной Пустыни» (1879).

¹ Надпись представляет собой немного русифицированный текст Богородична 8-го гласа, входящего также и в вечернее молитвенное правило.

² *Леонтьев К.Н.* Полн. собр. соч. и писем в 12 т. / Подгот. текста и коммент. В.А. Котельникова и О.Л. Фетисенко. СПб., 2003. Т. 6, кн. 1. С. 257–258. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках сокращенно с указанием тома (при необходимости — книги нижним индексом) и страницы.

Пресвятая Богородица, являющая милость через «лика Своего изображения», — подлинное жизненное упование и оптинского иеромонаха Климента (Зедеггольма), и его друга, принявшего незадолго до смерти монашеский постриг с его именем, — писателя и мыслителя Константина Николаевича Леонтьева (1831–1891).

Биографию Леонтьева не расскажешь коротко, так много жизненных ипостасей в ней сменилось (к тому же, как сказал сам Леонтьев: «Полуоткровенность и недосказанность часто больше вредят настоящему пониманию чужой жизни, чем совершенное умалчивание»¹) — младший (седьмой) ребенок в калужской дворянской семье, студент-медик в Московском университете, протежируемый Тургеневым начинающий литератор, военный лекарь на Крымской войне, домашний врач и учитель в богатом нижегородском имении, консул в греческих областях Турции, яркий беллетрист, послушник Николо-Угрешского монастыря, один из самых «реакционных» русских публицистов, цензор, оптинский «отшельник»², монах в тайном постриге. А еще — философ и политический пророк.

Трудно назвать еще хоть одного писателя, у которого было бы столько святых духовников. Взгляните сами: на Афоне — чтимые старцы Иероним и Макарий (их жизнеописания включены в свод «Отечественные подвижники благочестия», и возможно когда-нибудь эти старцы будут почитаться уже не как «подвижники благочестия», а войдут в сонм преподобных), в России — преподобные Амвросий Оптинский и Варнава Гефсиманский³. Можно

¹ Письмо к В.В. Розанову от 14 августа 1891 года (*Розанов В.В.* Собр. соч. / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. <Т. 13:> Литературные изгнанники. Н.Н. Страхов. К.Н. Леонтьев. М., 2001. С. 377).

² Статьи, написанные в Оптиной пустыни в 1887–1891 годах для газеты «Гражданин», составили цикл «Записки отшельника».

³ Живя в послушании старцу Амвросию с 1874 года, Леонтьев несколько раз в жизни обращался и к преп. Варнаве. Да и решение поселиться при Оптиной пришло не сразу: Леонтьев долго выбирал

было бы вспомнить еще и угрешского настоятеля (ныне — местночтимого святого) архимандрита Пимена (Мясникова), но он был лишь духовным «начальником»¹, но не старцем писателя.

Биографию Леонтьева один из современных исследователей (Д.М. Володихин) отнес к разряду «экзистенциальных», а ученик и младший друг Леонтьева, прот. И.И. Фудель, говорил о его жизни как о «величественной и трогательной» драме, «начавшейся как бы в древней Элладе безусловным культом красоты, а закончившейся в келье православного монастыря»².

Кульминационной точкой, собственно «экзистенциальным» моментом этой биографии является пережитое в июле 1871 года на даче в Каламарии³ под Салониками обращение «эстетического деиста» к «личному Православию»⁴.

Вот как об этом рассказано в первой биографии Леонтьева, написанной А.М. Коноплянцевым⁵ для сборника, вышедшего к двадцатилетию кончины мыслителя: «1871 год имел величайшее значение в жизни К.Н. В июле месяце он внезапно заболевает сильным желудочным расстройством, которое счел за холеру. <...> К. Н.—ч

между Оптиной и Сергиевым Посадом. Уже после тайного пострига и переезда, по благословению Оптинского старца, в Троице-Сергиеву лавру Леонтьев несколько раз исповедался у старца Гефсиманского скита. На кладбище этого же скита он и погребен.

¹ Леонтьев жил на положении послушника в Угрешском монастыре осенью 1874 — весной 1875 годов.

² <Фудель И.И., прот.> К.Н. Леонтьев // *Леонтьев К.Н.* Собр. соч.: <В 9 т.> М., 1912. Т. 1. С. V.

³ Кстати, здесь же находился метох (подворье с хозяйственными угольями) Пантелеймоновского монастыря.

⁴ Терминология Леонтьева.

⁵ Рассказ составлен с опорой на письмо Леонтьева к В.В. Розанову (см. ниже) и воспоминания племянницы Леонтьева, Марьи Владимировны, с которой А.М. Коноплянец был знаком и переписывался, работая над биографией писателя.

решил, что не выздоровеет, что теперь ему конец. Он с ужасом помышлял о смерти в такой прозаической обстановке. Ночей он настолько страшился, что заперся в темной комнате, чтоб не знать, когда день и когда ночь. И вот в один из ужасных моментов он вдруг поднимается на диване, где лежал, и, смотря на образ Божией Матери, подарок греческих монахов с Афона, с сжатыми в кулаки руками обращается с краткой молитвой к Богородице о спасении. Он дал при этом клятву в случае выздоровления принять монашество. Через два часа К.Н. почувствовал облегчение и встал с одра болезни новым человеком.

К.Н. позднее часто вспоминал об этом событии, но всегда в его словах о нем сквозит недосказанность»¹.

И далее Коноплянец цитирует письмо Леонтьева к В.В. Розанову от 14 августа 1891 г.², где названо несколько внешних и внутренних причин-толчков, приведших к обращению. В том числе и «ужас умереть в ту минуту, когда только что были задуманы и не написаны еще и гипотеза триединого процесса»³. и *Одиссей Полихрониадес*⁴ ... и, наконец, не были еще высказаны о «юго-славянах» все те *обличения* в европеизме и безверии⁵, которые я сам

¹ Коноплянец А. Жизнь К.Н. Леонтьева в связи с развитием его миросозерцания // Памяти Константина Николаевича Леонтьева († 1891): Литературный сборник. СПб., 1911. С. 74–75.

² Мы немного расширим цитату, приведя ее по указанному выше тому из собрания сочинений Розанова (с небольшими уточнениями по автографу).

³ Главное открытие Леонтьева-философа — сформулированная в книге «Византизм и Славянство» (1872–1875) теория «триединого процесса развития» (первичная простота, цветущая сложность, вторичное смесительное упрощение).

⁴ Роман-эпопея, начатый на Афоне и продолженный в России. Печатался в «Русском вестнике» в 1875–1882 годах.

⁵ Леонтьев имеет в виду свои статьи «Панславизм и греки», «Панславизм на Афоне», «болгарские» главы книги «Византизм и Славянство» и более поздние статьи, прежде всего «Русские, греки и юго-славяне».

признаю решительно исторической заслугой моей...»; «... лежа на диване в страхе *неожиданной* смерти (от сильнейшего приступа *холеры*), я смотрел на образ Божией Матери (только что привезенный¹ мне монахом с Афона)... <...> Я думал в ту минуту даже *не о спасении* души ... я, обыкновенно вовсе не боязливый, пришел в ужас просто от мысли о *телесной* смерти², и, будучи *уже заранее подготовлен* ... целым рядом других психологических превращений, симпатий и отвращений, я *вдруг*, в одну *минуту*, поверил в существование и могущество *этой Божьей Матери*; поверил так ощутительно и твердо, как если бы видел перед собою *живую, знакомую* — действительную женщину, очень добрую и очень могущественную, — и воскликнул: “Мать Божия! *Рано!* Рано умирать мне!.. Я еще ничего не сделал достойного моих способностей и вел в *высшей степени* развратную, *утонченно-грешную* жизнь! Подыми меня с этого одра смерти. Я поеду на Афон, поклонюсь старцам, чтобы они обратили меня в *простого и настоящего* Православного, верующего *и в Середу*, и в *Пятницу*, и в чудеса, и даже постригусь в монахи!..”

Через 2 часа я был здоров; все прошло еще прежде, чем явился доктор; — через три дня я был на Афоне...»³

¹ Ср.: Коноплянцев говорил о «подарке», но, судя по этому «только что», получается, что образ привезли тогда, когда К.Н. заболел, именно для помощи ему. Кстати, в автографе (РГАЛИ. Ф. 419. Оп. 1. Ед. 517. Л. 41) слова «только что» вписаны над строкой, значит, возникли они не спонтанно, а как уточнение-припоминание.

² Ниже в письме говорится: «нужно было моей гордости пережить всего только 2 часа физического (и обидного) ужаса!» (*Розанов В.В.* Литературные изгнанники. С. 379; уточнено по автографу: Л. 41об.).

³ Там же. С. 377–378 (уточнено по автографу: Л. 41–41об.). «А что было после обращения, — продолжал Леонтьев, — ...об этом рассказывать — невозможно здесь! Эти 20 лет... я прожил совсем иначе, чем первое 20-летие зрелости ... — Я не говорю — лучше, безгрешнее, а только иначе; совсем с другим основанием, глубже и полнее...» (Там же. С. 379; уточнено по автографу: Л. 42).

Ужас внезапной смерти Леонтьев сообщает наделенному и многими другими автобиографическими чертами персонажу романа «Две избранницы» (1872–1885): «Храбрый, бесстрашный в бою... Матвеев, однако, был очень мнителен в мирное время. Самое честолюбие его усиливало эту мнительность. Боязнь умереть, прежде чем ударит для него час исторической известности, приводила его нередко в ужасное смущение. Он живо представил сам себя больным и умирающим в петербургской гостинице, и его пугал не столько самый род смерти от тифа или какой-нибудь простуды, а то, что имя его будет значиться *только* в простых словах какой-нибудь газеты: *умершие исключаются из списков*» (5, 116–117).

Есть еще свидетельство о предыстории «обращения» и его последствиях — в письме к Н.А. Уманову¹: «Я *любил* веру Православную, — но у меня не было *страха Божия*; или, лучше сказать, — *тень* этого страха² только изредка посещала меня *на минуту*. — Мне не доставало тогда *сильного* горя; не было *и тени смирения*. — Я верил в *себя*. Я был тогда гораздо счастливее ... чем в юности; — и потому я был крайне самодоволен. — С 69 года *внезапно* начался перелом; удар следовал за ударом; я впервые *ясно* почувствовал над собою какую-то высшую десницу и захотел этой деснице подчиниться и в ней найти опору от *жесточайшей* внутренней бури: я искал только *формы* общения с Богом. *Естественнее* всего было подчиниться в *Православной форме*. — Я поехал

¹ Это письмо представляет собой целое «учительное послание». Адресованное одному из молодых друзей и учеников, впавшему по окончании университета и возвращении на родину в Пензу в сильное уныние, оно было посмертно опубликовано прот. Иосифом Фуделем без указания адресата (он назван здесь «студентом Московского университета») под заглавием «О вере, молитве, о немощах духовенства и о самом себе» (Богословский вестник. 1914. № 3. С. 225–237), а в последние годы неоднократно переиздавалось в церковной периодике. Далее цитируем по автографу.

² Далее зачеркнуто: просыпалась.

на Афон с тем, чтобы *попытаться* стать *настоящим* Православным; чтобы меня строгие монахи *научили* веровать. — Я согласен был им *подчиниться* умом и волей ...

Между тем *удары извне* сами по себе продолжались все более и более сильные; *почва* душевная была готова и пришла, наконец, неожиданно минута, когда я, до тех пор вообще смелый, почувствовал незнакомый мне дотоле *ужас*, а не просто страх. — Этот ужас был в одно и то же [время] и духовный, и телесный; одновременно и *ужас греха*, и *ужас смерти*. — А до этой минуты — я ни того, ни другого сильно не чувствовал. — *Черта заветная была пройдена*. — Я стал *бояться Бога и Церкви* (как Его *выражения*). — С течением времени — *физический* страх опять *прошел*; духовный же остался и *все выросал*¹.

А.М. Коноплянец несколько туманно сообщает, что Леонтьев отправился на Афон «немедленно же, оправившись от болезни»². Возможно, он следует здесь сообщению Леонтьева Розанову о том, что тот был на Афоне через три дня после исцеления. Так это или не так? Быстро собираться в путь Леонтьев был не очень-то способен, как известно по его собственным признаниям в мемуарных очерках и в письмах. Леонтьев намекнул в том же письме к Розанову: «*Cherchez la femme!*»³ Картину уточняют воспоминания племянницы писателя⁴, Марьи Владимировны (1847–1927), присутствовавшей, что важно, в Каламарии во время болезни Леонтьева. Попробуем поискать в них,

¹ РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. 1021. Л. 2–3.

² Коноплянец А. Жизнь К.Н. Леонтьева в связи с развитием его миросозерцания. С. 77.

³ Розанов В.В. Литературные изгнанники. С. 377.

⁴ Опубликованы впервые в Полном собрании сочинений и писем Леонтьева, во второй книге шестого тома. С.Н. Дурьлин, записавший в 1925 года свою беседу с М.В. Леонтьевой, сохранил и такое свидетельство: «М.В. была в отчаянии, что он уходит на Афон. Она была убеждена, что уже не увидит его» (Цит. по: 6,, 690). Тем обостреннее ей должны были запомниться все подробности событий тех дней.

а также в сохранившейся отчасти переписке тех лет недостающие детали.

1. Афон возникает в жизни Леонтьева еще до момента обращения. М.В. Леонтьева вспоминала: «Здесь (в Салониках. — О.Ф.) впервые познакомился К. Н-ч с афонскими монахами, особенно с настоятелем Рус<ского> Пантелеим<оновского> монастыря игуменом о. Макарием Сушковым, к которому К. Н-ч впоследствии очень был расположен» (6,, 106)¹. «...Бывал и русский духовник

¹ С игуменом Макарием (Сушкиным, а не Сушковым — М.В. Леонтьева ошиблась в передаче его фамилии) Леонтьев даже обязан был познакомиться «по должности»: через солунское консульство шли пожертвования на афонские монастыри. Приведем фрагмент предписания посла Н.П. Игнатьева новоназначенному консулу от 30 апреля 1871 г.: «Прежде всего Вам надлежит употреблять все усилия Ваши к поддержанию и развитию близких и доверительных сношений вверенного Вам Консульства с Русским Монастырем Св. Пантелеймона. <...> Пользуясь издревле уважением в русском народе и посещаемый ежегодно большим числом наших поклонников, означенный Монастырь заслуживает внимания Императорского Правительства.

При сношениях Ваших с Афонскими Монастырями братия Русского Пантелеймоновского Монастыря может быть весьма полезна Вам для получения точных сведений о настоящем положении дел на Св. Горе. В этом отношении обращаю внимание Ваше на Игумена Монастыря и на духовников о. Иеронима и о. Макария. Сей последний в особенности, по святости жизни, по своему уму и образованию и по высокому нравственным качествам своим, заслуживает особого уважения и внимания. Он постоянно находился в близких и доверительных сношениях как с Императорским Посольством, так и с Консульством в Салониках и всегда оказывал зависящее содействие прибывающим на Афон поклонникам нашим и посещающим Монастыри русским путешественникам, которые всегда отзываются о нем с глубоким уважением и с благодарностью за сделанный им прием. Кроме того, о. Макарий не раз оказывал нам действительные услуги в делах наших с некоторыми из Афонских Монастырей.

Указав Вам пользу, которую Вы можете извлечь из хороших отношений Ваших с Пантелеймоновским Монастырем, мне остается лишь выразить надежду, что Вы не оставите, посредством сношений этих, поддерживать влияние русского элемента на Афоне, не

с Афона, — который не раз звал К. Н-ча побывать на Афоне. К. Н-ч почему-то все откладывал. — Однажды собрался на Афон на несколько дней, но с дороги вернулся, ибо почувствовал приступ лихорадки» (6₂, 107). «Русский духовник» — это, скорее всего, тот же старец Макарий (о. Иероним тогда Афона не покидал, а о. Макарий, напротив, часто находился в разъездах по делам обители; он тогда еще был, собственно, не настоятелем, но ближайшим помощником престарелого игумена Герасима, которого после его кончины и сменил уже официально).

2. М.В. Леонтьева подтверждает упоминание Коноплянцевым греческих монахов: «Приезжали к нам на дачу монахи-греки с Афона...» (6₂, 107). По строю фразы можно заключить, что это был не однократный «визит».

3. Между началом болезни и поездкой на Афон проходит не три дня, а около трех недель. «Так продолжалось время до начала июля. <...> Внезапно заболевает К. Н-ч расстройством, которое он счел холерой» (6₂, 107–108). (Ниже, как мы увидим, М.В. Леонтьева назовет дату, когда Леонтьев пересек границу Святой Горы: 25 июля.) «К. Н-ч был вне себя от ужаса смерти. Несколько дней он не выходил из темной комнаты...»; «В первые же дни болезни, ожидая быстрого конца своего, К. Н-ч дал клятву перед образом Божией Матери (этот образ ему привезли монахи-греки с Афона) принять монашество, если он останется жив. — И с той поры он задумал ехать на Афон, если поправится; он расположен был думать, что болезнь ему послана была как наказание за то, что он до сих пор не посетил такое святое место. — Как только последовало улучшение

возбуждая притом ни опасений и подозрений Турецких Властей, ни зависти Греческого Духовенства и других Афонских Монастырей» (Архив внешней политики Российской империи Министерства иностранных дел Российской Федерации. Ф. 279. Консульство в Салониках. Оп. 565. 1871. Д. 81. Л. 82–84об.).

