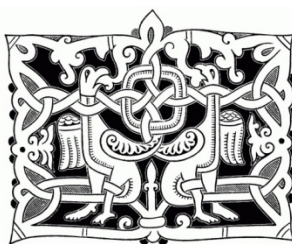


Виктор Кутковой



ВОЗМОЖНОЕ И НЕВОЗМОЖНОЕ
православного сакрального
образа

Виктор Кутковой



ВОЗМОЖНОЕ и НЕВОЗМОЖНОЕ
ПРАВОСЛАВНОГО САКРАЛЬНОГО
ОБРАЗА

Великий Новгород
2023

ББК 87.21.22
К95

Кутковой В. С.
К95 Возможное и невозможное православного сакрального образа /
В.С. Кутковой; – Великий Новгород, 2023. – 262 с.
ISBN 978-5-89896-549-7

В монографии затрагиваются давние, но до сих пор остающиеся проблемными вопросы: начиная от некоторых положений иконопочитания, богословских основ сакрального образа и кончая претенциозным проникновением в храм постмодернистских новаций, как со стороны художников, так и со стороны теоретиков. Касаясь болезненных точек церковного искусства, автор показывает путь искоренения существующих недугов. Основным научным интересом его была и остается константность и традиционность культуры Православной Церкви, отнюдь не отказывая оригинальному развитию светской культуры.

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

ISBN 978-5-89896-549-7

ББК 87.21

ISBN 978-5-89896-549-7

©Виктор Кутковой, 2023
Свидетельство №223082401476

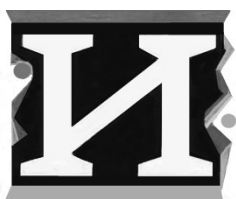
***Посвящаю
протоиерею
Николаю Еришову
и его достойному
70-летнему юбилею***

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие Валерия Лепехина.....	6
От автора.....	8
Борьба против иконы:	
<i>Диафора как инструмент разрешения споров.....</i>	15
<i>Гносеология и споры об иконопочитании.....</i>	17
<i>Современные споры.....</i>	19
<i>Святоотеческий взгляд на иконопочитание.....</i>	21
<i>Сакральный образ и вещество.....</i>	23
<i>Иконопочитание наоборот.....</i>	27
Хора и икона: возможны ли их совмещения.....	31
Чувственное и умозрительное в личном письме русских святых.....	48
Иконы Святой Троицы и образ Бога Отца: традиции заблуждений и богословские затруднения понимания.....	54
Ангел Хранитель как личность: философские и богословские проблемы его изобразимости.....	94
Икона святого мученика Христофора.....	114
Тератология и гротеск: аспекты возможного и невозможного.....	147
Икона и дети.....	162
Авангард и постмодернизм как антитеза иконописи:	
<i>Специфика авангарда в России.....</i>	177
<i>Время, вечность, сакральный образ.....</i>	179
<i>Разрыв времен.....</i>	181
<i>Русская ментальность:</i>	
<i>философия времени и места.....</i>	181
<i>Категории времени и места</i>	

<i>в православной иконописи и в авангарде.....</i>	<i>185</i>
<i>Авангард и кризис культуры.....</i>	<i>199</i>
<i>Природа как картина мира и мир картины в представлении авангарда.....</i>	<i>204</i>
<i>Авангард и постмодернизм: расхождения и точки соприкосновения.....</i>	<i>207</i>
<i>Постмодернизм и Церковь.....</i>	<i>214</i>
<i>Современный кризис ума и чувств как социоантропологическая проблема.....</i>	<i>238</i>
<i>Список иллюстраций.....</i>	<i>246</i>
<i>Список литературы.....</i>	<i>251</i>

ПРЕДИСЛОВИЕ



з восьми книг, написанных Кутковым и посвященных философии иконы, особенно удачной мне кажется данная монография *Возможное и невозможное православного сакрального образа*. Несмотря на то, что, наряду с философскими рассуждениями и доводами, она наполнена острой полемикой, тем не менее, именно поэтому и получилась одной из самых увлекательных. Например, в этой работе автор впервые доказал, что икона Ангела Хранителя – всего лишь аллегория, но не моленный образ. А ведь в качестве последнего он широко распространился. Не вызывает также сомнений тезис о неканоничности образа мученика Христофора, на котором святой написан кинокефалом. Ибо наличие таких фактически отрицает православную антропологию.

К уже известным аргументам против изображения Бога Отца В.С. Кутковой, я бы сказал, остроумно добавил свой: «Для Филиппа, желающего увидеть образ Бога Отца не меньше наших адептов “Новозаветной Троицы”, ответ дан самим Христом: “Видевший Меня видел Отца” (Ин. 14: 9). А в жизни, подчас, находятся любители произнести совсем противоположное, призывая Филиппа не слушать Учителя: “Иди к нам, мы тебе покажем Отца!”. И показывают ему иконы “Новозаветная Троица”, “Сидение одесную Отца” и даже “Саваоф”. Нелепо? Да. Но не смешно. Здесь совсем не до смеха. Ибо разрушается сам принцип, установленный непосредственно Богом: Отец познается только через Сына (как говорилось, “видевший Меня видел Отца”), а Сын познается исключительно Святым Духом (“никто не может назвать Иисуса Господом, как только Духом Святым” – 1 Кор. 12: 3)? Не дерзают ли изобразители Отца занять место Сына и, следовательно, ввести себя вместо Сына в качестве Второй Ипостаси в Святую Троицу? Ведь по логике так и выходит». За 1 300 лет, прошедших со времени иконоборчества, казалось бы, трудно найти новые аргументы

в пользу догмата иконопочитания и его правильного осмысления, но, оказывается, возможно.

Важную тему автор поднимает и в другой главе. Он обращает внимание читателя на отсутствие предикатов пространства в инобытии, если опираться на авторитетные источники, которые свидетельствуют о **том** мире. Отсюда исследователь делает справедливый вывод: строить теории о «хоре» как пространственной иконе – дело рискованное, если не ошибочное.

Не стану останавливаться на всех главах. Они не менее интересны. Эти тексты лучше читать, чем говорить о них.

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

Книга написана занимательно и, несмотря на сложность поставленных в ней проблем, читается легко, а полемическая заостренность многих положений книги придает ей живость и увлекательность. При этом она остается серьезным и глубоким научным трудом.

Позволю себе поздравить автора с творческой удачей. И жду от него новых не менее интересных работ.



*Валерий Лепехин,
г. Сегед, Венгрия.*

ОТ АВТОРА

Проблема *возможного* и *невозможного* в иконописи поднималась нами много раз. Ныне сама жизнь заставляет обратить на нее особое внимание. Ибо слишком часто одно стало подменяться другим. Или, напротив, там, где *невозможное* некогда категорически узаконивалось¹, то стало *возможным* после боговоплощения и канонизировалось в виде догмата², но до сих пор вызывает дискуссии, особенно во внецерковной среде. Однако еще раньше *невозможное* сделал *возможным* Сам Господь, воскреснув на третий день. Тем не менее всегда ли так обстоят дела в учении Христовом? Современные теории деконструктивистов пытаются свести к конвергенции то, что не может смешиваться или утрачивать свои свойства за счет приобретения других, прямо противоположных. Принято считать, что опасность волюнтаристских опытов всегда исходила от левого фланга деятелей искусства. Но наступили времена постмодернизма – и все смешалось в доме Облонских. Сегодня завуалированные деструктивные доктрины обнаруживаются в кругах, внешне противостоящих постмодернистам. Это маскируется моралью, убивая любое живое начало. Версии разнородных разрушителей традиции логично приводили и приводят к нигилизму, релятивизму, к кризису культуры и даже к кризису самой нравственности. С другой же стороны, перекрывая кислород всему новому, «морализм отменяет историю как историю какого-либо созидания: пороки всегда те

¹ «Человек не может увидеть Меня и остаться в живых» (Исх. 33: 20). Отсюда последовала вторая заповедь: «*Не сотвори себе кумира, и всякого подобия, елика на небеси горе и елика на земли низу, и елика в водах под землею: да не поклонишися им, ни послужиши им*» (Втор. 5: 8).

² С боговоплощением стала возможной икона. «Бестелесный и не имеющий формы Бог некогда не был изображаем никак. Теперь же, когда Бог явился во плоти и с человеки поживе, я изображаю видимую сторону Бога» (Иоанн Дамаскин, *преподобный*. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. СПб., 1893. Репринт: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. С. 11). Подобными аргументами пользовались и Отцы VII Вселенского собора при выработке догмата иконопочитания. Но подробнее об этом – дальше, в соответствующих главах.

же»¹. «Вне истории» таким образом оказываются и креативные представители постмодернизма, и консервативные адепты воинствующего морализма. В церковной жизни это ведет минимум к смуте, какой бы «нравственностью» не прикрывались любители «модернизации культуры вспять».² «На рубеже тысячелетий позиции консерватизма и постмодернизма так близко подошли друг к другу, что впору задуматься о феномене “*постмодернистского консерватизма*”» (Г.И. Мусихин). Прошла уже почти четверть XXI века, а положение не изменилось. Тени мутнеют. Но самое главное – стираются грани: *возможное* становится *невозможным* и, наоборот, *невозможное* провозглашается *возможным*.

Надо добавить: феномен сближения консерваторов с разрушителями устоев не нов. Он ярко проявился в VIII веке, когда иконоборцы под лозунгом за «чистоту Православия» объявили войну сакральному образу, но в действительности это явилось откатом от христианской парадигмы к языческой. В предыдущей книге «Творческий процесс, синергия, духовность художника»³ мы в деталях постарались разобраться в названной проблеме, ко-

¹ Седакова Ольга. Морализм искусства, или о зле посредственности // <http://olgasedakova.com/Moralia/274>.

² Надо сразу оговориться. Безусловно, мы не против нравственности в культуре, иначе место нравственности быстро займет безнравственность. Однако сведение искусства к морализаторству заранее обрекает любое искусство на полное вырождение. Ведь морализатор – даже не моралист; первый отличается от второго тем, что он возводит свое эго выше достоинства других личностей, потому позволяет себе роль самочинного дидаскала и навязывает обществу субъективно (часто извращенно) понятую им мораль; морализатор – это современный продолжатель дела библейских законников и фарисеев, а моралист – просто «сторонник строгой нравственности» (Словарь современного русского литературного языка (БАС). В 17 тт. Т. 6. М.; Л., 1957. Ст. 1250). В произведении морализатора во все стороны, как «пружины из дивана», выпирает идеологическая тенденциозность, голые схоластические шаблоны «идеалов», схемы, далекие от жизни, что и есть смерть для искусства. Чуть перефразируя Г.К. Честертона, напомним: плохое произведение содержит в себе мораль, хорошее произведение и есть мораль.

³ Кутковой Виктор. Творческий процесс, синергия, духовность художника. Великий Новгород, 2023 // <https://xpa-spb.ru/libr/Kutkovej-V-S/tvorcheskij-process.pdf>

торую сегодня отдельные морализаторы провозглашают перво-степенной, объявляя войну художественному образу в светской культуре, притом что они же требуют в церковном искусстве «онаглядить» абсолютно трансцендентное и, следовательно, никак неопишное. Провозглашается допустимость икон Бога Отца и Ангела Хранителя, не существовавших в святоотеческую эпоху по принципиальным богословским причинам. Конечно, можно было бы пройти мимо очередного маргинального казуса, но казуистика ныне стала слишком претенциозной, агрессивной и даже входящей в «моду». Кто может поручиться, что завтра она не станет официальным императивом?

Впрочем, не все «деструкции» носят шумный характер. Начиная со второй половины XX века, чрезмерное увлечение чувственной стороной вещи в ущерб умопознательной церковной средой не всегда даже замечался. Приходила в нарушение норма, равновесие между умным и чувственным началами. Отсюда возникли образы святых, обливающихся слезами, и даже образы, разрушающие христианскую антропологию. В последнем случае речь идет об иконах святого мученика Христофора, представляемого кинокефалом, причем изображаемого так даже не с XX столетия, а много раньше, с позднего средневековья. Да, теми самыми греками, на которых по сложившейся инерции равнялись русские люди.

Умопознательные причины позволили создать новый изобразительный язык – тератологию, применявшуюся при оформлении книг и храмовых экстерьеров. Необходимо учитывать: «Теоретизирование в христианстве всегда идет об руку с эмоционально-чувственным ожиданием личной встречи с Богом, поисками “Лица Божьего” (Пс. 23: 6), поскольку взыскующий этой встречи сам есть личность»¹, – отмечала С.С. Неретина. Тератология – именно встреча с Богом в парадигме апофатического богословия. В Италии в эпоху Возрождения доминировал орнамент тоже с самыми причудливыми существами, но без участия всякой теологии и даже без выработки каких-либо философских значений.

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

Назывались такие орнаменты гротесками. Что они представляли собой? Как влияли на искусство? Можно ли их считать изобразительным эквивалентом гротеска в литературе? Мы старались по-сильно ответить на озвученные вопросы.

Вот прямое подтверждение актуальности нашей темы о *возможном и невозможном*.

На либеральном фланге положение вообще удручающее. Именно интеллектуальная безалаберность позволяет деятелям казуистики воображать все «природное» или «благосотворенное» сакральным и провозглашать это иконой. Что полностью противоречит самому пониманию иконы (как **отношение образа к первообразу через имя**). Тем не менее подобные «новшества» безапелляционно объявляются новым подходом в изучении средневековой культуры.

Предпоследняя глава книги включает вопрос о таком «модном» феномене нашего времени, как обучение детей иконописи. И это неслучайно. Проблема уже перезрела. А она крайне важна. Сталкиваясь с данным явлением, возникает вопрос: почему в средние века малых детей иконописи не обучали, а если и обучали, то осторожно, крайне дозированно и весьма осмотрительно? Ведь икона не просто изображение чего-то знакомого, уже виденного, которое желательно в качестве сувенира иметь на память. Иконопись – не устанем повторять – неотъемлемая часть литургии, ее своеобразный, пусть и условный язык выражения непроговариваемого, сокровенного, небесного содержания, а, значит, взыскующего означенной встречи с Богом. К этому ребенка обычно готовят, а не доверяют ему организацию данной Встречи. Задача настолько значительная, что она не могла быть пущена на самотек, ибо от ее решения зависело будущее и личности, и общества. Индифферентное отношение к затронутой проблеме сегодня свидетельствует о довольно успешной секуляризации сознания даже в церковной среде. Постмодернизму все равно где вытаптывать себе поляну. Означенный факт подтверждается хотя бы теплохладностью влиятельных представителей Церкви, которые отказываются обсуждать вопиющий вопрос,

требующий богословски правильного разрешения. Как известно, болезни не излечиваются их замалчиванием.