его здоровья — он решился ехать сухим путем на Афонскую гору и просил меня проводить его» (6₂, 108).

Солунский консул тогда пробыл на Афоне недели две, а потом уже уехал туда надолго. «Он просил на Афоне постричь его тайно, но на это не решались, так как он считался еще на службе. — А без пострига он не решался совсем оставить Св. Гору» (6₂, 111).

Нужно еще сказать, что обет перед иконой Божией Матери, привезенной из Ее Удела, был дан не только Константином Николаевичем, но и Марьей Владимировной, приходившейся ему, выразимся осторожно, «больше чем только племянницей». В одном из ее писем на Афон есть важное признание: «...ты ... по *моему* желанию садился на лошадь, чтобы ехать на Св. Гору. — Я ведь и *прощания* наши с тобой перед иконой Божией Матери — тоже просила *для меня*» (6₂, 694). В этом контексте становятся гораздо более жизненно-конкретными слова Леонтьева об «ужасе греха» и внезапной (без покаяния) кончины. Этот «ужас греха» мог коснуться и молодой женщины, которая, как следует из ее письма, была даже инициатором обета, если под просьбой о «*прощаниях*... перед иконой» понимать именно обет о поездке на Афон и пострижении. Со дня «прощания перед иконой» их отношения принимают новую форму, но для Марьи Владимировны, еще не пережившей по-настоящему *своего* обращения, было сопряжено поначалу с серьезной душевной борьбой. В ее первых письмах на Св. Гору еще выражается откровенно эгоистическая надежда вернуть друга, под «убедительным» предложением, что обет уже в достаточной мере исполнен. «Только Маша, бывшая твоя Маша, умеет все-таки видеть за всем тем, чем ты закрыл себя, — *тебя* и верить в твое творчество» (6₂, 692).

«Поверь ты мне, что и отец, и многие, многие, если еще верят в тебя, так только потому, что я еще говорю о тебе тем языком, которым говорят о людях, в которых верят.

Неужели ты все четыре месяца проживешь на Св. Горе?

Послушай, друг мой ... приезжай в Россию тотчас же, как получишь это письмо. — Когда получится это письмо, — твоей жизни на Св. Горе будет около двух месяцев. — Таким образом, твое обещание пожить подольше на Св. Горе — будет удовлетворено. <...> Ты будешь писать, ходить в церковь, поститься и все-таки, хотя нехотя, многое устроишь к лучшему и в литературном своем положении, и в служебном» (6₂, 693–694). Леонтьев показал это тревожное письмо старцу Иерониму и, отвечая Марье Владимировне, передал его слова. Ответ старца (и конечно, прежде всего его молитва) совершили в ее душе (хотя бы на тот момент) важную подвижку: «Ты верно пишешь о. Иерониму, так напиши ему, что я руку его целую за святые его наставления тебе и за доброе чувство его ко мне» (6₂, 691). В том же письме от 7 февраля 1872 года. Марья Владимировна пишет: «...Теперь я с радостью принимаю то, что есть, а что непонятно для меня — с сжатым сердцем, правда, — но все-таки с полной верой, что Он знает, что лучше, и укажет нам всем наш новый путь. — А что каждый из нас трех (тетя¹, ты и я) стоим у предела этого нового пути, это, конечно, мы все чувствуем» (6₂, 691)². Последние десятилетия жизни М.В. Леонтьевой пройдут

¹ Жена Леонтьева — Елизавета Павловна (настоящее отчество — Борисовна), урожденная Политова (ок. 1842–1918).

² Уже после выхода «мемуарного» тома леонтьевского собрания сочинений в Рукописном отделе ИРЛИ в письме доктора русского посольства в Константинополе В.К. Каракановского к другу Леонтьева, секретарю посольства М.А. Хитрово, обнаружено интересное свидетельство: «На днях Леонтьев с женою и племянницей¹ приезжал в Солунь и через неделю уезжает в Россию» (ИРЛИ. Ф. 325. Оп. 1. Ед. 400. Л. 1об.). Письмо датировано 26 сентября 1872 года. Это значит, что М.В. Леонтьева приезжала в Турцию еще раз (не только в 1869–1871 годах, как было известно по ее воспоминаниям). Но сообщаемые здесь сведения об отъезде в Россию оказались неверными. Леонтьев еще некоторое время пробыл на Афоне, потом

в Орловском женском монастыре, где она была учительницей. Сведений о ее монашеском постриге (он мог быть тайным, уже после закрытия монастыря) у нас нет. С. Н. Дурылин, бесконечно ценивший Марью Владимировну¹, назвал ее в одной из записей «полумонахиней»².

Интересно проследить Богородичные метки в биографии Леонтьева. В детстве, пожалуй, была только одна — «Успенская». Мать (Федосья Петровна Леонтьева) была прихожанкой *Успенской* церкви села Велино³, говела *Успенским* постом. На велинском погосте позднее она и погребена, отец же Константина Николаевича, «номинальный» отец⁴ — Н.Б. Леонтьев, похоронен в Георгиевском монастыре в Мещовске.

Религиозного воспитания в семье не было почти никакого. М.В. Леонтьева сообщала в незавершенном фрагменте о детстве Леонтьева: «Мать была женщина верующая, но вовсе не набожная. <...> Она чтит обряды Православной Церкви ... но постилась только во время говенья. — К обедне ездила изредка, да и то не в свой приход ... — Мать любила многие псалмы, любила особенно Евангелие, которое иногда читала по-французски». Леонтьев «вероятно, сильнее *чувствовал сердцем* Православие, перед которым мать его больше разумом преклонялась» (6₂, 139–140).

сдавал дела по консульству, в ноябре он уже был в Константинополе, где, выйдя в отставку, жил до мая 1874 года.

¹ «Меня пожалела судьба: я застал на кончике Василия Васильевича [Розанова] и видел Марью Владимировну [Леонтьеву]. А что я видел Льва Толстого, это не так уж важно...» (*Дурылин С.Н.* В своем углу. М., 2006. С. 350).

² Там же. С. 459.

³ Храм в Велино был «дворянским приходом», ближайший же к имению был в селе Щелканово. В Велино, рассказывала М. В. Леонтьева, «церковным старостой был сам помещик; церковь была прелестна; священник особенно был уважаем всеми помещиками, и служба шла в прекрасном порядке» (6₂, 140).

⁴ Настоящим отцом писателя был В.Д. Дурново; см.: 6₂, 28, 153, 531, 641.

На Крымскую войну мать дала ему образок. «Образок ваш с мощами и молитва, которую вы велели мне носить, у меня на груди»¹, — писал он 18 мая 1855 года. Может быть, это та самая «материнская ладанка», которую Леонтьев потом носил всю жизнь вместе с золотым крестильным крестиком, а завещал носить Марье Владимировне — «для забвения скорбей», им причиненных (6, 42). Но что было в этой ладанке — сведений не сохранилось.

В общем, до Салоник и Афона мы не встретим как будто ничего особенного. Но вот потом благодарность Целительнице словно *оформляет* жизненный путь исцеленного.

Обратим в этой связи внимание на слово «опять» в записках «Моя литературная судьба» (1874–1875), адресованных друзьям в Константинополь: «Первое мое посещение было опять Иверской Божьей Матери. Я просил Ее (конечно!) о продлении моей *земной жизни* и о том, чтобы *в делах литературных* мне суждено было, наконец, *узреть правду себе на земле живых*» (6, 72). Это значит, что друзьям было известно о предыдущем посещении Иверской часовни при первом приезде в Москву по возвращении из Турции, в июне 1874 года. (здесь же речь идет уже о сентябре). Леонтьев и в дальнейшем будет часто приходить сюда.

Итак, в Москве — Иверская. Оптиная пустынь (про это редко вспоминают), Богородичный монастырь (Введенский). А погребен Леонтьев в Черниговском-Гефсиманском скиту, т. е. тоже Богородичном — в честь Черниговской иконы. В связи с этим пророческим представляется то, что в завещании Леонтьев упоминает образок Черниговской Божией Матери — благословение старца Варнавы (6, 42), просит положить его с ним в гроб. (Правда, свой прах, где бы ни умер, он просил перевезти в Оптину², ссылаясь на

благословение старца. Завещание до сих пор не исполнено и уже, видимо, неисполнимо: могила в подмосковной Гефсимании восстановлена после лет разрухи лишь условно.) Наконец, отпевание было совершено в церкви в честь иконы Божией Матери «Отрада и утешение», в приюте этого именованная в Сергиевом Посаде, начальницей которого была давняя знакомая Леонтьева Е.С. Кроткова.

Примерно та же картина и в творчестве Леонтьева: в его начальном периоде почти нет Богородичных мотивов, затем — не так уж много, но они являют постоянство верного читателя Пречистой Девы. В ранней беллетристике Леонтьева вообще нет почти никаких христианско-церковных реалий и редки даже речевые приметы какой-либо «церковности». Однако ж вдруг, во втором его романе «В своем краю» (1864), один из главных героев, доктор Руднев, говорит девочке-подростку: «Ведь хорошо, барышня, посмотреть на хорошую картину, на образ Божией Матери, красивый, хорошо освещенный... Такая жизнь у вас здесь» (2, 283). После же Афона, в романе «Одиссей Полихронидес», даже простое поминание Пресвятой Девы (*Всесвятой* по-гречески; «Христос и Панагия!»; — 4, 428) наполняет речь героев: «Да спасет Божия Матерь Своими молитвами его простую воинскую душу!» (4, 23); «О, Панагия! Будь ты свидетельницей, как я был рад...» (4, 132); «...не бойся... Христос и Всесвятая доведут тебя в целости...» (4, 285); «Да хранят тебя Милосердый Бог и Пресвятая Дева Мария!» (4, 714)¹.

В статье «Русские, греки и юго-славяне» Леонтьев с любовью цитирует, вероятно в своем переводе, стихотворение Ахиллеса Парасхо «К Божией Матери», под-

налия, за больницей» (6, 39), т. е. церкви Всех святых на новом кладбище. О. Ювеналий — архимандрит (будущий архиепископ) Ювеналий (Половцев).

¹ В этом же романе есть упоминания о спасающей от смерти молитве к Пресвятой Богородице (4, 183, 285).

¹ РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. 1014. Л. 48.

² По завещанию, он должен был быть погребенным «за алтарем той удаленной церкви, которая находится около усадьбы О. Юве-

черкивая, что чувство греческого поэта близко религиозным переживаниям русской души («У него есть боль сердца»):

Я снова иду в Твою церковь пустынную,
Снова я вижу бледный Твой лик,
Божия Матерь моя ненаглядная...
(7, 473)

Все чаще теперь упоминаются Леонтьевым чудотворные иконы Божией Матери — *греческие* (Ровнянская и Тиносская) и *русские* (Иверская, Спорительница хлебов¹).

История обретения и почитания Ровнянской иконы подробно рассказана Леонтьевым в статье «Панславизм на Афоне» (1872) и в очерке «Разбойник Сотии» (1884). Ровняники (Ровеники) — деревня на границе с Афоном — место, где Леонтьев простился с провожавшей его племянницей. Ср. в воспоминаниях М.В. Леонтьевой: «К вечеру второго дня приехали в деревню Ровеники, где была церковь с иконой Божией Матери в русской золоченой ризе. Это было почти у границы Афона. <...> Наутро — это было 25 июля, мы расстались» (6, 108).

Остров Тинос² возникает в повести «Хамид и Маноли» (1869). Поденщица собирается завещать половину всего за жизнь скопленного — «серебряную большую поликандилью на остров Тинос сделать» (3, 156). То же в «Одиссее Полихрониадесе»: «матушка на остров *Тинос* серебряную большую лампаду обещала» (4, 23). Герои восстанавливают храмы (пαρακλῆς (часовню) Божией Матери Широчайшей Небес — 4, 71), обещают жертвовать на них («серебряную ручку на икону Матери Твоей...» — 4, 285). Леонтьев не забывает показать, что и мусульмане чтят «Пророчицу

Мариам» (дервиш в «Одиссее Полихрониадесе» молится перед Ее иконой — 4, 117; ср. там же, с. 753).

Кроме того, упомянута в романе икона консула Благова (которую ему подарили греки; 4, 117), икона в доме его приятеля, доктора Коэвино (4, 131). Главный герой эпопеи, Одиссей, вешает привезенный из дома список чтимого загорского образа Широчайшей Небес «*по-русски* в восточном углу» (4, 403). Вот описание Иверской иконы из того же романа: «Лампада в углу теплилась пред золотыми и прекрасными русскими иконами; была одна из этих икон Божия Матерь Иверская, дивный, божественный лик! Новой живописи московской, но по древним образцам; лик, исполненный особой кротости и необычайно красивый; за золотым венцом ее был укреплен другой венец из ярких роз самой восхитительной работы, какая-то особая пушистая зелень, как бархат нежная, и на цветах сияли капли искусственной росы» (4, 50–51).

Упоминаний Богородичных *храмов* у Леонтьева немного:

— Покровский на Афоне, в Пантелеймоновском монастыре (6, 381–382; очерк 1882 года «Пасха на Афонской горе»; здесь есть упоминание о храмовом образе «Девы с Младенцем Христом» (6, 382), но он не описан, в отличие от соседних местных образов, запомнившихся писателю);

— церковь в Ровняниках (в статье «Панславизм на Афоне» и в очерке «Разбойник Сотии»);

— оптинская Казанская церковь (с замечанием, что Казанскую икону особенно чтит старец Амвросий; 6, 815);

— Казанский собор в Петербурге (упоминается в ряде произведений, но без акцентирования его посвящения Пресвятой Богородице).

Остается в заключение ответить на вопрос: какая же именно икона спасла будущего монаха Климента на даче в Каламарии? Если бы Леонтьев взял ее с собой в Рос-

¹ В некрологе преп. Амвросия — 6, 811, 814.

² Тинос — остров в Эгейском море, на котором находится церковь Всесвятой Благовестницы (Παναγία Ευαγγελίστρια).

сию, несомненно, он сберег бы ее и не забыл бы как-то выделить ее в завещании. Однако там среди главных ценностей этого ряда названы только образа св. Константина, св. Пантелеймона в окладе (об этой иконе неоднократно упоминается в письмах; это любимая икона Константина Николаевича), родовой (кудиновский) образ Спасителя и финифтяный крест на подставке (6, 42). Другие иконы (кроме двух маленьких образков) поименованы так: «Остальные иконы — кому угодно». Конечно, Леонтьев не распорядился бы так той святыней, перед которой принес свой первый монашеский обет. Вероятнее всего, афонские монахи не дарили ему образ, а именно *привозили* (как пишет он Розанову и как указывает М.В. Леонтьева), чтоб после увезти назад, на Святую Гору. Это похоже на русский обычай «поднимать иконы», о котором Леонтьев неоднократно говорит в статьях и письмах («подымать Иверскую»). Рискнем предположить, что раз икону привозили с Афона, это мог быть чтимый список с главной святогорской святыни — иконы Вратарницы и Хранительницы обители *Иверския*¹. Не отсюда ли такое почитание у Леонтьева после Афона главной московской святыни — Иверской иконы? Он даже селился, приезжая в Москву, в гостиницах, расположенных поближе к Иверской часовне (на Тверской — в Лоскутной и у Шевалдышева), и, как уже было сказано, постоянно в ней бывал.

¹ И всего Афона, а с ним и целого мира, ведь, по пророчествам, одним из предвестий близкого конца света станет утрата именно этой иконы.

ИКОНИЧНОСТЬ СЛОВЕСНОГО ОБРАЗА

Шкуронат М.Ю.

Современное литературоведение, вполне освоив многолетний опыт позитивистского метода в анализе, согласно которому не следует доискиваться скрытых оснований и высших смыслов, но вполне достаточно фиксировать факты и объяснять их эмпирической необходимостью, все чаще, в лице целого ряда онтологически (и по-христиански) мыслящих исследователей, обращается к духовным аспектам литературы, последовательно доказывая, что апробированные советским литературоведением инструменты анализа оказываются не вполне пригодными для выявления глубинных смыслов в тех произведениях классической русской словесности, содержание которых определяется христианским вероисповеданием и базируется на православной системе ценностей и приоритетов. Равно удаленными от адекватности представляются средства анализа, разработанные структурализмом и утвержденные постструктурализмом. По оригинальному суждению Павла Фокина, литературовед, вооруженный обозначенными методами, подобен слепому, пытающемуся с бельмом на глазу «видеть» мир художественного произведения: идет такой филолог-структуралист, палочкой вокруг себя постукивает, видит знаки и радуется — тут ступеньки, тут стена, тут лужа. А куда ведут ступеньки и что за этой стеной, что отражается в луже — это уже его не касается¹. Очевидно, что продуктивный поиск новых инструментов анализа, соответствующих «третьему пути» в изучении

¹ *Фокин П.* Литературоведение // Литературоведение как проблема. М., 2001. С. 430–431.