Завершается монография темой о взаимоотношениях авангарда с церковной культурой. В июле – августе 1911 года к началу работы XV археологического съезда, проходившего в Новгороде, была приурочена знаменитая выставка икон, тогда только раскрытых от вековых записей. Невозможное раньше лицезрение средневековых образов неожиданно стало возможным. Причем первыми интерес к наследию проявили именно авангардисты. Без всякого ерничанья и тем более без желания кощунствовать над предметами религиозного почитания. Речь идет именно об интересе художников, а не об их творческих результатах. Полную противоположность мы видим у современных постмодернистов, первоочередной задачей которых является устройство скандала за счет надругательства над святынями. И чем грязней, чем громче получается скандал, тем удачней считается результат. Сначала Церковь противостояла богохульникам, привлекая их даже к уголовной ответственности. Но потом внутренние либеральные силы, иницирующие фактически пресловутую «перестройку» в Русской Православной Церкви (РПЦ), неожиданно для церковного народа стали устраивать с кощунниками совместные мероприятия отнюдь не миссионерского характера. На деле предпринимаются попытки секуляризации православного сознания, а не воцерковление расцерковленного. То есть в очередной раз *невозможное* стремится заместить собой *возможное*. В причинах этой деградации, во взглядах авангардистов и постмодернистов на строительство жизни, на развитие искусства мы и пытаемся разобраться в последней главе нашей книги.

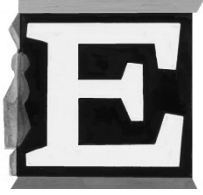
И последнее. На одиозном электронном ресурсе ЗАПРЕЩЕННОЕ ИСКУССТВО 18+ в адрес автора данных строк сказано: «В публикациях пытается теоретически обосновать идеи необходимости возврата церкви культурных ценностей и недвижимости, а также введения “духовного контроля” в отношении

светского искусства»¹. Любопытное досье. Или компромат? Отвечаю постмодернистским авторам и читателям означенного сайта. Если у вас грабители однажды отобрали весьма ценные вещи, а через некоторое время полиция, задержав преступников, эти самые реликвии ни с того ни с сего захотела передать музеям, то, наверное, вы все-таки станете настаивать на несправедливости данного решения и потребуете возвращения награбленного законному владельцу. Тогда почему вас раздражает моя посильная помощь Церкви вернуть то, что у нее было силой отобрано в богоборческие времена? Относительно «духовного контроля» должен однозначно заявить: вы сильно ошиблись, господа. Нет в моих книгах и статьях подобного требования. С вашей стороны это абсолютно голословное утверждение. Я борюсь исключительно против посягательств на православные святыни, против самочинного проникновения непрошенных гостей в сакральную зону храма. И потому даю вам ответ здесь, именно на страницах настоящей книги. Ведь Церковь не претендует ни на какой контроль над светскими произведениями; ради Бога занимайтесь своими делами, если так хочется. Кто мешает? Клиру и без вас хватает забот; ему незачем *возможное* обращаться в *невозможное*. Верующий народ только просит одно: не глумитесь над Христом и Его Церковью. Вас же никто не трогает. Однако по какому праву вы вторгаетесь туда, куда нельзя заходить без особого благословения? А коль хулиганствующего «творца», мешающего службе, выводят за ухо из храма, то неужели подобная мера и считается «духовным контролем» в отношении светского искусства? Тогда вынужден согласиться с вами: я действительно за такой контроль.

Виктор Кутковой
Великий Новгород
Октябрь 2023 года

¹ Без указания автора (Бражнина Анна?). Кутковой и запрещенное искусство <https://web.archive.org/web/20170913160646/http://artprotest.org/cgi-bin/news.pl?&id=333>

БОРЬБА ПРОТИВ ИКОНЫ



Если опускать богословскую проблематику иконоборчества, за много столетий уже разобранную довольно подробно в трудах соответствующих специалистов, то, по сути дела, на повестке дня в VIII веке были две основные философские идеи, возникшие уже после правления императора Льва Исавра: отождествление Евхаристических Даров с иконой и вопрос изображения природы в Ипостаси Христа.

На них мы и остановим внимание. В философском дискурсе это объяснит самое существенное.

На диафору образа и Первообраза противники икон возражали аналогией образа и Святых Даров: «Хлеб, Который мы приемлем, есть образ Тела Его <...> не так, что всякий хлеб – Тело Его, но только тот, который священническим служением вознесен превыше рукотворенного, на высоту нерукотворенного», – писал в своем трактате *Περίσεις* император Константин V, прозванный православными Копронимом.¹ Иерийский собор 754 года, проведенный под патронажем означенного императора, так и сформулировал свой довод: «Он [Христос] установил, чтобы в образе [Его] приносилось избранное вещество, то есть существо хлеба, не представляющее собою образа человека, чтобы не ввелось идолопоклонства»². Аналогия иконоборцев есть отсутствие диафоры между *образом* и *видом*, между *единосущным* и *ипостасным* образами. VII Вселенский собор ответил диэресисом: «Ни Господь, ни апостолы, ни отцы никогда не называли бескровной жертвы, приносимой иереем, образом, но называли ее самим Телом и самую Кровью»³. Отцы Собора понимали, что та-

¹ Цит. по: Православная энциклопедия. Т. 9. М., 2005. С. 655.

² Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891. С. 232.

³ Там же. Т. 7. С. 233. Внимательный В.В. Лепахин перевел с греческого цитату крупного византийского теолога Николая Кавасилы, курси-

кой ответ будет неполным и у иконоборцев потенциально может вызвать категоричные возражения. Поэтому они тут же уточнили: «Впрочем, некоторым из святых Отцов казалось делом благочестивым до совершения освящения называть их ἀντίτυπα (вместообразными)». Обсудив тексты святых Евстафия и Василия, Собор заключает: «То, что до освящения названо “вместообразная”, по совершении освящения называется в полном смысле этого слова Телом и Кровию Христа, как это и есть и веруется»¹. Добавим еще: ἀντίτυπα вовсе не ἀντι-εἰκόν; ведь τύπος (*прообраз*, а на его основе и выстраивается ἀντίτυπα) – не *образ* (εἰκόν); «антипрообраз» бессмыслен, ибо никто и никогда не молился на сам прообраз. По всей видимости, иконоборцы, выстраивая словообразование ἀντίτυπα, все-таки имели в виду значение термина τύπος – «очертание, изображение», а, скорее всего, «образец». Однако проблема по большому счету заключалась не столько в языке (говорили и иконоборцы, и иконопочитатели на греческом), сколько в несовпадении понимания того, что есть онтология и гносеология. Поэтому иконоборчество и вобрало в себя все предыдущие отклонения от ортодоксии, называемые ересями, а победа иконопочитателей явилась Торжеством Православия.

Диафора как инструмент разрешения споров об иконе

В случаях противостояния язык различий способен снимать многие противоречия, если спорящие стороны ищут истину, а не добиваются во что бы то ни стало своей победы, не задумываясь над ее ценой. Своей точностью диафора (*различение*) была одним из возможных инструментов понимания между иконоборцами и православными в VIII веке. Но чтобы она «работала», как

вом выделяя в ней ключевые слова: «Эта жертва *не является образом или иконой* жертвы, но есть истинная жертва; это не хлеб приносится в жертву, но само Тело Христово» (*Лепахин Валерий. Икона и иконичность. СПб., 2002. С. 27*). Кавасила, правда, жил много позже VII Вселенского собора (в XIV в.), но суть вопроса им была объяснена кратко и исчерпывающе.

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

раз и необходим тот, кто диафору воспринимает и понимает, ибо вне разума ее не существует. Суть различия не россыпь тех или иных случайностей, а единое целое, предназначенное для единственно верного познания Бога.

Да, диафора по определению есть именно *различие*, но вместе с тем она всегда есть напоминание *о единстве* этого целого: «Единство различных по природе души и тела напоминает об основополагающей *диафоре* в творении, целостность которого поддерживается Богом»¹.

Диафора некое высшее начало, в котором различия не противоречат друг другу, а существуют в определенном содружестве, в определенном положительном соотношении. От нее невозможно «избавиться», однако о ней можно забыть. Что и случилось с иконоборцами. Другими словами, диафора положена в основание не только мира, но и человека; он несет ее в себе, а она указывает ему «на личностное, ипостасное измерение человеческого бытия в отношении к Богу и, как результат, на то, что вселенная, как мы ее знаем, пребывает в человеческой ипостаси, то есть она во-ипостасна человеку»².

Надо ли приведенные слова понимать, что вселенной не чужд образ, как и человеку?

Диафора действительно выявляет сходство между макро- и микрокосмосом. Это дает многое.

Мы знаем, что святые Отцы устойчиво считали человека именно микрокосмосом.

В книге *Душа человека* (М., 1917) аналогично размышлял С.Л. Франк, тоже понимая личность микрокосмосом.

Тема для русского самосознания очень важная.

Интересное замечание делает Н.А. Бердяев о том, что личность не часть космоса, напротив, космос есть часть человеческой личности.³ В любом случае единство целого становится очевидным. Принцип единства и высвечивает диафору. А кто не

¹ *Нестерук Алексей*. Логос и космос. М., 2006. С. 307.

² Там же. С. 315.

³ *Бердяев Н.А.* Проблемы человека // *Путь*. Париж, 1936. № 50. С. 12–26.

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

Гносеология и споры об иконопочитании

Вот и некоторые современные ученые подчеркивают важность восприимчивости образа в Духе, если необходимо понять икону так, как ее понимали в Средневековье. И это закономерно, логично, правильно в постановке вопроса Х.-Г. Гадамером о «предпонимании» предмета исследования.¹ Теолог М.В. Васина, например, рассматривая православный аспект проблемы и переводя разговор на икону, утверждает: «Личность Христа является

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

и центром, и опорой, и источником истинного знания, а потому образ даже в его рукотворном значении, каким является икона, передает не чувственную кажимость, чем всегда являлось изображение для античности, но открывает именно умное знание, более того, духовное знание, ибо это видение в Духе».¹ Будет ошибкой анализировать иконоборчество в отрыве непосредственно от самого византийского мира, его общественной и интеллектуальной жизни. Поэтому исследовательница «зрит в корень» проблемы, тонко различая истинную причину разногласий православных с иконоборцами: «В иконоборческом споре столкнулись две эпохи – эллинизм и христианство, две гносеологии, обусловленные противоположностью онтологических предпосылок. В процессе воцерковления античной мысли рождается новое понимание самого разума, который в лице Христа обрел свою истинную цель – образ всесовершенной Личности, тем самым поставив под сомнение природу интеллектуального созерцания Божества».²

И здесь мы переходим ко второму выше упомянутому философскому вопросу, выдвинутому иконоборцами на Иерийском Соборе 754 года: «Вот сделал он [живописец] икону и назвал ее Христом; а имя “Христос” есть имя и Бога и человека. Следова-

¹ *Васина М.В.* К вопросу о гносеологических основах иконопочитания: Доклад на Международной научной конференции «Христианство и мировая культура: история и современность». СПб. Санкт-Петербургский христианский университет, 21 мая 2004 года. Рукопись. Благодарю Васину за любезное предоставление текста доклада. Ср. у Хайдеггера в книге «Бытие и время» определение видимости как явления, проявляющего себя через кажимость, что воспринималось философом, естественно, не видением истины, а тем или иным обманом.

² *Васина М.В.* К вопросу о гносеологических основах иконопочитания. В вопросе генезиса иконоборчества автор, по сути дела, придерживалась точки зрения протоирея Георгия Флоровского. Отец Георгий, правда, сделал потом существенное уточнение: икономахия берет свое начало в воззрениях Оригена (См.: *Флоровский Георгий, протоиерей*. Восточные отцы. Добавление. Париж, 1933. С. 29–30). Что хоть и опосредованно, но все равно указывает на античные истоки. Плотин, например, разумел изобразительное искусство в качестве некоего отблеска идеального, умопостигаемого мира. Поклоняться произведению художника было бы для него делом немислимым.

тельно, и икона есть икона и Бога и человека; а, следовательно, он описал <...> неопишное божество описанием созданной плоти, или слил неслитное соединение и впал в нечестивое заблуждение слияния»¹. Как видим, диафорой пытался пользоваться и Константин Копроним, действительный автор этого обвинения. Отцы VII Вселенского собора ответили на языке и различий, и разделений: «Имя “Христос” обозначает божество и человечество, два совершенные естества Спасителя. Поэтому в каком естестве Он сделался видимым, по тому естеству христиане научились и икону Его изображать, а не по тому, которым Он невидим; это последнее не описуемо, потому что и из евангелия мы слышали: *Бога никто виде нигдеже* (1 Ин 4: 12). <...> Видимая икона только по имени имеет общение с первообразом, а не по сущности»².

И вот здесь стоит обратить внимание на различие между видимым образом Христа, видимой Его иконы и образом того или иного видения, нередко встречающегося в аскетической практике. Может ли видение, то есть не реальность, а ее пусть даже мистическая кажимость, быть обоснованием возможности изображать Спасителя? Нет, сами Отцы Собора утверждают следующее: «Мы неприкосновенно сохраняем все церковные предания, утвержденные письменно или неписьменно. Одно из них заповедует делать живописные иконные изображения; так как это согласно с историей евангельской проповеди, служит подтверждением того, что Бог Слово истинно, а не призрачно вочеловечился»³. Потому догматическое богословие допускает только одно обоснование иконы – это именно Боговоплощение.

Современные споры

Но сегодня объявились «иконоборцы наоборот», не различающие данного положения. Один из них пишет: «По сути, вся

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 226.

² Там же. С. 227.

³ Там же. С. 284.

иконопись строится на видениях, ибо для создания иконы как священного образа, отобразительно уподобляющегося своему прообразу, необходимо лицезреть очами ума этот прообраз в его таинственном духовном бытии, а не просто в какой-то внешней явленности»¹. Подобными умозаключениями фактически отвергается то, что выше говорили Отцы Собора. Явленность Христа в мир становится внешней, второстепенной для написания иконы Бога Слова, а лицезрение «очами ума» Бога Отца получает от «теоретиков» санкцию на создание Его ложного образа. «Не трудно заметить, что отказ от изображений одного из трех равночестных Лиц Святой Троицы по причине признания за Ним исключительно неизобразимой божественности приводит к разрушению христианской веры во Святую Троицу. Запрет на изображение возможных явлений Бога Отца – это скрытое иконоборчество, за которым таится возврат к иудаизму»². Вот так: не больше и не меньше... Во-первых, напрашивается вопрос: какие именно явления Бога Отца должны быть изображаемы, если Первая Ипостась, согласно тексту Библии, являла Себя исключительно в голосе, а не в антропоморфном образе? «Бога не видел никто никогда; Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил» (Ин 1: 18). Потому все антропоморфные ветхозаветные видения Бога абсолютным большинством святых Отцов истолкованы как явления Второй Ипостаси до Ее воплощения. Во-вторых, если запрет на изображения Бога Отца есть «скрытое иконоборчество, за которым таится возврат к иудаизму», то выходит, что вселенская Церковь более 1000 лет скрытно иконоборствовала и «возвращалась к иудаизму», ибо первые иконы Бога Отца появляются во втором тысячелетии после Рождества Христова. Разумеется, Церковь закономерно не «вернулась» к иудаизму, поскольку шла путями Писания и Предания, руководствуясь при создании икон ка-

¹ Моторин А.В. Образ Живоначальной Троицы и живописание видений древнерусском искусстве // Андрей Рублев и мир русской культуры: к 650-летию со дня рождения. Материалы Международной научной конференции Калининград – Клайпеда – Вильнюс. 17–22 октября 2010 года. Калининград, 2011. С. 141.