литературы, о котором пишет в ряде работ И.А. Есаулов¹, еще только набирает силу. Поэтому понятие *иконичность*, предложенное и разработанное В.В. Лепяхиным², может стать одной из направляющих этого пути и послужить продуктивным инструментом познания онтологического двуединства мироздания, воплощенного в литературном произведении. Возможность и целесообразность применения понятия «иконичность» при анализе произведений классической русской литературы объясняется общностью культурно-религиозной парадигмы иконописи и классической русской словесности, замеченной И.А. Есауловым³, и наличием единой духовной визуальной доминанты, ориентированной на определенную аксиологию, которой сознательно или бессознательно придерживаются автор и реципиент.

В первую очередь понятие иконичность применимо к литературно-художественному образу как одному из важнейших смыслодержающих и смыслопорождающих компонентов художественного текста. В настоящее время ведущие теоретики художественной образности признают, что полное игнорирование советским литературоведением наследия русской религиозно-философской мысли Серебряного века стало самым тяжелым уроном семидесятилетней истории науки, поскольку именно тогда «произошло или было подготовлено возрождение онтологии искусства, онтологического его понимания и возвращения к жизни

¹ Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С.5; Пасхальный архетип в поэтике Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сборник научных трудов. Вып.2. Петрозаводск, 1998. С. 355.

² Лепяхин Валерий. Икона и иконичность. Сегед, 2000; *Он же*. Иконичность // Язык священного и современный мир: основные проблемы православного иконичного образа. М., 2004. С. 7–116.

³ Есаулов И.А. Проблема визуальной доминанты русской словесности // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 43.

художественного образа как бытийственности смыслов, недоступных другим сферам сознания»¹. Игнорирование онтологического аспекта в художественном образе зачастую приводило к тому, что из литературоведческих исследований преднамеренно были исключены целые пласты образности, выпали именно те логические звенья, которые скрепляли образ в его видимой и невидимой плоскостях. Под нагромождением наносных, социально и идеологически мотивированных смыслов в литературоведческой интерпретации художественный образ лишался *собственного* смысла, вложенного не просто авторской интенцией, но заданного той «идеей», которая русскими религиозными мыслителями усматривалась во внутренней соотносительности с Богом.

Понятие «иконичность», понимаемое как первооснова образности, связанной с православной религиозной традицией, как раз позволяет раскрыть и целенаправленно изучить бытийные потенции художественного образа. Благодаря свойству иконичности художественный образ приобретает способность передавать воплощенный автором онтологический смысл. Иконичным является такой художественный образ, который находится в максимальной близости с первообразом. Первообразами для иконичного художественного образа выступают образы, события, явления христианской истории, сакрализованные соборным религиозным сознанием представителей данного типа культуры. Иконичный литературно-художественный образ использует сущностный принцип иконы — он не передает, не изображает, а *являет* идею, свидетельствует о первообразе. Идея, заданная первообразом, реализуется в художественном образе, через мысленную отсылку к первообразу и последующее воспроизведение

¹ Тей Н.К. Категории художественности и метахудожественности в литературе: Тезисы // Литературоведение как проблема. М., 2001. С. 283.

в художественном слове не «образа образа» — «иконы иконы» из реальной действительности, а иконы первообраза. Иконичность — это динамическое свойство образа, обеспечивающее его внутреннюю изменчивость, саморазвитие и актуализацию в сознании реципиента, движение к идее, идеалу, духовной цели. На наш взгляд, в статье «Моленные иконы преподобного Сергия Радонежского» отец Павел Флоренский по сути писал об иконичности как свойстве и качестве художественного образа, не употребляя сам термин иконичность: «Речь идет отнюдь не о субъективной напоминательности искусства, а о платоновском “припоминании” — αναμνησις — как явлении самой идеи в чувственном: искусство выводит из субъективной замкнутости, раскрывает пределы мира условного и, начиная с образов и через посредство образов, возводит к первообразам»¹.

Свойство образа отображать чувственно воспринимаемую действительность принято называть изобразительностью. Изобразительность воплощает предметное начало образа: правдоподобность, пространственно-временную протяженность, предметную завершенность, самостоятельность и другие качества реально существующего объекта. Изобразительность более тяготеет к статике, чем к динамике, из-за определенной зафиксированности на вещи и зависимости от чувственной созерцательности. Иконичность рассматривается не как прием поэтической изобразительности, а как сущностное свойство образа, в определенной степени противоположное изобразительности, вместе с тем, настолько *согласованно* противоположное, что не мыслится в отдельности. Оба эти свойства присутствуют в образе «нераздельно и неслиянно», поскольку образ возникает в точке пересечения вещи и идеи вещи, предмета и его сути, явленного и подразумеваемого.

¹ Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 247.

Именно соединение несоединимого порождает особую и необычайно сильную по энергийному воздействию силу. Иконичность представляет в образе неизобразимую, умозрительную сторону, которую, как пишет А.А. Кораблев, «вовсе не обязательно видеть и “представлять”, но достаточно созерцать его суть, которая, будучи созерцаемой, может активно продуцировать образность, даже безотносительно запечатленных в произведении форм»¹. Умопостигаемая сторона образа есть то, что не подлежит изображению и обязательному идентифицированию с вещным миром, это то нематериальное содержание, которое связывает воедино образ и первообраз, «включает» первообраз в образ, это явление внутреннего смысла, предполагающее его декодирование и постижение первообраза.

Единство в образе двух аспектов — изобразительности и иконичности — выражает внутреннюю связь разноприродных начал: творческого, представленного воплощающей и созидающей авторской деятельностью, и духовного, всецело обусловленного влиянием первообраза. Противоположность изобразительности и иконичности является не критической, рвущей целостность образа, но созидательной — восполняющей саму целостность. Если посредством изобразительности, согласно А.Ф. Лосеву, создаются картинные «поверхностно-плоскостные конструкции», аналогичные живописным², то иконичность — это легкий эфир, заполняющий образные конструкции и возносящий их на умопостигаемую высоту. Антиномичное соединение изобразительности и иконичности исключает всякую абсолютизацию одного из свойств, поскольку именно связь чувственного и сверхчувственного обеспечивает динамическую целостность особого характера, помогающую реальному соче-

¹ Кораблев А.А. Поэтика словесного творчества: Системология целостности. Донецк, 2001. С. 32.

² Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М. 1982. С. 414–415.

таться со сверхреальным и наоборот, не нарушая полноты восприятия. В конечном счете, два начала — иконичное и изобразительное, как несходство сходного, сливаются в единое целое образа.

Иконичность сообщает литературно-художественному образу способность восстанавливать и реализовывать смыслы, порожденные «первичной реальностью» христианских первообразов. Первообразы проявляются в художественном мире не как абстрактные культурные мифологемы, а как конкретная значимая идеальная реальность в высшей норме своего бытия, разрушающая эгоцентризм человеческого видения и открывающая видимость иного способа устройства бытия в этом мире. Воссоздавая первообраз в «рукотворной» реальности художественного текста или апеллируя к нему как к идеальной данности, по мере реализации художественных целей, авторы произведений классической литературы не пересоздавали первообраз по собственному произволу, подвергая его идейно-смысловой трансформации и реконструированию, как это происходит, например, в литературе постмодерна, но подразумевали его, чувствовали его присутствие со творческим сознанием, именно первообразу определяя роль организующего духовного центра, стержневого момента, к которому устремляются смыслы. Для реализации принципа иконичности необходимо, чтобы зазор между авторской волей и религиозной традицией восприятия первообраза был минимален. Автор, будучи вполне самостоятельным в художественно-эстетическом плане — как в принятии творческих решений, так и в создании иконичного образа, ограничен условностями своеобразного канона в обращении к первообразу. Только в этом случае под «художественным облачением» образа (И.А. Ильин)¹ открывается созданная текстом иная смысловая реальность, позволяющая «не понимая — почувствовать ис-

тинный смысл сотворенного»¹. Художественным словом «творится не что иное, как православный образ, икона»², и смысл художественного образа оказывается непостижимо сопряженным со смыслом иконы, возводит к прозрению высшей идеи.

Вольные ценностно-смысловые интерпретации чреватны опасностью возникновения конфликтных противоречий между созданной художественной реальностью и сверхреальностью первообразов. Четко обозначенная направленность религиозных воззрений автора, приверженность соответствующей системе ценностей служит непреодолимой для человеческой воли константой, благодаря которой зарождается и проявляется иконичный художественный образ в своей духовной полноте. Художественный образ тогда иконичен, когда он возникает изнутри традиции, как результат духовного делания.

Классики литературы обращались к религиозным мотивам и образам исключительно с целью сообщить нечто важное, что возможно передать лишь языком этих мотивов и этих образов — установленный традицией их идеальный смысл. Поскольку писатель, даже глубоко религиозный, все же не богослов, перед ним всегда стоит риск неадекватно выразить непреходящий соборный духовный опыт обращения к первообразу, с одной стороны, а с другой стороны, — остаться непонятым в своих намерениях. Процесс взаимодействия религиозного мировоззрения художника с его эстетическим намерением предполагает органичное сплетение иррационального, воспринятого извне, с субъективно-рациональным, идущим изнутри. Положительная несвобода в обращении с христианскими первообразами — неперемнное условие реализации

¹ Касаткина Т.А. Художественная реальность слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 224.

² Там же.

¹ Ильин И.А. Одинокий художник. М., 1993. С. 363–364.

принципа иконичности. В творчески воссозданной действительности присутствует нечто такое, что невозможно подвергнуть произвольной трансформации, — первообраз, сверхличная идея, воспринятая во всей полноте своей данности. Первообраз, становясь предметом авторского воспроизведения, является активно воздействующей идеей, самопроизвольно передает образу принципы своего осуществления и творческого воспроизведения, транслирует на образ собственное значение. Христианский первообраз, взаимодействуя с образом поэтическим, дополняет и обогащает его собственным смыслом, производя эффект открытого взаимодействия двуединого мира действительности с его художественным воплощением. Полученный на стыке двух реальностей иконичный художественный образ становится информационно-энергетическим центром, в котором аккумулируется сознательно заданная автором художественная информация с таинственно присутствующей информацией, привносимой первообразом. Это тот самый случай, когда «**образы** становятся **образами**», как очень проникновенно выразилась Т.А. Касаткина¹.

Для демонстрации изложенных положений хотелось бы обратиться к творчеству автора, произведения которого совсем недавно стали объектом пристального научного внимания, поскольку начали издаваться в полном объеме лишь в 90-х годах. Автор этот искренне писал, что «в литературе нашей все... стоит на Христе, на Боге и от Бога», и признавался современникам в личных письмах: «Я не мог бы писать без помощи Божией. Мне были даны предельные испытания. Я до сей поры Бога ищу и своей работой, и сердцем». И дано ему было «продолжить дело заветное Пушкина, Гоголя, Достоевского — показать смиренно-православную Русь, душу русскую, Божьим перстом запечатленную», как проникновенно выразился о творчестве пи-

¹ Там же.

сателя архиепископ Чикагский и Детройтский Серафим¹. Речь идет об одном из ярчайших представителей русского зарубежья — И.С. Шмелеве.

К творчеству выдающегося мастера «слова и образа», как назвал Шмелева русский философ и духовный друг писателя И.А. Ильин, в разное время применяли различные критерии. Советское литературоведение изнуряло его работы социально-идеологическим, классовым и народным подходом, делая вывод, что Шмелев — писатель-бытовик, которому присущ «стихийный демократизм», социально мыслящий писатель-реалист². Возобновление научного интереса к Шмелеву в последнее десятилетие показало, что исследования все еще грешат «спонтанностью», нежеланием литературоведов проникать в область авторских интенций и авторского мирозерцания. Исследователи в большей степени готовы применять художественно-эстетический и нравственный критерии³, которые хотя и являются вполне приемлемыми в традиционном литературоведении, но неоправданно сужают границы анализа тех произведений, которые предполагают созерцательное приобщение исследователя к иной реальности и проникновение в область устойчивых глубинных смыслов, заданных первообразами христианской истории. Могут ли традиционные критерии адекватно соответствовать творческому методу писателя, который силой своего таланта воспевал душу родины, «Божьим перстом запечатленную», освященную светом веры православной. Очевидно, что нет. Критерий иконичности, на наш взгляд, максимально соответствует авторскому методу и может использоваться в условиях, когда непременным требованием к исследова-

¹ Цит. по: Черников А.П. Лики жизни: Калужские страницы творческой биографии И.С. Шмелева. Калуга, 2002.

² Борисов Ю.Н. Шмелев Иван Сергеевич // Русские писатели. Библиографический словарь. Ч. 2. М., 1990. С. 416.

³ Спиридонова Л.А. Феномен И.С. Шмелева: итоги и перспективы изучения // Венок Шмелеву. М., 2001. С. 128.

тельской мысли становится постоянная проверка своих идей содержанием христианской духовности, для того чтобы в зримом и ясно осязаемом художественном явлении увидеть не само явление, но его духовный смысл.

Обратимся не к произведениям позднего периода творчества Шмелева («Лето Господне», «Богомолье», «Пути Небесные»), в которых ясно обозначены авторские интенции, выражающиеся в горячем желании «воспеть Господа за все благо... за такую Россию, за такой народ, за такую духовную силу его», что было обусловлено полным воцерковлением самого писателя и его творчества, но к одному из дореволюционных произведений — к лирической повести «Росстани» (1914). Анализ произведения показывает, что даже подсознательная ориентация автора на православные идеалы дает совершенно очевидное проявление иконичного начала, хотя и скрытого за более яркими картинными образами, и заметно меняет смысловое наполнение художественной образности.

Повесть «Росстани», любимое произведение самого автора, называют «гимном природе и торжеству жизни»¹, несмотря на семантически печальную окрашенность заглавия, которое обозначает последнее свидание с отбывающим, прощание и проводы его. Повесть «Росстани» привлекает исследователей прежде всего колоритным богатством языка, посредством которого выписана завораживающая картина деревенской жизни в ее внешней будничной простоте. Стиль повести был назван А. Дерманом «реалистическим импрессионизмом», критик особенно выделяет «художественные портреты, написанные крупными мазками»². О. Сорокина отмечает музыкальный характер повести, плавность и текучесть ритма, умение автора «с максимальной выразительностью живописать

звучком»¹. В. Захарова выделяет импрессионистические приемы, посредством которых поэтизируются «цельный мир природного бытия»². А. Черников отмечает «пастельную нежность словесного рисунка, неяркие чистые краски в изображении природы», «акварельные тона»³. Несложно заметить, что исследователи в своих работах ставят акцент на изобразительной стороне художественного мира, оперируя при анализе лексикой, характерной для описания живописного полотна — *картины*.

Вместе с тем повесть «Росстани» является ярчайшим примером взаимосочетания изобразительного и иконичного начал в художественном образе. Изобразительное, несомненно, выходит на передний план, буквально изливаясь на читателя поэтически богатой палитрой цвета, звука, запаха, чувства. Изобразительный план максимально реализуется как в мимолетно оброненных репликах: «У нас и росу слышать...», «А соловьев там было по речке!...»⁴, так и в развернутых описаниях: «Сновали пчелы, благодушно трубили, пахло сырой землей и березой, старой пасекой, разогретым ситцем на бабе и тем пресным зеленым духом, что набирается там, где много сочной густой травы, прогретой солнцем. Пахло росистым июньским утром». Иконичное скрыто в глубинном подтексте и раскрывается при наличии соответствующей исследовательской установки.

И.С. Шмелев писал о повести: «"Росстанями" я не запятнал ни жизни, ни глубины искусства, и, имея дело с самыми реальными фактами, с самой обыденной жиз-

¹ Сорокина О. Московянина: жизнь и творчество Ивана Шмелева. М., 1994. С. 354.

² Захарова В.Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века: Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 1995. С. 37.

³ Черников А.П. Проза Шмелева. С. 153–154.

⁴ Текст цитируется по изданию: Шмелев И.С. Росстани // Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М., 2001. С. 157–224.

¹ Черников А.П. Проза Шмелева. Калуга, 1995. С. 344.

² Дерман А. Сборники «Слово» // Ежемесячный журнал. 1914. № 3. С. 155.

ню, я, по крайней мере в себе и в иных, вызвал душевные движения и будил мысли порядка высшего»¹. Как видно, сам автор обращает внимание на сочетание «низшего» и «высшего» порядка, другими словами изобразительного уровня, явно выраженного, и уровня умопостигаемого, имплицитно подразумеваемого, до которого предстоит подняться движением души. За красочной жизнеутверждающей картиной природного мира следует увидеть красоту вечную.

Введение иконичного начала прослеживается уже в организации пространственно-временного континуума. Художественное пространство повести организовано локально, вокруг деревни Ключевой. Пространство статично, лишь воспоминания о прошлом подразумевают мысленные перемещения в нем. Интересна временная организация повести. Авторское введение в повествование отмечает точную дату и связанное с ней событие: «Десятого июля справляли именины Данилы Степаныча... но не в Сокольниках... как в последние годы, а на родине — в Ключевой». Мало значимое, на первый взгляд, сообщение имеет существенное значение. Читателю неизвестен физический возраст героя. Упоминается, что он покинул родную деревню юношей, отсутствовал полвека и, став одолеваемым болезнями стариком, почувствовал сильную тягу вернуться. Далее повествование разворачивается ретроспективно. Последовательность повествования прерывается воспоминаниями — яркими картинками из прошлого, при которых время как бы останавливается и поворачивается вспять. Исходная ситуация имеет свое развитие только в десятой главе, где описывается празднование именин и восстанавливается хронология. На следующий день, то есть одиннадцатого июля, наступает смерть. Не случайно введение автором точной даты рождения. С точки зрения православного богословия, вечность — это не имеющее ни

¹ Черников А.П. Проза Шмелева. С. 152.

начала, ни конца бытие. До рождения человека и после его смерти — вечность. В вечности скрыты истоки жизни, в вечность она уходит. По отношению к вечности, жизнь человека — миг, мгновение, день¹. Именно этот день — символический день, охватывающий жизнь человека между рождением и смертью, — показывает И. Шмелев в своей повести. Фактически, иконичное время, соотносимое с вечностью, врывается в плавное течение хроноса и тем самым формирует особый вид хронотопа — зонотопос², где к привычным элементам, пространству и времени, добавляется третий элемент — вечность.

Как следует из сюжета повести, купец Лаврухин приехал на склоне лет в деревню, чтобы умереть на родине и быть похороненным на «монастырском кладбище, под старыми вязами, где жена...». Две встречи с приятелями детства — Сенькой Морозом и Серегой Калюгиным, которые были уже глубокими стариками, как и он сам, оказали на купца Данилу неодинаковое, даже полярное воздействие. Изображая Семена Мороза, автор использует краски увядания и тлена и создает, как пишет О. Сорокина, «портрет в зелено-буро-землистых тонах»: «... Близкое вечному начинало проступать в нем. Было оно в запавшем, ушедшем вовнутрь и застоявшемся взгляде бесцветных глаз, в зелено-бурых усохших щеках, принявших цвет кожи заношенного полушубка; высыпалась и поредела борода, засквозило лицо, как тронутое октябрьским морозцем жниво, пожелтели и заершились брови, а уши подсохли и засквозили на солнышке желто-розовой, жидкой кровью. Выступили под сухой кожицей, как скрытые проволочки, закрутившие жилки, померкли губы, выста-

¹ Напомним слова апостола Петра: «...у Господа один день, как тысяча лет, и тысяча лет, как один день» (2 Пет. 3, 8). Ранее Псалмопевец восклицал: «...пред очами Твоими тысяча лет, как день вчерашний, когда он прошел...» (Пс. 89: 5).

² Лепяхин Валерий. Икона и иконичность. С. 80.

вились шишками скулы, и уже чуяли в нем зоркие бабьи глаза близкое смёртное, тронувшее землей лицо». Уделив пристальное внимание внешности персонажа и кратко описав его малорадостную жизнь, автор уравнивает обоих стариков (Данилу и Семена), несмотря на то что один был «крепко богатым», а другой «все тот же», поскольку у обоих жизнь пришла к завершению: «И обоим им светит солнышко, и обоим поют скворцы, и оба идут к одному, равные и покойные, оставив позади свое беспокойное». Встреча с Семеном Морозом рассматривается как рядовое событие в плавном ряду подобных.

Совершенно иной характер носит встреча с другим приятелем детства, Серегой Калюгиным. Этот старик именовался теперь отец Сысой, жил в скиту при монастыре, так как тридцать лет назад принял постриг и «вышел в схимонахи», а кроме того, подвизался в подвиге молчания. Автор не дает портретного описания внешности схимника, даже как бы избегает этого. В нескольких скупых, но точных выражениях изображается личность, просветленная подвигом веры, труждающаяся над очищением в себе затемненного грехом «образа Божия», своей «иконы»: «Увидал сухонького, хроменького старичка в схиме — колпаком... Молчал отец Сысой, смотрел ласково и покойно из-под колпака с крестом и костями, жевал серыми губами», и только по «вывернутым ноздрям» признал Лаврухин своего старого товарища, «смотрели они парой темных дырок на восковом носу в тронутых тленом щеках». Аскетизм изобразительных средств дает возможность выявить иконичное содержание — власть духа над телом. За ограниченным описанием телесной оболочки угадывается и глубокое внутреннее горение, и спокойная уверенность в достижении цели, и человеческое смирение, и высшее средоточие духовных сил. К молчанию у схимника приведена не только плоть, но и само естество, и кажется, что живет он уже не человеческой, а надчелове-

ческой жизнью, уже не он живет, но в нем живет Христос (Гал. 2: 20) и все его действия совершаются в Духе Святом, в полной духовной гармонии.

Итак, перед читателем предстают два описания внешности, первое из которых действительно представляет собой живописный словесный портрет, как бы отражение в зеркале лица персонажа. Все изобразительные детали воспринимаются необходимыми и неотъемлемыми, а их обилие практически лишает читателя возможности домыслить какие-либо черты внешности и даже характера персонажа. Образ воспроизводится в готовом виде, в виде зеркального изображения, в котором нет никакой тайны, все очевидно. Иное впечатление от описания внешности схимника. Это уже не зеркальное отражение конкретной личности, но иконичное изображение преображенной плоти; читатель видит просветленное лицо, которое в результате напряженного духовного подвига стало *лицом*. Шмелев создает образ, приближенный к иконе, образ, который служит предвестником сюжетно значимого события, оказывающего сильное духовное воздействие на героя. При этом читателю предоставлена активная позиция: он может остаться на самом простом уровне восприятия текста, но может стать созерцателем, понимающим тайный смысл и значение происходящего. Без активного и заинтересованного соучастия читателя в видении словесной иконы, в обнаружении таинственного присутствия идеального Первообраза в художественном образе происходит замыкание мира на самом себе, появляется опасность исчезновения смысла, вложенного в образ иной реальностью, а значит и снижение, уменьшение преображающей силы воздействия Первообраза.

Согласно Священному Писанию, человек сотворен «по образу и подобию» Божию (Быт. 1: 26–27), что является залогом его причастности к вечной жизни. Образ Божий, как учит Церковь, не может быть утрачен совсем,

но затемняется грехом в ходе человеческой жизни. Чтобы наследовать Царство Небесное, необходимо очистить в себе образ Божий, преобразить себя уже в земной жизни. Добродетельностью, покаянием, постом, молитвами восстанавливается утраченное подобие, очищается «икона». Особенно явственно сияние образа Божия видно в святых, о чем свидетельствуют их жития и их чудотворные иконы.

Толчком к преобразению героя повести стала молитва отца Сысои и данное им напоследок знамение, прозвучавшее как эхо молитвы: «Милостинку твори». В эпизоде встречи Данилы с Сысом не происходит уравнивания стариков, как в первом случае, при встрече Данилы с Семеном. Напротив, духовное превосходство схимника оказывает преобразующее воздействие на героя. «Только иконичное, — как пишет В. Лепяхин, — призвано преобразить личность и мир вокруг нее»¹. Указание старца послужило как бы сигналом для изменения взгляда героя на себя. Хотя старец не навязывал ему беспрекословного подчинения, но, согласно неписаному правилу, придя к старцу за советом или указанием, получивший должен непременно следовать ему как указанию Божьему, переданному через старца. Герою повести предстояло поменять взгляд на самого себя: ранее он видел в себе социально значимую личность — взгляд из мира земного в *прямой перспективе*, теперь он обернулся назад, заглянул внутрь себя и увидел затемненный страстями и грехами «образ Божий», с которым он предстанет на Страшный Суд — это был взгляд в *обратной перспективе*. После посещения схимонаха герой почувствовал, что упустил то важное, что есть «за жизнью»: «А он-то что не готовится? Тот уж давно готовится, тридцать лет...» Мотив страха вырос из тревоги о своей душе и прорвался в краткой молитве старика: «Господи, Господи!..»

¹ Лепяхин Валерий. Икона и иконичность. С. 142.

Поездка в скит выступает узловым моментом проявления иконичности, став событием «высшего» порядка, кардинально изменившим душевное состояние героя. К желанию благостно наслаждаться жизнью у купца добавилось желание достойно подготовиться к ее окончанию, по примеру сестры Арины, которая привечала куском хлеба каждого проходящего нищего, «слушая два голоса — тот, что шел с воли, и другой, что говорил в ней: дай, не смотри». Оставляя землю, Господь сделал Своими ближайшими наследниками нищих и убогих, удостоив их чести называться братьями Его. В христианском смысле, подавая нищему милостыню, человек подает Самому Христу: «Понеже сотвористе единому сих братьий Моих меньших, Мне сотворите» (Мф. 25: 40). И по этой заповеди жила Арина.

Преобразование героя после посещения схимника происходит стремительно, в полном сознании необходимости достойного окончания жизненного пути. За милостыней первому встречному нищему последовала мысль купца оставить свой дом под богадельню для обездоленных. Дальнейшая деятельность Данилы Степановича состояла в выполнении послушания — «раскрывать свой большой кошелек и раздавать пятаки», готовясь к смерти в согласии с евангельским учением: «...продай имение свое и раздай нищим и будешь иметь сокровище на небесах» (Мф. 19: 21), ибо «...удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царствие Небесное» (Мф. 19: 24).

Принцип иконичности, утверждающий двуединое строение мироздания, согласно которому мир земной рассматривается как «икона» мира умопостигаемого, а человек — как «икона» Божия, позволяет автору реализовать в повести «Росстани» сложную задачу — написать о смерти не как о трагическом событии, как о переходе в мир иной. Выверенную завершенность повести придает продолжение повествования после описания похорон и поминок

героя. Этим автор подтверждает понимание смерти одного человека как необходимого звена в цепи жизни. Примечательно, что в день похорон купца Лаврухина была необыкновенная погода — по округе ходили тучи, гроыхал гром, а над Ключевой было солнце, и веселый солнечный дождик. Символическое православное Солнце Истины — Иисус Христос — освещал землю, роняя слезы радости по очистившейся душе умершего. Приглашенные читать монашки так и сказали: «Праведник помер, Царство Небесное...Какой дождичок-то!»

Подтверждением того, что купец Лаврухин правильно исполнил полученное в скиту послушание, стало состояние природы, окружающей похоронную процессию. Все было так, как загадывал Данила Степанович: «Было солнечно, жарко, тихо. Когда вступили в еловый лесок, с запахом теплой сырости после дождя, одинокие голоса стали крепнуть, и казалось, что поют хорошо и стройно, как в пустой церкви. Тихие и грустные стояли ели и слушали в полумраке. А когда пошел березняк, стало весело, зелено и прохладно. В кустах орешин темнели мохнатые гроздочки, играли мохнатые стрелки. Играючи, шуркало по головам ветками... Пели все, и молитва сбивалась бабьими голосами на песню. И было похоже в солнечной роще, что это не последние проводы, а праздничный гомон деревенского крестного хода». Природа радовалась очистившейся душе, омывая каплями росы умершего и идущих за ним людей. Говорили потом на поминах люди, что легко нести было, праведный человек умер.

Иконичное начало явно или скрыто присутствует в произведении, но его выявление зависит от готовности исследователя за яркими картинными образами увидеть икону Первообраза и ощутить Его преображающее воздействие.

ИКОНИЧНОСТЬ¹ ОБРАЗА ГОРКИНА В РОМАНЕ И. ШМЕЛЕВА «ЛЕТО ГОСПОДНЕ»

Дорофеева Л.Г.

Размышляя над проблемой *иконичности* и обращаясь к опыту изучения этой категории, обнаруживаешь, что этот термин имеет более широкое значение, нежели связь с иконой как «напоминанием некоего первообраза», «свидетельством о горнем мире», «изображением невидимой стороны видимого»². И притом, что «иконичный образ есть всегда двуединство», не всегда это есть единство «божественного и человеческого, земного и небесного»³, что следует из наблюдений В.В. Лепяхина над романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: «воиконовление» времени, антиномии вечного во временном могут происходить не только по Божественной воле, но и в результате действия злой, потусторонней силы⁴.

Соответственно, характер и содержание иконичности зависит от религиозного, духовного контекста, в котором рожден текст. Мы обращаемся к произведению православному по своему происхождению и содержанию, поэтому

¹ Мы опираемся на понимание термина иконичности В.В. Лепяхиним. См.: *Лепяхин В.* Иконология и иконичность // Икона и образ, иконичность и словесность. М.: Паломник, 2007. С. 162–164.

² *Флоренский П.А.* Иконостас // Флоренский П.А. Имена: Сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998. (Серия «Антология мысли»). С. 372, 373, 418.

³ *Лепяхин В.* Икона и иконичность. СПб.: Изд-во Успенского подворья Оптиной пустыни, 2002. С. 14.

⁴ *Лепяхин В.* Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М.: «Отчий дом», 2001. С. 690.

и иконичность здесь есть «двуединство... божественного и человеческого, земного и небесного».

Проблеме поэтики художественной иконичности романа «Лето Господне» посвятила свою статью Е.А. Коршунова¹. Осветив основные ее формы проявления в романе, в том числе и в образе Горкина, она остановилась главным образом на *внешних проявлениях его иконичности*, описав свет, цвет, форму с точки зрения создания в тексте этого образа как *словесной иконы*, не касаясь его содержания.

Между тем категория иконичности, на наш взгляд, является прежде всего содержательной, как и канон, который назван «внутренней содержательной формой»².

Конечно, самое естественное и органичное выражение иконичности образа в словесном искусстве мы наблюдаем в житии — словесной иконе, самую суть которой и составляет явление невидимого в видимом, первообраза в образе.

А как быть с проявлением иконичности в образе литературного героя? Благодаря чему литературный характер, живой, полнокровный, с отчетливо прописанными индивидуальными и личностными чертами, — а таковым и является Горкин — становится иконичным образом, а значит *каноничным*, и как, являя в себе внешние черты иконообраза, он не становится иконой?

Для того чтобы художественное событие, явление, образ или слово были иконичны, нужно, чтобы воссоздающее его сознание находилось само во «времевечности» (Лепяхин В.В.), т.е. осознавало свое пребывание одновременно в видимом и невидимом, в конкретно-исторической и одновременно духовной реальности и строило художественный образ мира как иконичный.

¹ Коршунова Е.А. Поэтика художественной иконичности в «Лете Господнем» И.С. Шмелева // http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Ros_fil/2008_3-4/20.html.

² Лепяхин В. Икона и иконичность. С. 138.

«Лето Господне» и «Богомолье» — проза особого типа, генетически связанная с древнерусской литературой в силу церковности происхождения и одного и другого. Об этом одним из первых сказал И.А. Есаулов, отметив, что «художественный мир Шмелева как бы вбирает в себя ... древнерусскую книжную традицию на воцерковление человека»¹. Это значит, что в основе творческого акта, способа создания и содержания произведения лежит Священное Предание², им пронизана вся ткань текста, следовательно, этим определяется и его специфика, в частности, особенности изображения героев.

Жизнь человека в Священном Предании и есть его постоянное естественное пребывание во «времевечности». Шмелев создает свой роман не путем воспоминания о прошлом и не путем воображения и рождения новых образов, а путем *созерцания и проживания духовной реальности вспоминаемого мира*. И. Ильин говорит о его творчестве как молитвенном акте: «В этом духе (молитвы. — Л.Д.) пребывает творчество Шмелева. Из него он поет и повествует...»³. А по верному замечанию В. Лепяхина, «молитва — это словесная икона Божия... Она иконична, поскольку иконично составляющее ее слово..., иконична как акт Богообщения, она вся проникнута синергийностью и богочеловеческим реализмом...»⁴

По сути дела сам Шмелев *живет* в Священном Предании, и все остальное, в том числе и создание романа, — есть

¹ Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского университета, 1995. С. 252.

² О категории Священного Предания более подробно см.: Дорофеева Л.Г. Священное Предание: к проблеме изучения традиции в русской литературе // Аксиоанализ как метод исследования художественного произведения. Материалы междунар. науч. конференции. Калининград, 2009.

³ Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев. М.: Скифы, 1991. С. 139.

⁴ Лепяхин В. Иконология и иконичность. С. 147.

способ этой жизни, ее формы. И герои его живут в этом же духовном пространстве Священного Предания, что обуславливает способ их жизни и иконичность пространства и времени.

Горкин — персонаж с особой нагрузкой в романе. Его справедливо относят к героям-праведникам, тем самым определяя доминанту этого характера. Безусловно, это этически безупречный персонаж, занимающий центральное положение в системе персонажей романа и в сюжетном, и в ценностном плане. Особенность этого характера заключается в том, что он, подобно житийному образу святого, организован идеей спасения, которая является главной целью жизни героя. И рассматривать его нужно в свете православной антропологии и сотериологии, ибо цель христианской жизни — обожение, которое есть движение *от образа к подобию*. Подобие же достигается одним путем — аскетическим, путем преодоления страстей, который прописан у святых отцов. Если же за образом Горкина стоит духовная реальность (что мы и утверждаем), а законы обожения, открытые в опыте святых отцов и их творениях, одни, и других не может быть, то и логика образа должна быть обусловлена этими законами. И она обнаруживается во внутреннем устройении личности героя, в его ценностном самоопределении, в его сюжетном развитии, а затем и во внешних формах.

Все это обязывает к прочтению романа в духовном контексте творений святых отцов, что мы и предлагаем в качестве основного метода анализа образа Горкина¹.