² Там же. С. 123.

нонами, а не лицезнением «очами ума» некоторых заблудившихся исследователей. В-третьих, православная вера в том и состоит, что христианин именно **верит в трансцендентность** Бога Отца, открывающего Себя только в Сыне и животворящего через Духа Святого, **верит** в Бога не познаваемого по Своей природе, а потому по природе не изобразимого, что выше и подтверждает мнение Отцов VII Вселенского собора. Приведем слова преподобного Феодора Студита специально для неугомонных: «Если кто станет утверждать, что описуемо и Божество вследствие того, что описуема плоть Слова, и в то же время не будет в одной ипостаси различать того и другого по природному свойству, тогда как на самом деле одно не уничтожает другого в нераздельном единстве, тот – Еретик»¹. Слова суровые, но отрезвляющие.

Святые Отцы никак не путали диафору между ипостасью и природой, четко устанавливали диэресис между природой Христа и природой его изображения. Напротив, Отцы весьма четко все перечисленное различали. Смешивали их как раз иконокласты. Но это были ошибки не просто академической науки, а самой жизни. Догматика – это не столько наука, сколько руководство ко спасению.

Святоотеческий взгляд на иконопочитание

Следующее обвинение противников икон свидетельствует о реакции на все-таки услышанный голос Дамаскина, ибо изографы осуждались за изображение плоти, из чего, по логике иконоборцев, следует, что живописцы впали в ересь несторианства. Вольно или невольно, но тем самым было поставлено под вопрос Божовплочение. Вопрос для православной веры не просто фундаментальный (фундаментальных вопросов много), а вопрос смысла жизни и самой христианской веры. А потому он догматический. Свою точку зрения противники икон пытались выстроить якобы на учении «православных отцев»: «Плоть есть с тем вместе

¹ *Феодор Студит, преподобный. Три опровержения иконоборцев // Символ. Париж, 1987. Декабрь. № 18. С. 267.*

плоть Бога Слова, ни мало не допускающая мысли о разделении, но вся и всецело воспринятая в божественное естество и всецело обоготворенная»¹. Истинно святоотеческий взгляд был зачитан на эти возражения диаконом Епифанием: «Слово облеклось плотью, несозданный сделался созданным, неосязаемый сделался осязаемым. При этом они [иконоборцы. – В.К.] одного и того же исповедуют совершенным по божеству и совершенным по человечеству, истинным Богом и истинным человеком. <...> Если же Господь живописно представляется в том виде, как Он соделался совершенным человеком, то в этом поистине нет ни одного слова ни о разрыве или отдельном представлении, или каком-либо разделении (естеств), равно как о слиянии их»². Противники икон усматривали у иконопочитателей отделение плоти от Божества и приписывали последним представление плоти, как имеющей собственную ипостась; а раз так, то якобы прибавляется к Троице четвертое лицо. С философской стороны, надо отметить, обвинения выстраивались остроумно. Обвинителей не назовешь недоучками. И напрасно Г. Хауссиг трактует борьбу иконоборцев как наступление против монашеского мировоззрения.³ Были монахи и среди иконоборцев, прежде всего среди иерархов. Нет, спор сосредотачивался на принципиальных вопросах веры. Современный французский философ А. Безансон заметил, что «начертанный Копроном и парализовавший умы магический круг был прорван лишь 60 лет спустя»⁴. Это не совсем так. Во-первых, в догмате иконопочитания Отцы Собора записали: «поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображенного на ней»⁵. То есть связь иконы и ипостаси налицо. Но пока не было прямого ответа на вопрос «Что именно изображается на иконе?». Точный ответ даст преподобный Феодор Студит: «При всяком изображении изображается не природа предмета, но самый предмет в своих

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 229.

² Там же. С. 228, 229.

³ Haussig H.W. Kulturgeschichte von Byzanz. Stuttgart, 1959. S. 281.

⁴ Безансон Ален. Запретный образ. М., 1999. С. 142.

⁵ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 285.

частных чертах (ипостась)»¹. Тем не менее пассионарный защитник икон известен не только названной знаменитой диафорой. Все его послания и высказывания об иконе являются золотым фондом православного иконознания. Преподобный Феодор является достойнейшим продолжателем учения VII Вселенского собора об иконопочитании. Такая личность могла появиться исключительно в Византии – там, где мысли сталкивались в борьбе, высекая огненные искры, словно секлась дамаская сталь мечей. Западу было неведомо подобное напряжение духа. Тот же А. Безансон дает Студиту следующую характеристику: «Он является собой полную противоположность римско-католическому подходу»². Согласимся с таким диэресисом.

Сакральный образ и вещество

У нас возникает возражение, когда французский исследователь пытается противопоставить Дамаскина и Студита. Безансон пишет: «Феодор Студит, в отличие от Дамаскина, полностью обесценил дерево и краски, но лишь для того, чтобы даже несколько преувеличенно восславить идентичность “характера” иконы и Лица воплощенного Слова»³. Никогда Дамаскин не придавал священного статуса именно краскам и дереву как таковым. Он говорил об отношении вообще к веществу, выступая против манихеев (о чем прямо указал сам), а также имея в виду Боговоплощение и домостроительство спасения. Приведем уже знакомые слова: «Не поклоняюсь веществу, но поклоняюсь Творцу вещества, сделавшемуся веществом ради меня, соблаговолившему поселиться в веществе и через посредство вещества *сделавшему* мое спасение»⁴. Разве здесь имеется в виду икона? Мы уже

¹ *Феодор Студит, преподобный*. Третье опровержение иконоборцев. Гл. 2. 34.

² *Безансон Ален*. Запретный образ. С. 162. Прим. 36.

³ Там же. С. 146.

⁴ *Иоанн Дамаскин, преподобный*. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. С. 12.

говорили, для иконопочитателей не было компромиссов со своими оппонентами: если не принимать икону, то надо отрицать и Боговоплощение, то есть в таком случае отрицался бы приход в мир бесплотного Бога, но принявшего в земных условиях овеществленное тело. Это радикально опрокидывало бы веру. Поэтому Дамаскин так принципиально и ставил вопрос о веществе. Позицию поборника иконы надо, конечно, рассматривать не как реакцию на материализм, а как ревностное исповедание веры, веры в домостроительство спасения человечества. Ведь и Студит с этой стороны укорял иконоборцев: «Зачем вы манихействуете, не изображая Христа?»¹. Но Дамаскин говорит однозначно: «Не поклоняюсь веществу». Аналогичная диафора и у Студита: «Поклоняющийся изображению поклоняется тому, кого верно представляет изображение. Ибо не сущности, то есть не веществу изображения он поклоняется, но начертанному на нем»². В контексте споров православных с иконоборцами М.В. Васина приходит к следующему заключению: «Сталкиваясь лицом к лицу с ипостасным образом Христа, мысль, привыкшая к своей универсальной логике, испытывает трудности, связанные с тем, что ей предстоит продумать неместимое в себя. Осознание этой неместимости, а, значит, недопустимости человеческого образа Бога и оформило иконоборческую ересь. Обобщенно говоря, иконоборческая гносеология сводилась к отрицанию пути человека в сторону божественной Славы, пути, открывающемуся в телесности Христа, “в человеческой природе Которого, а не по ту сторону ее, мы можем ее лицезреть”»³⁴.