Основным качеством характера Горкина, по высказываниям многих исследователей, является *смирение* —

¹ Этот метод предпочтителен еще и тем, что текст, в котором присутствуют формы Священного Предания, сам включается в его контекст как в пространство неизмеримо более широкое на принципах соборности и синергийности. И поэтому именно в этом духовном контексте следует его интерпретировать.

главная христианская добродетель и необходимое условие спасения души человека. Об этом пишет И.А. Есаулов¹, В.Е. Хализев, который особо выделяет образ Горкина из «Лета Господня» как наиболее «чистый» и полноценный образец этого «сверхтипа» героя², и другие.

Проследим, как проявляется смирение героя и каким образом оно приводит к обожению его личности — т. е. к иконичности его образа.

Повествование «Лета Господня» начинается сразу включением в Священное Предание, пронизывающее весь уклад изображаемой жизни и проходящее через сердце героев и автора. Тем самым создается сакральное пространство — особо организованное художественное пространство текста, где все являет собой со-бытие, одновременное существование видимого в невидимом.

Начинается роман с Великого поста, мотива покаяния. Мысль о Страшном Суде и рефрен *по-мни* проходят через всю книгу. Такое начало помещает читателя в сердцевину христианской жизни, открывает ее главный смысл и ставит проблему спасения и тему смерти как бессмертия. Все повествование и строится, как в древнерусской летописи, — с точки зрения Страшного Суда³. Мотив смерти

¹ Свойство, выделенное И.А. Есауловым в качестве особенности героя русской классической литературы: «...постоянная боязнь духовного несовершенства перед лицом идеальной Святой Руси, страх несоответствия низкой наличной данности этой высокой заданности (столь заметный, например, у Шмелевского праведника Горкина)» (Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. С. 249).

² Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005. С. 153.

³ А.Н. Ужанков пишет: «Летопись имела направленность на Страшный Суд, будучи “совестной книгой” человеческих деяний» (Ужанков А.Н. Стадиальное развитие русской литературы XI — первой трети XVIII века. Теория литературных формаций. М., Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2008. С. 304).

является сквозным и соединяется с идеей смирения, что отвечает словам святителя Тихона Задонского: «*К смирению приводят нас начало и конец наш*»¹. Но и смерть здесь понимается как путь к Светлому Воскресению, ожиданием которого и подготовкой души к которому наполнены страницы романа. Нельзя не согласиться с утверждением И.А. Есаулова о том, что «Лето Господне» представляет собой «особый жанр пасхального романа», так как «движение к Пасхе составляет особый генеральный сюжет «Лета Господня»². Причем это движение сразу задает именно Горкин своими словами о том, что «душу готовить надо» к Светлому дню³.

Главная категория для понимания того, что такое смирение, — категория *воли*. И основной вопрос при определении типа сюжета — это вопрос о соотношении воли человека и Бога, причем обязательно *свободной* в своем выборе, воли человека, так как без свободы невозможно и смирение⁴.

Все сюжетное движение образа Горкина определяется главной его установкой: во всем искать волю Бога и следовать ей. Первая заповедь — «*возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всею крепостию твоею, и всем разумением твоим, и ближнего твоего, как самого себя*» (Лк. 10: 27) проживается им не умозрительно, а составляет суть жизни сердца. Сюжетный рисунок

этого героя выстраивается по *принципу синергии* — свободной направленности воли человека и Бога друг другу. Внутренняя установка героя на поиск воли Божией мотивирует его поступки, речь, каждое движение, что составляет природу его цельности. Примеров тому множество: от поступков, каждый из которых внутренне проверяется героем соответствием заповедям, до прямого выражения в словах (например: «Что ж, воля Божия, касатик... плохо папашеньке» (528)), и, наконец, в самом принятии смерти любимого хозяина как воли Божией.

В данном случае можно говорить о *провиденциализме* как общей черте произведения и постоянном свойстве сюжетной судьбы героя как выражении иконичности времени.

Образцом для Горкина является Христос, а это, по словам святителя Тихона Задонского, необходимый *способ достижения* смирения: «*...не много ли паче нам — рабам, по примеру Господа нашего, подобает смириться... на сей образ взирали святии апостоли и вся святии и от Него (Христа. — Л.Д.) учились...*»¹ Благодаря Горкину, начиная с Великого поста и ожидания Воскресения Христова на страницах романа живет постоянная память о крестных муках Спасителя. Он рассказывает ребенку евангельские сюжеты, читает житие целителя Пантелеимона, который «ради Христа» страдал, и т. д. Все повествование сопровождается образом креста: в крестиках, которые находят герои, которые рисуют на косяках, которые дарят или «отказывают» другому как особую ценность — вплоть до принятия страданий отцом и его близкими как страданий крестных. Так герои достигают способности «*терпеть без ропота*», что святые отцы считают одним из главных *признаков смирения*² и чем обладает старый филеник.

¹ Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского. Т. 1. С. 244.

² Там же. С. 270.

¹ Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского. Изд. 5-е. Т. 2. Свято-Успенский Псково-Печерский монастырь, 1994 (репринт с изд.: М.: Синодальная типография, 1889). С. 243.

² Есаулов И.А. И.С. Шмелев и литературно-эмиграционные процессы XX века. XIV Крымские международные Шмелевские чтения. Симферополь, 2007. С. 193.

³ Шмелев И.С. Сочинения в двух томах. Т. 2. М.: Художественная литература, 1989. С. 25. Здесь и далее цитаты из текста приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

⁴ Подробное рассмотрение проблемы соотношения человеческой свободы и Божественного Промысла см.: Иоанн Тобольский, свт. Илиотропион. М.: Сретенский монастырь, 2008.

В образе Горкина мы видим, как буквально *проживает* им первая заповедь блаженства о «нищете духа», которая есть основание смирения. В мотивировке поступков у героя — установка не на «свое мнение», оно проверяется заповедями, согласуется со Священным Писанием (печнику, защищавшему сына, обменявшего обманом санки Вашины на свои салазки «Горкин сказал... чего-то от Писания, он и проникся, Леньку при нас оттрепал» (392)).

В речи Горкина много цитат из Священного Писания, которые выполняют каноническую роль (по поводу неожиданной смерти Жирнова: «..в Писании-то как верно — “человек яко трава”...— говорит сокрушенно Горкин» (188) и т. д. Но особенно много звучит текстов Священного Предания: литургических, житийных, постоянно произносятся молитвы. А поскольку «молитва иконична как акт Богообщения, она вся проникнута синергийностью и богочеловеческим реализмом»¹, ее роль чрезвычайно велика в организации иконичности произведения. Благодаря ей все пронизано таинством действия благодати, освящающей уклад жизни.

Важный признак смирения, который выделяют святые отцы, — «кто за грешнейшего себя почитает паче многих»². Высказываний Горкина о том, что он «хуже всех» или «грешнейший всех» нет. И это было бы нарушением органики образа, его целомудрия. Но Горкин обладает особым качеством незаметного и органичного *самоотречения*. Нет ни одного жеста, проявляющего чувство гордыни или превосходства над кем-либо. И выражается это в философии Горкина, основанной на православной антропологии: в каждом человеке есть образ Божий, и «за каждым Ангел». (380). И поэтому Горкину органично еще одно важное качество смиренного человека: «с подлыми

людьми относиться доброхотно»¹, то есть хотеть им добра, и, переживая чувство горечи, терпеть, желая им спасения души. В результате — Гришка ли это, «пропащая душа», крестный ли — богач Кашин — «жи-вой разбойник! С живого и мертвого дерет» (464), дядя Егор — «го-ордый человек» (542), — но и этих героев касается что-то, что преобразует их душу. И Гришка, пусть на какой-то момент, становится «ласковый, приятный» (426), Кашин и дядя Егор в дни скорби, во время похорон становятся добрыми и щедрыми, пусть и на свой манер. Но к бунтовщикам-революционерам, «стракулистам», которые «над Богом смеются и бонбы кидают» (452), Горкин испытывает гнев праведный и непрощающий, т. к. здесь происходит встреча с осознанным и неприкрытым злом, завершённой формой своеволия — бунтом против Бога и человека.

Как гнев может сочетаться с *кротостью*, которая есть *плод смирения?*

По мысли Феофилакта Болгарского, кроткие — это не просто безгневные («как лишенные разума»), а те, «которые имеют гнев, но воздерживаются, гневаясь тогда, когда нужно»². Так, Горкин «воздерживается» от гнева на Василь Васильича до тех пор, пока не разобрался и не убедился в правоте Косого (см.: гл. «Ледоколье»); сердится на Гришку-«охальника», который «грязное» сказал Маше; и *праведно* гневается, когда мальчик Ваня возроптал на Бога за смерть отца, и этим он защищает его от этого греха, источник которого видит в «них», т. е. демонической силе. В ответ на слова мальчика: «Почему Бог нас не пожалеет, чуда не сотворит?! ... Этопал... руку протянул даже — за ухо хотел... глаза побелели, даже страшные сделались.... Загро-

¹ Там же.

² Феофилакт, *блаж., архиеп. Болгарский*. Толкование на Евангелие от Матфея // Благовестник. Толкования на святые Евангелия. СПб.: Сатисъ, 1993 (репринт с изд.: СПб.: Книгоиздательство П.П. Сойкина). С. 32.

¹ Лепяхин В. Иконология и иконичность. С. 147.

² Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского. Т. 1. С. 141.

зился...» — а затем будто понял: «...вот кто!.. вот кто!.. *они* это тебя, *они!*.. к папашеньке-то не смеют подступиться, страшатся Ангела-хранителя его, так до тебя доступили, дите несмысленное смутили!..» (531).

Почему ни у кого из героев не вызывает сомнений правота суждений Горкина? Необходимым признаком «смиреномудрия и чистоты», вернее, их «плодом», по слову святителя Игнатия Брянчанинова, является «*духовное рассуждение, с верностью отличающее добро от зла*»¹, что мы и видим в его образе. Не случайно и не единожды произносятся героями в романе слова: «Горкин — сама правда» (231). Ведь чувство правды есть способность различения духов лжи и духа истины вплоть до самых, казалось бы, незначительных проявлений (вспомним хотя бы отношение к маске-харе, подаренной Ване на Рождество, — подмене лика личиной в главе «Крещение» (287)). И отец всегда просит Горкина «доглядеть», рассудить, посоветовать, и слово его имеет для остальных авторитет и силу, потому что «он весь на правде стоит» (520).

Еще признак смирения, на который согласно указывают святые отцы, касается *речи* — одного из главных средств создания образа и его характеристики: «*без нужды не говорить, и то умирительно и кротко*»². Но Горкин в романе говорит много: он читает, наставляет, рассказывает, ругает, хвалит, покрикивает, «возглашает», шепчет и т. д. Но при этом не возникает чувства, что он много говорит, потому что ничего не произносится им «без нужды», и в его слове у всех есть нужда. Причина того — особое отношение к слову, которое есть для Горкина всегда символ, и он говорит всегда «не от себя», его слово является свя-

зью временного и вечного, иными словами, оно *иконично*. При этом его слово всегда сердечное и живое. Он говорит «строго», «умилительно», «сердито», волнуясь, плача, радуясь... — и всегда для души человека, к которому обращен, в любви к нему и к Богу. В его речи для него нет его самого *как цели*. Иначе говоря, композиционным центром для Горкина в каждом сюжетном эпизоде, во встрече с другими персонажами, становится не просто этот человек, но в нем, в этом другом человеке, — образ Божий, прекрасный лик, нуждающийся в освобождении от греха. Иконичность сознания героя, проявляющаяся в сообразовании его с обстоятельствами, которые есть для него проявление воли Божией и в которых он чувствует меру своей свободы и ответственности за себя и других, мотивирует его поступки и речь. Как пример можно привести главу «Круг царя Соломона», в которой греховную суеверную наклонность к гаданию Горкин переводит в шутку и смех, чем снимается мистическая сторона и сознание освобождается от суеверного страха.

Важное положение в учении святых отцов о смирении, касающееся «средств» к его обретению и проявляющее его иконичность, звучит так: «*смирение есть плод действия Благодати*»¹. Иначе говоря, сам человек, только лишь своими собственными усилиями не может его достичь. Благодать дается человеку, чтобы он узрел свою нищету. Одновременно именно зрение своей нищеты, то есть немощности, греховности, невозможности достичь совершенства самому, — главное условие действия благодати в человеке, этого «двуединства божественного и человеческого, земного и небесного» (В. Лепяхин). В чем же это действие проявляется? Святые отцы описывают признаки ее присутствия: теплота любви, радость о Творце и творении, мир души, который выражается в состоянии покоя (равновесия всех ее сил) и тишины. *Тишина* — один из основных признаков смиренного

¹ Там же.

¹ Отверзите двери Богу... Из духовного наследия святителя Игнатия Брянчанинова / Сост. Николай Посадский. М.: Сибирская благовонница, 2009. С. 42.

² Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского. Т. 1. С. 141.

героя. И образ старого филенщика сопровождается тишиной, особенно в моменты, связанные с церковными таинствами, молитвой, ожиданием праздника. И мир вокруг него «утихомиривается» (ходит за Василь Василичем «как нянька» и просит: «удержись маненько, Василич» (299) или ему же «ласково говорит: утихомирься, Вася, Филипповки на дворе, гре-эх!..» (388), конфликты разрешаются, люди примиряются, прощают друг друга... Это и есть плод действия смирения, призывающего благодать, присутствие которой проявляется в этих знаках иконичности образа — особой *тишине* и том *покое*, о котором говорит Спаситель в Евангелии: «Возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня: ибо Я кроток и смирен сердцем; и найдете покой душам вашим» (Мф. 11: 29)¹.

Иконичность образа Горкина, выразившаяся в его смирении как способе жизни, или, вернее, обусловленная смирением героя, определяет особый сюжетный рисунок и характер конфликта, принципиально отличный от сюжетного рисунка другого типа героя, *гордого* или, в терминологии В. Хализева, — *авантюрно-героического*²,

¹ Феофилакт Болгарский толкует эти слова так: «...кто смирится перед всяким человеком... имеет *покой*, живя без смятения... Любящий славу и горделивый находится в постоянном *беспокойстве*» (см.: Феофилакт, *блаж., архиеп. Болгарский*. Толкование на Евангелие от Матфея С. 67). (В этом смысле очень показательны смятенные герои Достоевского, одержимые страстями.) Авва Дорофей говорит о том, что истинное смиренномудрие есть «собственно смиренный залог, утвердившийся в самом сердце», и что именно это дает покой душе («Аз упокою вы» — Мф. 11: 28) (см.: Душеполезные поучения и послания преподобного аввы Дорофея. Минск: Свято-Елисаветинский монастырь, 2003. С. 33–34). *Мир* здесь понимается как *равновесие*, когда сохраняется *мера* — важнейшая категория в христианской аксиологии. Заметим, что само слово *смирение* происходит от слова *мера*, как об этом свидетельствует словарь Фасмера: от «умерить, смягчить, подавить», а со словом «мир» оно сблизено по народной этимологии (см.: Фасмер М.Р. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1971).

² Хализев В.В. Ценностные ориентации русской классики. С. 146.

двигателем которого являются конфликты разного уровня: с обществом, с человеком, обстоятельствами, с миром в целом, с Богом, с самим собой...

У Горкина нет *конфликта с обществом*, вернее, частные конфликты с людьми крайне ограничены, практически их нет. В чем причина? В той самой точке зрения на мир «*не от себя*» и не для себя, а с точки зрения Божьей правды. И это дает свободу и ему, и людям вокруг него. Горкин не судит человека, не задевает его достоинства, отделяя от него грех и даже «покрывая» грехи других героев из любви к ним.

Конфликт с миром, где есть вселенское зло — болезни, войны, смерть и т. д. для Горкина невозможен в силу провиденциальности его сознания: все совершается по воле Божьей.

Конфликт внутренний на первый взгляд как будто есть: герой видит свое несовершенство, ненавидит свой грех, и при отсутствии этого качества — смирения здесь конфликт мог бы стать традиционным, допустим, сердца и ума, долга и страсти, своего несоответствия своему же идеалу (чем определяется путь толстовских героев к самосовершенствованию) и т. д. Но наш герой живет в Священном Предании, и взгляд на себя определяется особым отношением к вечности — он *иконичен*. Ведь Горкин всегда ощущает свое присутствие одновременно — здесь и в вечности, откуда всегда на него смотрит Бог, Тот Другой, Который и может разрешить конфликт человека с грехом, взяв его на Себя. Поэтому путь покаяния — это тоже путь совершенствования, но не *самосовершенствования*. Таким образом, внутреннее противоречие — необходимое свойство литературного характера — у смиренного героя есть (в отличие от изображения святого в житии). Но оно носит *антиномичный* характер и преодолевается иной, нежели у эгоцентрического типа героя, *формой борьбы* — покаянием, и это является источником движения героя, которое со-

вершается с помощью благодати, через включение героем себя в духовную реальность бытия Божия. Так на уровне конфликта реализуется иконичность этого образа.