Стоит обратить внимание на роль вещества в философском аспекте. М. Хайдеггер пишет: «Столетиями философия учит, что

¹ *Феодор Студит, преподобный*. Некоторые вопросы иконоборцам, утверждающим, что Господь наш Иисус Христос неопиcуем по телесному образу // *Он же*. Творения. Том первый. СПб., 1907. С. 219.

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

³ Цитата в цитате: *Бер И.* Формирование христианского богословия. Путь к Никее. Тверь, 2006. С. 102

⁴ *Васина Марина*. К вопросу о гносеологии иконоборческих споров // Доклад. Рукопись.

есть четыре причины: 1) *causa materialis*, материал, вещество, из которого изготавливается, например, серебряная чаша; 2) *causa formalis*, форма, образ, какую принимает этот материал; 3) *causa finalis*, цель, например жертвоприношение, которым определяются форма и материал нужной для него чаши; 4) *causa efficiens*, создающая своим действием результат, готовую реальную чашу, т.е. серебряных дел мастер»¹. В нашем случае *causa materialis* будет доска и краски; *causa formalis* – икона как предмет, с ковчегом, полями, живописью; *causa finalis* – спасение души человека, отсюда тесная связь иконы с литургией и иконописный язык, обусловленный литургией же; *causa efficiens* – определенный VII Вселенским собором «диатаксис» (греч. διάταξις) – сотворчество священника и иконописца. При посредстве вещества бытие окружает человека в качестве материальной среды. Вещественность иконы заключается в том, что она как сакральный предмет *есть*. Сама очевидность: без вещества не будет иконы. Преувеличиваем ли мы данным утверждением роль вещества? Отнюдь. Это объективная реальность. Как видим, процесс создания сакрального образа со стороны вопроса о «веществе» логично укладывается не только в богословскую парадигму, но не менее убедительно – и в философскую.

Легко подозревать Иоанна Дамаскина в завышении значения вещества, из которого создана икона, при этом почему-то забывая отношение святителя Григория Нисского к материи. Григорий, обосновывая происхождение телесного из бестелесного, отрицал материальность человеческого тела. Последнее (тело), в понимании Святителя, представляет собой совокупность *духовных качеств*, творимых Богом и лишь после грехопадения прародителей воспринимаемых как грубо-вещественные. Нисский развивал идею о том, что *райское бытие* человека было вообще бестелесным или *эфирным*. Поэтому Дамаскин выглядит в данной ситуации весьма убедительным и верным ортодоксом. Предъявлять претензии к нему излишне.

¹ Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 222.

Для Феодора Студита икона, утратившая изображение – уже бесполезный предмет. Но она не является таковым с написанным образом. Св. Феодор подчеркивал лишь ее собственное достоинство. Преподобный отвергал известную сакрализацию материи, иначе икона возвышалась бы до уровня таинства. К месту еще раз напомнить мысль К.Шенборна: «В таинствах сама материя приобретает исцеляющую и освящающую силу. Хлеб Евхаристии – это действительно тело Христово, а не его образ. Крещенская вода действием Св. Духа обретает освящающую силу. Но древо иконы, напротив, аналогичным средством благодати не становится»¹. То есть и здесь прослеживается четкая диафора, отнюдь не радикально противоположная позиции Дамаскина. Поэтому, повторимся, нам кажется несправедливым преувеличением приписывание преподобному Иоанну неразличение «между естественным и искусственным образом» и подтягивание им иконы, «как носителя благодати, к первообразу»². Каждый здравый человек видел и видит разницу между иконой Христа и самим Христом. Так почему в этом надо отказывать святому Иоанну? Повторим его слова: «Иное есть изображение и другое – то, что изображается». Неслучайно известный историк А. Васильев ставит Дамаскина и Студита в данном отношении рядом, считая, что они «рассматривали иконы не только как средство для просвещения народа. Они полагали также, что, благодаря сохранению святости и заслуг первообраза – Христа, Богородицы и святых – иконы обладают чудесной силой»³. Действительно, о присутствии благодати на иконе писали многие средневековые теологи. Главное не это. Западные авторы (будучи даже в сане кардинала) в силу своей ментальности ищут различие между Дамаскиным и Студитом по большей части в ракурсе индивидуализма. И тогда различие между святыми оборачивается их разделением. Преподобные Иоанн и Феодор отличаются в основном тем, что вынуждены были отвечать на разные вопросы, остро поставленные исторически,

¹ Шенборн Кристоф. Икона Христа. С. 198.

² Там же. С. 197.

³ Васильев Александр. История Византийской империи. Т. 1. СПб., 1998. С. 714.

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

Иконопочитание наоборот

На этом можно было бы и закончить наш экскурс в прошлое, если бы проблемы иконопочитания остались там – в прошлом, и не давали о себе знать сегодня. Увы, проблемы только изошрились и мимикрировали «под православное благочестие». Так появилось иконопочитание наоборот.

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

Симптоматичен в данном отношении уже упоминавшийся выше труд, в котором приходится читать: «Несомненно, что именно “страха ради иудейска” (Ин 7: 13) – из нежелания излишне озлоблять сохранявших силу иконоборцев – отцы VII Вселенского собора (787), предав иконоборчество анафеме и определив догмат иконопочитания, лишь в самых общих, не прямых рассуждениях дали положительный ответ на вопрос об изображимости Бога Отца, Святого Духа и Святой Троицы в целом»¹.

По поводу изображимости Бога Отца отчасти мы уже говорили, не станем рассуждать и сейчас; впереди нас ждет на сей счет отдельный разговор.

В приведенной цитате поражает другое: фактическое обвинение участников Вселенского собора в заурядных политических интригах. Тогда зачем же Отцы анафематствовали иконоборцев, если их так боялись? Где логика? Ведь, исходя из приведенного текста, получается, что догмат иконопочитания Отцами выработан не в Духе Святом, а «страха ради иудейска»... Горько признавать у серьезного ученого, но это уже отдает не просто ересью, а непосредственно хулой на Духа. Ибо святые Отцы провозгласили, что иконопочитание есть законоположение и Предание вселенской Церкви, оно направляется и вдохновляется Святым Духом, пребывающим в Церкви от ее зарождения. В догматах нет и не может быть политики. Привносить ее сюда может только грубый позитивист. Политика крайне изменчива, а догматы являются константами веры. Это азы катехизиса.

Вот до чего порой доводит желание любыми путями опровергнуть своих оппонентов. Писателям на основе земных впечатлений и жизненного опыта сочинять художественные образы Александр Васильевич запретил (это магия и сатанизм), а себе санкцию на ипостасные изображения абсолютно непостижимого Бога Отца, а также Святого Духа и Святой Троицы от лица участников Собора выдал (это «свет Православия»). Как такое возможно? Несколько раз мы задавали этот вопрос ученому но так и не получили ответа.

¹ Моторин А.В. Образ Живоначальной Троицы и живописание видений древнерусском искусстве.

Если на то пошло, – ничего другого не остается, как прибегнуть непосредственно к самому документу. Посмотрим, насколько догмат иконопочитания разрешает в «самых общих рассуждениях» Отцов Собора названные изображения.