И не случайно Горкин настойчиво сравнивается со святыми, особенно с преподобным Сергием, которому близок духовно. Ведь смирение — это, по высказываниям святых отцов, *путь* к обожению. Смирение Горкина приводит его к праведности, которая, как уже говорилось, составляет доминанту этого характера. Так соединяются и составляют главное содержание его образа *идея смирения* и *идея праведности*. Образ Горкина максимально приближен к *лику* — столь высока мера обоженности этого героя.

Но можно ли говорить об обоженности по отношению к литературному характеру? Ведь Священное Предание — это не сфера вымысла, а сфера духовной реальности. Но, напомним, и роман «Лето Господне» — не обычный роман, и герои в нем — не вымышленные, и у автора нет цели — вымысла. Его сродность с древнерусской литературой в том-то и состоит, что это не совсем литература — а способ или форма жизни. Само произведение — это путь воссоздания или вызывания силою любви и веры не просто *воспоминания об ушедшем*, но того, что стало уже *достоянием духовной реальности* и относится к вечности, как неуничтожима любовь, которая «никогда не перестает» (1 Кор. 13: 8).

И образ Горкина воплощает, при всей своей принадлежности литературному характеру, черты святости. В нем благодаря качествам его души — смирению и праведности и причастности Священному Преданию, — «дышит» вечность. И уже вследствие иконичности его мировидения и веры, которая определяет сам способ жизни героя, стали востребованными и соответствующими формы выражения иконичности образа (свет, чистота, худоба, описание его лица как лика) — этой нераздельной и неслиянной связи видимого и невидимого, вечного и временного на пути спасения души.

ФУНКЦИИ ИКОНИЧНОГО СЮЖЕТА В РАССКАЗЕ И.С. ШМЕЛЕВА «НА ПЕНЬКАХ»

Коршунова Е.А.

Рассказ «На пеньках» связан с исторической и культурной атмосферой 1910–1920 годов XX века. Проблематика рассказа обстоятельно рассматривалась в монографии Т.А. Махновец¹, но иконичный сюжет в исследовании почти не затронут. В других работах этому знаковому для писателя рассказу уделялось не много внимания, что можно объяснить недостаточной изученностью малой прозы Шмелева. Сюжет об иконе имеет в рассказе концептуальное значение, чем и объясняется его исследование в данной статье.

Шмелев повествует о жизни профессора Мельшаева, «бывшего человека» (подзаголовок), который в форме сбивчивых воспоминаний пытается уяснить происшедшее с ним, с Россией и пересмотреть свои взгляды на основы человеческого бытия. По точному замечанию Т.А. Махновец, «рассказ должен был зазвучать в творчестве писателя, потому что профессор Мельшаев (при всей своей неординарности) — один из многих»².

В процессе мучительного перерождения и поиска новых основ бытия герой предстает типичным интеллигентом Серебряного века, который подключает к осмыслению происшедшего весь свой культурный багаж. Рассказ насыщен всевозможными интертекстуальными связями и

¹ Махновец Т.А. Концепция мира и человека в зарубежном творчестве И.С. Шмелева: Монография. Йошкар-Ола: Марийский гос. ун-т, 2004. С. 146.

² Там же. С. 21.

культурными символами: Ницше, Овидий, Кафка, Диоген, Паскаль, Крученых, Пушкин, Бёклин, Экклезиаст и др. Феогност Александрович — профессор, член-корреспондент двух европейских академий, автор ученых трудов, кавалер «почетных легионов», знаток античных искусств, имеющий награды; проводил раскопки погибших царств, умерших цивилизаций. Всю жизнь, начиная с молодости, верил «во все решительно, во что полагается верить человеку, культурному человеку. Всеобщий прогресс во всем — закон развития человеческих обществ! — “победное шествие науки”, великий блаженный день, когда откроют тайник последний, небо сведут на землю»¹. Вера в «человека-бога», совсем по Ницше, с которым рассказчик «мог бы прогуляться под ручку», вынесена Мельшаевым из своего послесвадебного путешествия, в котором и созрело зерно книги «Пролет веков». Эта книга, как квинтэссенция веры в прогресс, в человека-творца, и является для постаревшего профессора ложным путем и отвергается им как ценность: «...по моей, донныне классической... — как бы я желал плюнуть! — книге “Пролет веков”². Как видим, автор, отсылая как к самой философии Ницше, так и косвенно имея в виду знаковость и распространенность ее в эпоху Серебряного века, коротко, без лишних разъяснений рисует типичного интеллигента этой поры. Этим приемом он воспользуется и в «Свете разума» (1926), в «Почему так случилось» (1944) и др. Подчеркнутое же апеллирование к культурности, роли искусства, культуросцентричность, так характерная для этого периода, дорисовывает образ человека Серебряного века. Ведь по обширности поставленных проблем рассказ Шмелева напоминает как минимум повесть или роман. Недаром Шмелев неоднократно апеллирует к «Метаморфозам» Овидия, в которых на

громчайшем материале показаны исторические метаморфозы и превращения. Емкость и сжатость достигаются автором именно с помощью использования различных интертекстов, за которыми стоят целые пласты культуры и которые имеют инвариантный смысл в ней и позволяют с помощью их включения осмыслять по-новому онтологические вопросы бытия. Эта техника смыслопорождения роднит Шмелева с традицией серебряного века, которая ориентировалась на грамотного и образованного читателя (вспомним, например, роман-миф), знавшего и читавшего литературу. Без расшифровки интертекстуальных связей фабула рассказа выглядит не только банально, но и комично: стареющий профессор на пеньках возле болотца в брюках-диагональ ищет в себе человека.

Основной сюжет рассказа — превращение — разворачивается в двух перспективах. В контексте «Превращения» Кафки, к которому, несомненно, апеллирует Шмелев, превращение профессора «в нечто невесомое», в «вещь в себе», за пределами посюстороннего, напоминает фантастическое, граничащее с реальным превращение Грегора Замзы в другое существо в названном произведении. С другой стороны, Феогност Александрович в простреленных буцах из склада просвещения, в дырявых шерстяных чулках, в рваных резиновых калошах становится полуживотным существом, в полном смысле «бывшим человеком»: «Я почувствовал, как проснувшееся во мне животное начинает рычать и чавкать. <...> Прямо психофизиологическая метаморфоза! И теория Дарвина закреплена окончательно»¹.

Превращение и метаморфоза, происходящие с профессором, составляют внутренний связанный сюжет внешне хаотичного рассказа. Автор здесь не совпадает с рассказчиком. Выстраивая воспоминания героя, основным предметом которых является поиск истины, автор знает больше

¹ Там же. С. 220, 223.

¹ Шмелев И.С. Собр. соч. в 5 т. Въезд в Париж: Рассказы. Воспоминания. Т. 2. М.: Русская книга; Известия, 2004. С. 30.

² Там же. С. 217.

рассказчика и, видимо, занимает другую мировоззренческую позицию. Осмысляя мир в православной перспективе, писатель не навязывает ценности своего мира рассказчику, а показывает сам процесс мучительного поиска героем «общей идеи».

Поиск Мельшаевым истины очень схож с поисками другого профессора, Николая Степановича из «Скучной истории» (1904) А.П. Чехова, который в конце жизни, пройдя все науки и академии, не имеет своей «общей идеи», истины, которая руководила бы им. Обнаруживает этот крах также жизненная коллизия: невозможность помочь племяннице Катиньке именно в обычной повседневной ситуации. Растерялся в жизни, лишившись лекций и ливреи, и стареющий профессор, который не может ориентироваться в послереволюционной обстановке. Свидетельств о том, что при создании рассказа Шмелев ориентировался на Чехова, не найдено, но сходство конфликтов, типов героев очевидно. Шмелев, конечно, был знаком с рассказом А.П. Чехова и в разработке этой темы пошел своим путем: дал альтернативу, сделал акцент на трансформации интеллигентского сознания и пытался средствами художественного искусства показать этот путь освобождения от лжи рассудочной жизни. Вероятно, уже нащупывающий религиозный путь Шмелев хотел привести к этому пути своего героя, но, оставшись настоящим писателем, не хотел создавать искусственных образов и подстраивать под свое сознание художественные типы.

Различия в типе сознания и видения автора и героя отчетливо просматриваются при описании «Эреклийского триптиха» «Звезда». На трех дощечках-иконах «Звезда», «Снятие со Креста», «Великое Воскресение» запечатлены три главных события христианства — Рождество, смерть и воскресение Спасителя — и передан его главный смысл — путь к воскресению, к победе над падшей человеческой природой: «На левом створе... Идут волхвы-мудрецы, с

жезлами магов, в высоких восточных шапках... <...> Фигуры — в порыве: найти, увидеть. Звезда над ними стремится лучи. Вдали видны — пещера, Ясли. Бог в небесах держит Звезду в Деснице. На главном створе... — “Снятие со Креста”. <...> Св. Тело обвисло, плоско, — земное, “персть”. <...> Волхвы уронили жезлы свои, сложили руки ладошками, на лицах их скорбь и ужас. <...> Муки исканий тщетны. Смерть, отчаяние — на всем. На правом створе... — “Великое Воскресение”. <...> Волхвы, воскресшие, воздымают руки свои с жезлами, небо залито звездами, над звездами Три Ипостаси Божии, в великих лучах *З в е з д ы*»¹. Можно предположить, что автор проецировал этот смысл как желаемый путь преображения для своего героя. Ибо Мельшаев убедительно напоминает именно тип волхва-мудреца с иконы Рождества с неизменным поиском иных путей познания. Обретя триптих, молодой Мельшаев подчеркивает: “Видишь — Звезда?.. — показывал я на створки. — И там — тоже Звезда!” — показал я к закату, в небе. <...> Хлынуло с меня светом, озарило. Посетило меня огромное. Чувства, мысли?.. Не помню, но вдруг — о т к р ы л о с ь! Я целовал ей руки, говорил о небесном рае, говорил, что Бог с неба глядит на нас, что Он уронил Звезду... <...> Нет, я получил не деньги: я получил озарение, о с н о в у, которой мне не хватало. Я получил Веру»². Перед Мельшаевым открылся совсем иной путь, на котором руководительницей становится «Звезда ведущая»³. Но, обретя эту веру в бессмертие, герой не пошел по этому пути: «Я з н а ю: великие пути человеческого духа явлены были в триптихе, мне явлены! И это поддерживало меня долго-долго. Теперь... я ищу волхвов. Где они?!»⁴ Хотя Мельшаев с женой на протяжении всей жизни «всматривались» в тысячелет-

¹ Там же. С. 237.

² Там же. С. 235.

³ Там же. С. 236.

⁴ Там же. С. 237.

ний триптих, его полный христианский смысл остался им недоступен. Именно поэтому, кладя его на грудь умирающей жене Нате, профессор «не думал, не знал — зачем я это?..»¹. Триптих лишь наводит героя на воспоминания о первой благодатной весне их совместной жизни. Именно в путешествии, в котором созрела книга «Пролет веков», Мельшаев обретает этот триптих. Перед ним открываются два пути: путь веры и путь обретения земной мудрости, замещающей роль Творца. И герой, как бы помня об этом пути (это подсказано и именем героя — Феогност: «Богом знаемый»), все же выбирает другой. Таким образом, Шмелев превращает иконичный сюжет в визуальный интертекст: возможный, но никогда полностью не обретенный путь героя к воскресению как подлинному духовному преобразению. Именно этот визуальный интертекст наиболее полно обнаруживает позицию и мысли автора: преобразить героя согласно православной аксиологии. Его можно назвать авторским. Авторский интертекст иконичен, так как выражает именно обратнопerspective мировидение, рассматривающее путь героя с точки зрения его божественного назначения: вняв смыслу произведения христианского искусства, отказаться от ложной идеи человекобожия.

А согласно терминологии М. Рубинс, данный визуальный интертекст является «иконографическим», то есть имитирующим объект изображения. Взгляд и восприятие профессора, напротив, трансформируют идею триптиха, становясь, согласно той же классификации, «иконоборческими»², перенося собственное восприятие на изображение. Для героя триптих — это в первую очередь не икона, а произведение искусства. Хотя Мельшаев

и называет его «триптихом В е р ы», но эта вера у героя отличная от канонической и понимается им по-своему: «Я получил Веру. И ту, о которой возвещает Евангелие, и другую — в бессмертную душу человека»¹. В описании героем триптиха виден поиск ответов на свои неразрешимые вопросы: борение разума и веры в душе профессора, поиск истинных основ бытия. «Концепция этого шедевра была глубины необычайной. Не умирающее никогда *искание* и... бессилие “*персти мыслящей*”. Неведомый гениальный мастер, чистый сердцем, — такие Бога узрят — чудесным резцом своим дал всеобъемлющее, свое: чаяния, сомнения, муки и веру-радость. Дал вдохновенно-трогательную поэму *исканий духа*»². Профессору этот триптих давал надежду на победу веры над разумом. Символом победы, вероятно, и было изображение на правом створе — «Великое Воскресение». Но если на этой иконе лица волхвов уже не земные, воскресшие, то искания профессора в области духа только начались. На это указывает и название, данное профессором триптиху, — «Рождество Воскресения», или иначе — начало преобразования. Действительно, искания профессора в тексте рассказа так и не завершены.

В своем поиске Мельшаев остается человеком искусства и, соответственно, типичным человеком Серебряного века, для которого любимыми были две идеи — культуроцентризма и жизнестроения. Ведь в результате оказывается, что не икона, не «Звезда» ведет профессора за собой и вовлекает в мир вечности, а профессор как искусствовед смотрит с высоты своего опыта, искушенности и ведения на икону в поисках катарсиса и решения своих онтологических вопросов. Разницу этих восприятий сформулировал Н.М. Тарабукин: «Икона — не арена встречи двух субъектов: зрителя и автора, а лестница восхождения к

¹ Там же.

² Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. С. 142.

¹ Шмелев И.С. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. С. 235.

² Там же. С. 236.

Первообразному»¹. Триптих возвещал профессору не только об искании человеческой мысли, но и о милости, любви, о спасении, о жизни вечной, но этот смысл остается ему недоступен. И хотя духовные поиски профессора в тексте рассказа так и не завершены, их перспектива достаточно очевидна.

Недаром в Европе, после всего пережитого, оспаривая Фета, увидевшего в Венере Милосской лишь живую телесность, профессор сакрализует скульптуру, создавая иконичный образ: «Огражденная от шума, на высоте... Она все та же, Светлая... Слепая, Она глядела. От нее слов не надо. Ей слов не надо. В чуткой тишине я *Ей молился*. Сказал Ей в с е... Я знаю: Она вяла. Во мне забилось болью, я не мог таиться... Ужас пустоты, утраты ч е л о в е к а постиг, свое — н и ч т о... — и крикнул!.. <...> Раскопок теперь не нужно: в с е раскопал»².

Как видно из предложенного анализа, Шмелев вводит широкий интертекстуальный пласт русской и мировой литературы, характеризующий эпоху и героя и комментирующий их. «Столкновение» сакрального (иконописного) и литературного интертекстов знаменует важный этап духовной эволюции Шмелева — начало духовного реализма, сопряженный с сознательным отталкиванием от идейно-эстетических представителей Серебряного века. Двойственность интерпретации иконописного интертекста обозначает дистанцию между автором и героем. Эстетическая интерпретация иконы и литературные ассоциации знаменуют ложный путь, по которому шла интеллигенция Серебряного века. Единственно возможным путем преобразования интеллигента был путь иконичный, знаменующий для Шмелева подлинное духовное преображение.

¹ *Есаулов И.* Иконичность визуальной доминанты в русской словесности // *Икона и образ, иконичность и словесность*. Сб. ст. М.: Паломник, 2007. С. 221.

² *Шмелев И.С.* Собр. соч. в 5 т. Т. 2. С. 253.

«ПОТЕМНЕВШИЕ ИКОНЫ ВИЗАНТИЙСКОГО ПИСЬМА» В ПОЭЗИИ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА

Мартынов А.В.

В литературоведении творчество Георгия Иванова (1894–1958) оценивается как декадентское. Даже такой, по собственному признанию, «адвокат» поэта, как Роман Гуль, вынужден был согласиться с его недоброжелателями, говорившими, что «в поэзии Георгия Иванова всегда слышится настоящий “из ада голосок”¹, этот жуткий маэстро собирает букеты из весьма ядовитых цветов зла»².

Не повлиял на оценку и пришедшийся на конец 30-х — начало 40-х духовный кризис, в значительной степени изменивший картину мира поэта (а точнее, обогативший ее новыми философскими смыслами).

По мнению ряда исследователей, Иванов оставался и далеким от какой-либо конфессиональной принадлежности или даже просто арелигиозным. Так, например, историк литературы Михаил Дунаев утверждал, что этот «большой поэт, невеликая известность которого мало соответствует размеру его одаренности» и рядом с которым «ощущается ограниченность дарования даже Блока», тем не менее, не является религиозным поэтом. «Религиозные стихи Иванова скорее некие мечтания, фантазии, ни к чему самого поэта не обязывающие. Духовного в них мало. Это ряд чувственно-душевных внутренних движе-

¹ Цитата из стихотворения «Снова море, снова пальмы...» (цикл «Rayon de rayonne»).

² *Гуль Р.* Георгий Иванов // *Гуль Р.* Одвуконь. Нью-Йорк, Мост, 1973. С. 63.