Во избежание кривотолков, специально приводим полный текст догмата, благо он не столь большой по объему: «Храним не нововводно все, писанием или без писания установленные для нас Церковные предания, от них же едино есть иконного живописания изображение, яко повествованию Евангельския проповеди согласующее, и служащее нам ко уверению истинного, а не воображаемого воплощения Бога Слова, и к подобной пользе. Яже бо едино другим указуются, несомненно едино другим уясняются. Сим тако сущим, аки царским путем шествующе, последующе Богоглаголивому учению Святых Отец наших и преданию Кафолическия Церкви (вемы бо, яко сия есть Духа Святого в ней живущего), со всякою достоверностию и тщательным рассмотрением определяем: подобно изображению честного и животворящего Креста, полагати во святых Божиих церквах, на священных сосудах и одеждах, на стенах и на досках, в домах и на путях честные и святые иконы, написанные красками и из drobных камней и из другого способного к тому вещества устрояемые, якоже иконы Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, и непорочныя Владычицы нашея Святыя Богородицы, такожде и честных ангелов, и всех святых и преподобных мужей. Елико бо часто чрез изображение на иконах видимы бывают, потолику взирающи на оныя подвижаемы бывают воспоминати и любити первообразных им, и чествовати их лобызанием и почитательным поклонением, не истинным, по вере нашей, Богопоклонением, еже подобает единому Божескому естеству, но почитанием по тому образу, якоже изображению честного и животворящего Креста и святому Евангелию и прочим святыням фимиамом и поставлением свечей честь воздается, яковый и у древних благочестный обычай был. Ибо честь, воздаваемая образу, преходит к первообразному, и поклоняющийся иконе поклоняется существу изображенного на ней. Тако бо утверждается учение Святых Отец наших, сие есть

предание Кафолическия Церкви, от конец до конец земли приявши Евангелие»¹.

Что в приведенном тексте кажется уважаемому Моторину «самыми общими рассуждениями» Отцов? Или имелся в виду другой документ? Какой? Почему же он не указан?

Он и не может быть указан, поскольку документа, подтверждающего слова нашего ученого, в Деяниях Собора просто нет. Надо заметить, весьма странный прием дискуссии для солидного исследователя.

Что именно филолог хотел бы уточнить или добавить ради избавления от «общих рассуждений» в пользу самых четких и подробных? Всячески гонишь от себя данную мысль, но она все равно возвращается, констатируя одно: со всей очевидностью в догмате не хватает только слов Александра Васильевича о разрешении ипостасно изображать Бога Отца, Святого Духа и Святую Троицу. На наш же взгляд, Отцы всё изложили вполне основательно, ясно и исчерпывающе. Отцы Собора **досконально** прорабатывали вопрос о почитании икон. Они прибегали даже к лингвистическому анализу. Как это можно не замечать? Да, уточнение учения о сакральном образе Церковь еще продолжит, но что касается догмата, то он был выработан на века и больше никогда и никем не поправлялся. С полной уверенностью позволено сказать: и поправляться не будет, как бы того не хотелось некоторым нашим ученым, потерявшим берега трезвенной мысли.

¹ Догмат о иконопочитании // Книга правил святых Апостол, святых Соборов Вселенских и Поместных и святых отец. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992. С. 7.

ХОРА И ИКОНА: ВОЗМОЖНЫ ЛИ ИХ СОВМЕЩЕНИЯ?



искусствоведении последнего времени обнаружилась одна любопытная тенденция: находить икону там, где ее раньше никто не видел.

В данном отношении особенно примечательны работы известного византолога А.М. Лидова. Одну из своих статей Алексей Михайлович так и начинает: «В последнее время формируется несколько иной взгляд на икону, который существенно отличается от привычного»¹. Правда, дальше не объясняется, кто именно формирует «иной взгляд» и зачем. Вопросы возникают даже не из-за индифферентной вероисповедной позиции искусствоведа, некритично цитирующего своего американского коллегу Томаса Мэтьюза, который проводит параллель между подкупольным образом Пантократора и классической буддийской Мандалой, а потому, что наш искусствовед присоединяется к выводу о пространственной иконе, «восходящей к индоевропейскому архетипу». Более того, на основе этого понятия, Лидов продолжает дальше выстраивать свою концепцию о хоре. «Что же такое хора? – спрашивает византолог. – Понятие восходит к Платону, который говорит о нем в диалоге “Тимей”. Он называет “хора” в числе трех образующих мир категорий. Я процитирую Платона, чтобы быть максимально точным. “Итак, согласно моему приговору, краткий вывод таков: есть бытие, есть пространство (хора) и есть возникновение, и эти три рода возникли порознь еще до рождения неба”². Хора рассматривается и Платоном, и его последующими интерпретаторами как некое состоя-

¹ Лидов А.М. Икона и иконическое в сакральном пространстве // Икона в русской словесности и культуре: Сб. ст. / Сост. В.В. Лепяхин. М., 2012. С. 83.

² Цитата в цитате: см.: Платон. Собрание сочинений. Т. 3. М., 1994. С. 456.

ние, которое предшествует рождению любой формы. Это понятие развивали неоплатоники, и через неоплатоников оно пришло в христианское богословие и было применено к иконе. Хора была отождествлена с иконическим пространством в первую очередь одним из крупнейших богословов и защитником иконопочитания святым патриархом Никифиром (ум. 828)». В данном месте Лидов делает сноску на: *Nicephore. Discours contre les iconoclasts. Note 40. P. 170.* Бросается в глаза странность: в науку вносится фундаментальная заявка на новое понимание иконы, а ссылка (без необходимейшей цитаты!) делается на французское издание трудов патриарха Никифора, хотя они изданы на греческом языке, давно переведены на русский и переизданы уже в наше время. Ссылка имеет продолжение: *Mondzain M.-J. Iconic Space and the Rule of Lands // Hypatia. Vol. 15. 2000. № 4. P. 66. Mondzain M.-J. Image, icone, economie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. Paris, 1996. P. 199.*

У патриарха Никифора мы нашли единственное место, где он размышляет о пространстве, и не в указанном 40 параграфе, а в 12-м. О чем же говорит Святитель? Начинает он издалека: «Древнее употребление слова *писать* – *γράφειν* вместо слова *ξύρειν* – *чертит* близко подходит к обозначению писания и живописания. Но описание-ограничение (*περιγραφή*), как обыкновенно выражаются, совершается следующим образом. Описуемое или ограничиваемое (*τὸ περιγραφόμενον*) описывается или ограничивается (*περιγράφεται*) или пространством, или временем, или началом, или постижением: пространством, как например, тела, – они заключаются в пространстве, потому что пространство есть предел содержимого, поскольку оно обнимает содержимое. Временем и началом ограничивается или описывается (*περιγραφόμενον* εἶναι) то, что прежде не существовало и во времени получило бытие, в каковом смысле называют ограниченными-описуемыми ангелов и души. Телесно ангелы в пространстве не вмещаются вследствие того, что они не имеют ни формы, ни фигуры, но они действуют в пространстве сообразно со своей природой, ибо пребывают в нем духовно, как духи, и не где-либо, но именно там мысленно описываются-ограничиваются (*περιγράφονται*). Мож-

но сказать также, что они ограничиваются Творцом. Временем ограничивается не только то, что начало быть, но и то, имеет конец и предел. Такова наша жизнь, по преимуществу ограниченная и конечная, ибо в смерти каждый достигает предела жизни»¹.

Мы специально привели обширную цитату патриарха Никифора, с тем, чтобы не сложилось впечатление о вырывании размышления Святителя из контекста.