ний». Скорее, «состояние, в котором пребывает поэт, именуется унынием»¹. Биограф Иванова Вадим Крейд видел в поздних стихах «свидетельство об абсолютном духовном потенциале человека», но одновременно отражение его одиночества, мотив жалости, идеи смерти, «непросветленного покоя», «трагедии без катарсиса»². С Крейдом согласна и историк литературы Юлия Несынова, отмечавшая, что в поздних стихах Иванова («Посмертный дневник») «смерть приобретает ярко выраженный личностный оттенок: теперь она подошла вплотную к лирическому герою-человеку... Усиливается чувство горечи и недоумения, обиды на жизнь за свою судьбу, которое пересиливает желание просветленного прощения всех и вся перед смертью, мотивы обреченности и беспомощности лирического героя»³. О «предельной степени человеческого отчаяния» писал славист Алексей Чагин⁴. А другой исследователь творчества и биограф автора «Петербургских зим», Андрей Арьев, констатировал, что формально «не разлучаясь с Православной Церковью... Георгий Иванов до конца дней все-таки на прямых христианских путях спасения не на-

¹ *Дунаев М.* Вера в горниле сомнений // http://www.i-u.ru/biblio/archive/dunaev_vera/12.aspx. Ср. со словами литературоведа Юрия Иваска: «...умолкнувшая блоковская музыка с новой силой прозвучала в стихах бывшего щеголеватого гимназиста». Правда, одновременно Иванов выступил антагонистом Блока. Он «освободил многих не только от романтических иллюзий, но и от чаяний создателя этой музыки Блока» (*Иваск Ю.* Похвала российской поэзии. Таллинн: Aleksandra, 2002. С. 177).

² *Крейд В.* Георгий Иванов. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 317, 332. Одновременно ученый находил в стихах Иванова «мысль о перевоплощении» (Там же. С. 419). Об идее реинкарнации и иных восточных практиках у Иванова см.: *Варакина Е.* Картина мира в лирике Г. Иванова и архиепископа Иоанна (Шаховского). М.: Макс Пресс, 2010. С. 85–92.

³ *Несынова Ю.* Эволюция поэтической системы Г.В. Иванова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007. С. 18–19.

⁴ *Чагин А.* Расколота лира // *Чагин А.* Пути и лица. О русской литературе XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 78.

шел. Само его дело обнаруживало и утверждало внесоборную, внеконфессиональную природу и цель. Даже если бы он в быту проявил себя добрым христианином (чего, увы, с ним тоже не случилось), его поздние стихи все равно отдавали бы ересью, выражая церковью не уловленное, не освещенное Преданием настроение и переживание»¹.

Схожие мысли о картине мира Иванова присутствуют в статье Романа Гуля и в работе литературоведа Марины Гапеенковой. Гуть пишет, что «поэзия Иванова всегда была бездуховна, безрелигиозна»². По мнению Гапеенковой, поэт «отказавшись от Бога... остался один перед бездной мира, но реальность ада не подавила его». Трагедия России является для него следствием «действия космического хаоса». Вместе с тем, вера в возрождение оказывается сомнительной, «рай существует для него только как... неосуществимая надежда»³. Филолог Евдокия Варакина также отмечает отказ от религиозности: «Бог в его картине мира не “умер”, но “замолчал”: Его существование больше не играет никакой роли в жизни мира»⁴.

Еще более негативную оценку позднего творчества Иванова дал историк литературы эмиграции Глеб Струве. Именно этот период характеризует славист как заверша-

¹ *Арьев А.* Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2009. С. 178–179.

² *Гуть Р.* Георгий Иванов. С. 73.

³ *Гапеенкова М.* Трагизм мироощущения в эмигрантской поэзии Георгия Иванова: Автореф. дис. ... кан. филол. наук. Нижний Новгород, 2006. С. 13, 10. С Гапеенковой не согласна исследователь идиостиля Иванова Ирина Тарасова, которая обращала внимание, что «понятийный слой концепта “вечность” слабо отрефлексирован поэтом. Как метафизическое понятие “вечность” репрезентирована всего двумя номинативными употреблениемми, равно как и не отличается высокой частотностью» (*Тарасова И.* Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект. Самара: Изд-во Самарского университета, 2003. С. 161, 213).

⁴ *Варакина Е.* Картина мира в лирике Г. Иванова и архиепископа Иоанна (Шаховского). С. 92.

ющий этап «на пути к тотальному нигилизму, к поэзии, отрицающей самое себя»¹.

Подобным образом характеризовал поэзию автора «Лампады» философ и историк культуры Георгий Федотов. Стихи Иванова мыслилась им не иначе как «демоническими». А сам поэт, с сожалением отмечал Федотов, «давно замкнулся в абсолютном отрицании и одиночестве... Вероятно, зло для него привлекательнее добра — по крайней мере, эстетически»². Андрей Арьев, в свою очередь, обращал внимание на то, что «христианский прообраз символики света остается в его стихах прообразом»³. Да и другой литературовед, Анна Трушкина, не соглашаясь с идеей эстетизации зла, оставляет поэта в дискурсе художественного начала. Иванов — «носитель позитивного модернистского сознания. Жестокости и грубости мира реального он противопоставляет идеальный мир искусства»⁴. Аналогичную трактовку стихам давал друг Иванова, поэт и мемуарист Кирилл Померанцев, когда писал, что хотел бы «разрушить легенду о Георгии Иванове — грубияне и цинике, потому что грубость и цинизм служили лишь прикрытием его внутренней незащитности»⁵.

¹ Струве Г. Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Париж: YMCA-Press, 1984. С. 323. Также Струве указывал на новую ноту в поэзии Иванова, «циничную, грубую, издевательскую» (Там же).

² Федотов Г. О парижской поэзии // Федотов Г. Собрание сочинений в 12 т. Т. 9. М.: Мартис, 2004. С. 22. Вместе с тем философ признавал, что Иванов «большой мастер», а его поэтическое выражение зла «порою прекрасно» (Там же).

³ Арьев А. Жизнь Георгия Иванова. С. 171.

⁴ Трушкина А. Особенности поэтического мира Георгия Иванова 1920–1950-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. С. 6.

⁵ Померанцев К. Сквозь смерть. Воспоминания. Лондон: Oversis Publicationis Interchange, 1986. С. 30. По мнению Несыновой, и период эстетизма, и период «тотального отрицания» выступают как определенные этапы развития в творчестве автора «Китайских те-

Несколько иначе оценивают поэтику Иванова Владимир Марков, Владимир Вейдле и Юрий Иваск. Марков еще при жизни Иванова (1957 г.) в статье, посвященной его творчеству, скептически относился к оценке поэта как нигилиста. Подобные критики, по мнению слависта, «забывают, что замечательное произведение — как и вообще все удачное в искусстве — всегда *утверждает*, даже если *повествует* о всеобщем отрицании». Тем более что «основные отрицательные мотивы поэзии Георгия Иванова не столь уж оригинальны... Стихи Георгия Иванова не о нигилизме, а о невозможности нигилизма, о преодолении его»¹. Вейдле относил изменения во взглядах Иванова к позднему периоду творчества². Историк культуры объяснял их долгой болезнью поэта. Как следствие, в новой картине мира возникают «очищенные... стихи. Чем очищенные? Проще всего сказать — цинизмом: отрицанием, снижением. Но сниженное и отвергнутое воскресает»³. Иваск же утверждал, что хотя «Георгий Иванов — откровенный и, казалось бы, безнадежный атеист. Но его отчаяние, столь же черное, беспощадное, что и у Бодлера в “Цветах зла”, явно нудит, требует чаяния», правда, оговаривался критик, возрождается не автор, а читатель, когда

ней» (Несынова Ю. Эволюция поэтической системы Г.В. Иванова. С. 16).

¹ Марков В. О поэзии Георгия Иванова // Критика Русского зарубежья: В 2 т. Т. 2. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 417, 418. См. также: Markov V. Georgy Ivanov: Nihilist as Light-Bearer // The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West 1922–1972. Berkeley: University of California Press, 1977. P. 139–163.

² С автором «Умирения искусства» не согласен Чагин, возражавший, что именно после эмиграции поэзия Иванова 1920–1930-х годов «не просто обретает иную тональность, в ней открывается новая, отсутствовавшая прежде духовная глубина — глубина отчаяния» (Чагин А. Расколота лира. С. 69).

³ Вейдле В. О тех, кого уже нет // Новый журнал. Нью-Йорк, 1993. Т. 192–193. С. 366. См. также: Вейдле В. Георгий Иванов // Континент. Париж, 1977. Т. 11. С. 359–369.

«силой поэтического напора... выталкивается из небытия в бытие»¹.

Тем не менее и Марков пишет не о религиозном, а об эстетическом начале в творчестве автора «Портрета без сходства». А для Вейдле и Иваска доминирующими в картине мира Иванова остаются в той или иной степени нигилистические тенденции.

Определенный синтез приведенных точек зрения на поэзию и картину мира Георгия Иванова дал канадский славист Ростислав Плетнев: «...грусть, едкая печаль, порою и скорбь заключены в большей части его поэтического наследия. В них есть иногда ирония, горечь насмешки, отзвук отчаяния, а изредка странный, горный, ангельско-небесный свет». «Сложны, особенны стихи», в которых «в тоске поэту чудится иногда не божественная праоснова всего бытия, не красота в мире и не боль существования особи — бедного человека опустошенной современности, — а просто правда этого дня, этого часа», некая культура повседневности².

На протяжении всей жизни Георгия Иванова в его творчестве присутствует религиозная проблематика. Она характерна для, казалось бы, наиболее «декадентского» докризисного периода. Это подтверждается и анализом языка поэта. В частности, Ирина Тарасова выделяет «не отличающиеся собственной высокой частотой и деривационным потенциалом, но чрезвычайно значимые в плане характеристики концептуальных особенностей поэтического мира Г. Иванова, мировоззренческих установок поэта: Бог, ад, рай, поэзия, судьба». В них выражена «специфика авторского мировоззрения»³.

¹ *Иваск Ю.* Похвала российской поэзии. С. 182.

² *Плетнев Р.* История русской литературы XX века. Кембридж: Перспектива, 1987. С. 50, 51.

³ *Тарасова И.* Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект. С. 213, 214.

Присутствуют и образы, связанные с иконами. Данный аспект не является доминирующим, но и он несет важное для понимания поэтики Иванова значение.

Одной из первых икон в стихах Георгия Иванова становится образ Георгия Победоносца из одноименного стихотворения (1914), позже вошедшего в сборник «Памятник славы» (1915):

Идущие с песней в бой,
Без страха — в свинцовый дождь.
Вас Георгий ведет святой,
Крылатый и мудрый вождь.
Пылающий меч разит
Средь ужаса и огня,
И звонок топот копыт
Его снегового¹ коня².

Если отвлечься от образа «крылатого и мудрого вождя»³, никак не связанного с традицией изображения святых, то символика в остальном полностью соответствует иконописным канонам, например, «Великомученик Георгий Победоносец со страстями» (близка описанию икона «Георгий Победоносец на троне», но на ней у святого черный меч). Одновременно описание подходит и к таким картинам западноевропейских мастеров, как «Святой Георгий в лесу» Альбрехта Альтдорфера или «Святой Георгий, бьющийся с драконом» Рафаэля Санти.

Последнее, на первый взгляд, подтверждается и стихотворением «Укрепился в благостной вере я...» («Схима»), концептуально связанным с этим же периодом творчества,

¹ В первоначальном автографе также присутствовал «золотой» конь (*Иванов Г.* Стихотворения. СПб.: ДНК; М.: Прогресс-Плеяда, 2010. С. 513).

² *Иванов Г.* Стихотворения. С. 134.

³ Ср. со стихотворением «Я слышу святые восторги...» (1916), в котором великомученик, названный «полководцем крылатым», предстает «на белом крылатом коне» (Там же. С. 420).

в котором есть строчка «В сердце розы Христовы рдяные», отсылающая скорее к западной, чем к восточной христианской¹. В то же время в стихотворении «Складень» (так же, как и «Георгий», вошедшем в сборник «Памятник славы») упомянут Спасителя «стяг нерукотворный»². Если учитывать, что Иванов не только составлял свои поэтические сборники по отделам, объединенным внутренним содержанием, но и стихотворения в журнальных публикациях располагал строго по определенному порядку, то можно с большой уверенностью предположить «иконическую» направленность «Святого Георгия»³.

Последнее косвенно подтверждается стихотворением 1916 года «Перед иконой св. Георгия». В нем великомученик предстает в более привычном образе:

Светлый всадник, ранящий дракона
Прямо в пасть пылающим копьём⁴.

Если под «пылающим» подразумевать красный цвет, то описание вполне соответствует православным канонам (например, ярославской иконе XVII века).

Вместе с тем слова «кроткий взор святителя умилен»⁵ свидетельствуют о принесении в жертву смысла (в данном случае — канона)⁶ в пользу эстетического, что род-

¹ Иванов Г. Стихотворения. С. 129.

² Там же. С. 133.

³ См. письмо Георгия Иванова Роману Гулю от 21 июня 1954 г. // <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/3/ivan.html>. Владимир Вейдле вспоминал, что Иванов «сам выбирал шрифты, устанавливал пропорции, распределял строчки на обложках и титульных листах. Был знатоком этого дела, и вкус в нем проявлял безукоризненный» (Вейдле В. О тех, кого уже нет. С. 364).

⁴ Иванов Г. Стихотворения. С. 383.

⁵ Там же. С. 384.

⁶ Думается, что в случае с Ивановым имел место именно эстетический выбор, а не безграмотность, особенно если учитывать, что по Закону Божию он имел отличные и хорошие оценки при в

нит поэзию молодого Иванова с ранним Брюсовым, с его знаменитыми строчками «Всходит месяц обнаженный — При лазоревой луне», ставших предметом едкой насмешки Владимира Соловьева («Пародии на русских символистов»).

К этому же дореволюционному периоду относится начало синтеза религиозной проблематики с темой родины, определившей последующую поэтику Иванова. Божественное начало, по мысли Иванова, возрождает Россию, восстанавливает утраченную гармонию. Зачастую вне канонических практик, а в форме теургии:

Все, как впервые: песни слышим,
Впиваем вешний блеск лучей,
Вольней живем и глубже дышим,
Россию любим горячей!
О Воскресении Христовом
Нам не солгали тропари:
Встает отчизна в блеске новом,
В лучах невиданной зари¹.

Лирический герой стихотворения «Снова снег синее в поле» стремится увидеть вновь:

Сосен ствол темно-зеленый,
Снеговые терема,
Потемневшие иконы
Византийского письма.

Там, свечью озаренный,
Позабуду боль свою.
Там в молитве потаенной
Всю тревогу изолью².

целом довольно посредственной успеваемости (см: *Арьев А. Жизнь Георгия Иванова. С. 266, 267*).

¹ Иванов Г. Стихотворения. С. 375.

² Там же. С. 203.

А другой лирический герой («Снега буреют, тая») мечтает как:

Иконе чудотворной
Я земно поклонюсь...
Лежит мой путь просторный
Во всю честную Русь.

Лежит мой путь веселый,
На солнышке горя,
Чрез горы и сквозь села,
За синие моря.

Я стану слушать звоны
Святых монастырей,
Бить земные поклоны
У царских у дверей.

Но вольные вериги
Надежнее тюрьмы,
Нет сил оставить книги,
Раздумья и псалмы.

Увы! — Из тесной кельи
Вовеки не уйти
К нетленному веселью
По светлomu пути.

Но в душу наплывает
Забытое давно —
Гляжу, не уставая,
В высокое окно.

Светлеют дол, и речка,
И дальние снега,
А солнце, словно свечка
Святого четверга¹.

Об этом же пишет и М. Дунаев: «...мысли поэта о России — его любовь к России»¹. Поэтому автором вводятся в ткань стиха и фольклорные мотивы². А Трушкина конкретизирует: «Россия для Иванова становится центром мироздания, Эдемом, из которого он вместе с другими соотечественниками был изгнан. Хронотоп настоящего, существующего вне пространства и времени, оборачивается inferнальным хронотопом мертвого мира и мира мертвых. К нему относятся и мотивы холода, пустоты, тьмы». В то же время революция также в сознании Иванова принимает религиозные черты. Это апокалипсис, в котором все гибнет, подобно библейскому Вавилону³.

Как следствие и отрицательное отношение Иванова к коммунизму⁴. Чуть ли не единственным стихотворением, в котором позитивно описана Советская Россия, является «На взятие Берлина русскими» (1945 г.): «Россия русскими руками / Себя спасла и мир спасла»⁵. Впрочем, если учитывать, что в стихотворении отсутствует советская символика, вернее предположить, что Россия спасает мир не благодаря, а несмотря на большевизм.

Важно отметить, что, несмотря на любовь к России, это была «любовь с открытыми глазами» (П. Чаадаев). Поэт не идеализирует свое отечество, указывая на грехи народа. В стихотворении «Несколько поэтов. Достоевский» Иванов довольно скупно оценивает отечественное историческое и культурное наследие.

¹ Дунаев М. Вера в горниле сомнений // http://www.i-u.ru/biblio/archive/dunaev_vera/12.aspx.

² Крейд В. Георгий Иванов. С. 92.

³ Трушкина А. Особенности поэтического мира Георгия Иванова 1920–1950-х годов. С. 7.

⁴ По воспоминаниям Померанцева, Иванов «был закоренелым монархистом. “Правее меня только стена”, — любил повторять он» (Померанцев К. Сквозь смерть. С. 32).

⁵ Иванов Г. Стихотворения. С. 450.

¹ Там же. С. 399–400.

Несколько поэтов. Достоевский.
Несколько царей. Орел двуглавый.
И — державная дорога — Невский...
Что нам делать с этой бывшей Славой?
Бывшей, павшей, обманувшей, стгнившей...
...Широка на Соловки дорога,
Где народ, свободе изменивший,
Ищет, в муках, Родину и Бога¹.

Вадим Крейд, ссылаясь на Кирилла Померанцева, приводит другой вариант окончания стихотворения:

...Широка на Соловки дорога,
Но царю и Богу изменивший,
Не достоин ни царя, ни Бога².

В послевоенном творчестве образ иконы органично вписался в общий синтез религиозного, а точнее христианского, начала и русской идеи в поэзии Иванова. Думается, что подобное объединение было не менее плодотворно, чем интертекстуальный диалог (в случае с Ивановым можно говорить о наличии в его творчестве цитаций из Блока или Ходасевича). Следствием синтеза стало окончательное оформление картины мира поэта.

Одновременно данное сочетание позволяет не только по-новому взглянуть на поэтику Георгия Иванова, но и выявить новые смыслы в диалоге культуры и религии.

¹ Там же. С. 454. Концептуально «нескольким поэтам» близко и стихотворение «Россия тридцать лет живет в тюрьме» (Там же. С. 453–454).

² Крейд В. Георгий Иванов. С. 354. См. также: Иванов Г. Стихотворения. С. 706.

ПО «ТУ» И ПО «ЭТУ» СТОРОНУ ИКОНЫ В ПРОСТРАНСТВЕННОЙ МОДЕЛИ МИРА М. ЦВЕТАЕВОЙ

Крысанова А.В.

Поэтический мир Цветаевой организован как особая пространственная модель. Она состоит из четырех пространств, расположенных на вертикальной оси: материальный мир, пространство абсолютной духовности, граница двух этих миров и альтернативное субпространство, которое находится в материальном мире, но ниже его поверхности.

По словам Ю.М. Лотмана, «граница всегда принадлежит лишь одному (пространству) — внутреннему или внешнему — и никогда обоим сразу»¹. Однако икону, как границу посю- и потустороннего в поэтическом мире Цветаевой, нельзя однозначно отнести ни к тому, ни к другому пространству. Она представляет собой присутствие иного — потустороннего пространства в посюстороннем: это своего рода эманация потустороннего пространства.

Пространство иконы в поэтическом мире Цветаевой лишено традиционных пространственных ориентиров, таких как верх, низ, право, лево и т.п. Она представляет собой лишь отражение потустороннего мира, зыбкое зеркало, подобное глади воды. Здесь наиболее уместно будет обратиться к словам отца Павла Флоренского, толкование смысла иконы которого отвечает реализации этого образа в художественном мире Цветаевой: «Икона — и то

¹ Лотман Ю.М. «О метаязыке типологических описаний культуры» // Лотман Ю.М. СПб.: Семиосфера, 2000, С. 474.

же, что небесное видение, и не то же: это — линия, обволакивающая видение. Видение не есть икона, оно реально само по себе; но икона, совпадающая по очертаниям с духовным образом, есть в нашем сознании этот образ, и вне, без, помимо образа, сама по себе, отвлеченно от него — не есть ни образ, ни икона, а доска»¹. Так, можно сказать, что икона — это лицезрение потустороннего пространства в поустороннем.

Лирическая героиня М. Цветаевой практически всегда находится в движении. Это связано с поиском идеального пространства. В перемещениях героини особенно выделяется движение в область смерти, которая понимается двояко.

В стихотворениях «Самоубийство» и «Дортуар весной» смерть предстает как абсолютный конец. Она осмысливается через восприятие ребенка. Такое отношение к смерти характерно для детей семи лет и старше, когда ребенок начинает видеть мир с внешней точки зрения и воспринимать смерть как неизбежное, необратимое прекращение жизни.

Смерть как абсолютный конец без последующего перехода в иное пространство и в иное качество существования, в поэтическом мире М. Цветаевой, как правило, происходит в условиях некоего *пространственного тупика*, который и перекрывает возможность какого-либо дальнейшего движения. В стихотворении «Самоубийство» в качестве тупикового пространства выступает пространство пруда. В лирике М. Цветаевой пруд — это устойчивый образ, связанный с переходом в альтернативное субпространство, которое и является пространством смерти. Главной характеристикой этого образа является отсутствие какого-либо движения воды и большое количество растительности, которая постепенно охватывает дно водоема и его поверхность, что и символизирует конечность

¹ Флоренский П. Иконостас. М., 1994. С. 63–64.

пути. Здесь особенно важно заметить, что наличие иконы над подушкой, как символа потустороннего мира («Хоть над подушкой икона, / Но страшно!»)¹, не меняет данную организацию пространства. В закрытом, тупиковом пространстве, где смерть является абсолютным концом, икона предстает как предмет интерьера, не являясь границей посю- и поту- стороннего мира. Мир в данном случае *не одномерен, но однонаправлен*. Подобную организацию пространства мы наблюдаем и в стихотворении «Дортуар весной». Смерть, так же, как и в стихотворении «Самоубийство», является абсолютным концом. В качестве пространственного тупика выступает сам дортуар, который получает название «большая теплица» и характеризуется как губительное пространство: «Кто там бродит? Неспящая поздно? / Иль цветок, воскресаящий грозно, / Что сгубила весной теплица?»² В тепличном, ограниченном со всех сторон пространстве, а также при отсутствии свежего воздуха («Воздух прян и как будто отравлен»³), духовная реальность, возвещаемая иконой, скрыта и не обнаруживает себя. Иконы в таком пространстве также являются предметом интерьера: «Недвижны иконки, / Что склонились над снегом подушек»⁴.

Икона, как граница дихотомии, открывает все пространственные преграды в область потустороннего, если смерть отрицается наличием даже мизерной связи с духовной реальностью.

В стихотворениях «Рок приходит не с грохотом и громом» и «Певнице» событие происходит в закрытом пространстве дома. Особое значение в этих стихотворениях играют те маркеры пространства, которые указывают на

¹ Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. М., 1994. С. 24.

² Там же. С. 21.

³ Там же. С. 20.

⁴ Там же. С. 21.

духовную реальность через дихотомию посю- и потустороннего, то есть посредством образа иконы. Например, в стихотворении «Рок приходит не с грохотом и громом» обращает на себя внимание дважды повторенный глагол «горят»: «Лампы горят» и «Горят образа». Это дает не только ощущение теплого света от ламп, свечей или лампад. Семантика цвета в иконописи самым непосредственным образом указывает на то, каким образом потусторонняя реальность присутствует в посюстороннем пространстве.

Е.Н. Трубецкой в очерке «Умозрение в красках» пишет следующим образом: «...всё в них [иконах] *горит*¹ к тому же сверхвременному смыслу человеческого существования и всё на него указывает. Всё здесь охвачено *стремлением* к той запредельной небесной тверди, где умолкает житейское»²; «...иконописец умеет красками отделить два плана существования — потусторонний и здешний»³; «... *сверканием и горением* потусторонняя слава отделяется от всего непрославленного, здешнего»⁴.

Так, горение образов в стихотворении — это не только свет, но и цвет, а именно — так называемый «ассист», указывающий на Божественный источник этого света. Горение образов символизирует открытое потустороннее пространство, живой поток духовной реальности в посюсторонний мир. Закрытое пространство дома устремлено в пространство абсолютной духовности. Иконы открывают закрытое пространство дома навстречу инобытию, обозначая тем самым дихотомию посю- и потустороннего.

«Стремление к запредельному» открывает потустороннее пространство в стихотворении «Певница» тоже через

¹ Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. С. 44 (курсив везде наш. — А.К.).

² Там же. С. 45.

³ Там же. С. 47.

⁴ Там же. С. 48.

икону. Дом как бы приемлет в себя духовную реальность, наполняется ей.

П. Флоренский писал, что святые и ангелы, явленные на иконе, «возвещают о том, что по ту сторону плоти»¹, а иконостас «пробивает в глухой стене окна», и «уничтожить иконы — это значит замуровать окна»². Особенно же интересно его замечание о том, что «при молитвенном цветении высоких подвижников, иконы неоднократно бывали не только *окном*, сквозь которое виделись изображенные на них лица, но и *дверью*, которою эти лица входили в чувственный мир»³. Борьба с *одномерностью* и *ограниченностью* пространства и, следовательно, со смертью, которая в таком пространстве может означать только биологический конец без возможности какого-либо перехода, осуществляется в стихотворении «Певница» посредством открывания окон через иконы и через движение душ, устремляющихся навстречу духовной реальности: «Всех рубах рукавами / С смертью борется дом»; «Дом... <...> / Из которого души / Во все очи глядят — / Во все окна! С ронтона — / Вплоть до вросшего в глину — / Что окно — то икона»⁴.

Так, икона в поэтическом мире М. Цветаевой представляет собой способ преодоления одномерности и ограниченности пространства и выход в духовную реальность. Однако это возможно лишь в том случае, если в стихотворении есть образы, которые «размыкают» пространства или указывают на наличие так называемого пространственного «окна».

Кроме собственно иконы, в лирике М. Цветаевой определенную пространственную нагрузку несут на себе образы, непосредственно связанные с иконой. Они более, чем

¹ Флоренский П. Иконостас. С. 62.

² Там же.

³ Там же. С. 70.

⁴ Цветаева М. Певница // http://www.tsvetayeva.com/big_poems/ro_revica.php.

сама икона, констатируют наличие четкой границы между поту- и посюсторонним, а также указывают на движение в пространство абсолютной духовности из материального мира, тогда как икона являет собой *эманацию* Божественного и присутствие духовной реальности в пространстве посюстороннего, земного. Один из таких образов — киот. Принадлежа пространству материального мира, киот в лирике Цветаевой закрывает запредельное пространство. Киот представляет собой дверь не со стороны запредельного пространства, а со стороны земного мира. Икона — это окно в духовный мир, которое всегда открыто, поэтому функции границы в традиционном — лотмановском значении переходят на киот, который всецело принадлежит пространству материального мира.

В седьмом стихотворении цикла «Подруга» мы находим пример последовательно сужающегося пространства: движение от рынка к собору и затем к иконе. Так называемая *точка схода* в сужающейся перспективе пространств — киот и находящаяся как бы за киотом икона, а точнее, лик Богородицы. Постепенное сужение пространства обусловлено пограничным состоянием мира: предрождественское время; шумный рынок — тишина собора; благостный лик Богородицы / страстность героинь. В стихотворении такое явное разделение мира на «потусторонний вечный покой»¹ и «хаотическое, но стремящееся к успокоению в Боге существование»² нашло отражение в интересном сосуществовании лика Богородицы и киота, выполненных в разной стилистике и тем самым контрастирующих друг с другом: старинная Богородица, благостный и изможденный «лик с очами хмурыми»³ и киот «с круглыми амурами / Елисаветинских времен»⁴. Происходит соединение

избыточной орнаментики рококо XVIII века, которое действительно очень часто изображало пухлых амуров, и строгой сдержанности древнерусской иконы. Киот как бы прячет открытое пространство инобытия за подчеркнутой вещественностью своих деталей.

Два пространства, практически вплотную прилегающие друг к другу и разделенные границей, в поэтическом мире Цветаевой являются своего рода метафорой существования лирической героини. Ее балансирование между пространствами обусловлено не только поиском идеального пространства, но и желанием соединить душу и тело, которые, как правило, находятся в разных планах бытия. Сама Цветаева писала об этом так: «Я — это то, что я с наслаждением брошу, сброшу, когда умру... <...> «Я» это просто тело: голод, холод, усталость, скука, пустота, зевки, насморк, хозяйство, случайные поцелуи, прочее. Всё НЕПРЕОБРАЖЕННОЕ»¹. «Душа — охотник, охотится на вершинах, за ней не утонишь... <...> День встречи с моей душой был бы, думаю, день моей смерти: непереносимость счастья»². Тело в лирике М. Цветаевой тоже является самостоятельным пространством и осмысливается в пространственных образах. Проблематика «тело — душа» — это прежде всего проблематика взаимоотношений героини с поту- и посюсторонним миром. Чтобы понять смысл этой проблематики и ее связь с пространством запредельного, обратимся к стихотворениям «Каждый день все кажется мне: суббота!» и «Я ли красному как жар киоту...».

Героиня находится под камнем, в углублении земли, то есть ниже поверхности земли, в альтернативном субпространстве: «Что ни ночь, то чудится мне: под камнем / Я,

¹ Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе. С. 42.

² Там же.

³ Цветаева М.И. Собрание сочинений. Т. 1. С. 221.

⁴ Там же.

¹ Там же. Т. 6. С. 317 (из письма П.П. Сувчинскому от 15 марта 1926 года).

² Цветаева без глянца. СПб., 2008. С. 703. (Из записной книжки 1925 года).

и камень сей на сердце — как длань»¹. Находясь как бы на грани жизни и смерти, она ждет субботнего дня: «Каждый день все кажется мне: суббота!»² Аллюзия, которая отсылает к Библии, а именно к тем главам Четвероевангелия, в которых говорится о воскрешении дочери Иаира, дает возможность предположить, что, ожидая субботы, героиня тем самым ждет исцеления и воскрешения, которое получила дочь Иаира. Именно ей Христос говорит: «Талифа куми», что значит: девица, тебе говорю, встань» (Мк. 5: 23, 35–41). Этих же слов ждет и лирическая героиня: «И не встану я, пока не скажешь, пока мне / Не прикажешь: Девица, встань!»³ Кроме того, в субботу происходит воскрешение Лазаря, тело которого было погребено в пещере под камнем и воскресив которого Христос также обращается к нему: «Лазарь! иди вон» (Ин. 11: 43).

Но исцеление для героини еще не значит преображение. Преображение же понимается Цветаевой в традиции позднеантичной мысли, для которой характерно понимание тела как клетки; и если тело — это клетка, то преодолеть человеческую телесность можно через расторжение плоти и духа, то есть через избавление от тела. Не преобразившись — не избавившись от всего, что есть ее тело, лирическая героиня не может перейти в пространство инобытия, куда она так стремится: «Гость субботний, унеси мою заботу, / Уведи меня с собой в свою субботу»⁴. Преображение, а также перемещение в другое пространство, не может произойти еще и потому, что тело как бы постоянно теряет душу, которая, по словам Цветаевой, «охотится на вершинах». Тело, которое перестает бытьместилищем души, а духа и духовности не знает, оказываетсяместилищем пустоты. Цветаева писала: «...душа, которую бытовик полагает

верхом духовности, для человека духа — почти плоть. <...> ...Стихи — <...> все событие стихов — от наития поэта до восприятия читателя — целиком происходит в душе, этом первом, самом низком небе Духа»¹. Такое тело ощущается героиней как нечто ненужное, то, от чего хочется избавиться. Парадокс заключается в том, что героиня отвергается от своей души, согласно словам Христа: «Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную» (Ин. 12:25), однако это не преобразует ее и не приближает к духовной реальности, поскольку душа и тело мыслятся ею как принадлежащие разным пространствам: душа — пространству абсолютной духовности, тело — материальному миру. Единственный способ обрести пространство инобытия — избавиться от тела. Этого она и просит у субботнего гостя: «Коли душу отнял — / Отними и тело, гость субботний»².

Героиня ищет воскресения, подобного воскресению Христа, но ее тело, необоженное и непреображенное, остается на земле. Душа устремляется в пространство потустороннего, а тело остается в посюстороннем пространстве.

Заметим, что икона и в первом, и во втором стихотворении находится в киоте. Потустороннее пространство отделено от посюстороннего границей, которую может преодолеть душа, но не может преодолеть тело.

Икона, как граница поту- и посюстороннего в пространственной модели мира М. Цветаевой, представляет собой открытую «дверь» или «окно» в пространство абсолютной духовности.

Границей в полном смысле слова является киот, который закрывает «дверь» в постоянно открытое потустороннее пространство, побуждая героиню к непрестанному движению.

¹ Цветаева М.И. Собрание сочинений. Т. 1. С. 324.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 327.

¹ Цветаева М.И. Точка зрения // Цветаева М.И. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 845–846.

² Цветаева М.И. Собрание сочинений. Т. 1. С. 327.

ИКОНА В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ И КУЛЬТУРЕ
СБОРНИК СТАТЕЙ

Редактор

Корректор

Обложка

Анна Любавина

Верстка

Екатерина Белогорцева

Подписано в печать 15.12.2012.

Формат 84x108 ¹/₃₂. Гарнитура «Петербург».

Печать офсетная. Печ. л. 19. Усл. печ. л. 31,92.

Тираж ?000 экз. Заказ

Издательство «Паломник»

Адрес издательства: 111141, г. Москва, ул. Плеханова, 15.

Отпечатано в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат»
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97.