Что общего в понимании пространства Платоном и Патриархом? Сравним. Платон говорит: «...есть бытие, есть пространство и есть возникновение, и эти три рода возникли порознь еще до рождения неба». Философ, собственно, в этом месте ничего не сообщает о свойствах пространства, лишь отмечает его возникновение «до рождения неба». Интересно: откуда же ему это известно, ибо Платон никак не мог быть свидетелем такого вселенски значимого события? У Никифора «пространство есть предел содержимого, поскольку оно обнимает содержимое». Общее между Святителем и философом нами не усматривается, ибо Платон в приведенной цитате вообще ничего не высказывает о времени, но в этой же своей книге, 16-ю страницами раньше, он говорит о нем как о созданном демиургом вместе с космосом как о движущемся подобии вечности. «Время возникло вместе с небом, дабы, одновременно рожденные, они и распались бы одновременно, если наступит для них распад; первообразом же для времени послужила вечная природа, чтобы оно уподобилось ей, насколько возможно»². Платон связывает время с небом, но не с пространством. Деталь существенная, учитывая разницу между обычным пониманием неба и Платоновским. Но что же такое пространство для Платона? А вот что: «Есть еще один род, а именно пространство [χώρα – В.К.]: оноечно, не приемлет разрушения, дарует обитель всему рождающемуся, но само воспринимается вне ощущения, посредством некоего незаконного умо-

¹ *Никифор, архиепископ Константинопольский. Творения.* Минск, 2001. С. 451–452.

² *Платон. Тимей / Перев. С.С. Аверинцев // Он же. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. М., 1994. С. 440.*

заклучения, и поверить в него почти невозможно»¹. Как видим, Платон не связывает ни время с пространством (хорой), ни пространство (хору) со временем. У Патриарха же время разворачивается в пространстве и ограничено пределами начала и конца. Никифор разбирает только фактор описуемости в пространстве, связанный с возможностью сакрального изображения, чего нет и не могло быть у Платона. Можно ли рассматривать эту описуемость в пространстве как «некое состояние, которое предшествует рождению любой формы», как отождествление с иконическим пространством? Кажется, вопрос риторический.

Допуская, что в том издании трудов патриарха Никифора, которое имеется в нашем распоряжении, может не быть высказываний, заинтересовавших Лидова, мы решили обратиться к нему лично, с просьбой указать точное место в Творениях Святителя. И вот что в письме ответил Алексей Михайлович: «Оригинала Никифора нет под рукой, я ссылаясь на Мондзан и Исар. Собираюсь добраться до первоисточника и тогда сообщу. Но в целом, базовый тезис “Икона есть Хора” – это мой доморощенный вклад в иконоведение, который прямо никто раньше не высказывал».

Мы так и не дождались от уважаемого ученого второго письма, хотя еще раз напоминали ему об обещании «добраться до первоисточника». Человек он занятый; возможно, просто не дошли руки. Режет глаз лишь факт существенного обращения к N. Isar и к M.-J. Mondzain при сетовании на несовершенство «западного философского инструментария»².

Остается обратить внимание на сам вклад маститого искусствоведа.

Что же такое «икона есть Хора»?

Начнем со словарей.

По А.Д. Вейсману, *χώρα* означает: 1) *страна, земля*; 2) *вообще место*³. И.Х. Дворецкий приводит намного больше значений: 1) *пространство*; 2) *промежуток, расстояние*; 3) *место*,

¹ Там же. С. 455.

² Лидов А.М. Икона и иконическое в сакральном пространстве. С. 92.

³ Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. СПб., 1899. Репринт: М., 1991. Ст. 1357–1358.

местоположение; дальше дается два воинских значения слова: 4) *позиция* и 5) *назначенное место, пост*; 6) *общественное положение, должность, пост*; 7) *область, край, страна*; 8) *земельная собственность, земля, поместье*; 9) *деревня*.¹

Надо отдать должное, Лидов, начиная собственную интерпретацию понятия о хоре, делает оговорку: «Для того чтобы объяснить, что такое хора как пространство и о каком пространстве идет речь, придется упрощать, пытаясь представить в традиционных рациональных понятиях то, что в принципе этими понятиями не описывается»². По всей видимости, данный вывод продиктован уже знакомыми нам словами Платона о том, что пространство «само воспринимается вне ощущения, посредством некоего незаконного умозаключения, и поверить в него почти невозможно».

Характерно для искусствоведа следующее: привычное представление об иконе у него сводится к выводу: «Это плоское изображение, схематичное, существенно отличающееся от реалистической живописи»³.

И свою концепцию Алексей Михайлович начинает строить с опорой на учение Платона, чему мы явились свидетелями, вовсе не касаясь учения VII Вселенского собора и святых Отцов о сакральном образе. Есть икона как конкретный предмет, и есть идеальный небесный образ-идея. А хора выступает особым пространством, соединяющим в одно целое то и другое. Хора в осознании ученым «очень важная категория для понимания иконы как пространственного образа, а не плоской картины. Хора дает некое богословское и философское основание для такого понимания образа, в котором есть и абсолютная конкретность, и абсолютная идеальность, и пространственность, включающая обе эти

¹ Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь. В 2 тт. Т. 2. М., 1958. С. 1792.

² Лидов А.М. Икона и иконическое в сакральном пространстве. С. 91.

³ Там же. С. 83. В искусствоведении принято понимать икону как *плоскостное* изображение. Картины таких художников, как Ф. Леже и П. Пикассо, тоже плоскостные и отличаются от реалистической живописи. Но кто дерзнет их называть иконами?

категории»¹. Но что такое «идеальный небесный образ-идея»²? Идеальный мир Платона – *τόπος νοητός* – или Царство Небесное? Если мы правильно понимаем, пафос византолога направлен на постижение воспроизведения «идеального небесного образа-идеи» с помощью архитектурных форм и красок. И такую возможность уяснить суть проблемы представляет именно хора. Чем же она является: средством или даром свыше? Коль «Сам Христос <...> тоже есть хора»³, то, надо думать, что она больше чем дар.

Отсюда неувидительна трактовка Лидовым пространственно-световой среды константинопольского храма Святой Софии в качестве иконы, написанной светом. Такое решение кажется византологу вызовом современному сознанию.

Дальше – больше.

«Литургические “перформансы”» (выражение Лидова. – В.К.), происходившие на территории Константинополя, «превращали реальное городское пространство, городскую среду в некую живую, действующую икону»⁴.

Не стоит перечислять все примеры «хоры» искусствоведа, поскольку его мысль становится вполне понятной. Но достойны внимания выводы. Алексей Михайлович пеняет «ученым православным богословам» за их обличение соскребающих «красочку с иконы» ради исцеления и других целей. «Красочка, которую размешивают в воде и пытаются исцелить ею больного, является частью целого, она входит в хору. В этом сопряжении и, если хотите, диалектике абсолютно конкретного и идеального, в их неразрывной связи и состоит смысл иконы. Когда мы пытаемся отделить икону от бытовой среды, которая нам кажется низкой, мы тем самым встаем на путь протестантизма и, в конце концов, и движемся в сторону отрицания иконы»⁵.

Позиция понятная.

¹ Там же. С. 93.

² Там же. С. 91.

³ Там же. С. 92.

⁴ Там же. С. 96.

⁵ Там же. С. 103.

Пора, наверное, уже заняться более детальным анализом концепции Лидова. Смысл иконы, как он представляется Православной Церкви, не «в диалектике абсолютно конкретного и идеального», а в правде-истине отношения образа к первообразу через имя последнего. Благодаря этому воздается почитательное поклонение иконе (τιμητική προσκυνήσις), на этом зиждется и догмат иконопочитания. Православное богословие иконы построено именно на связи образа с первообразом, но никак не на «диалектике абсолютно конкретного и идеального», поскольку подобная диалектика языческая по своему происхождению, чего не скрывает и сам Алексей Михайлович. А, стало быть, магическое содержание ее весьма вероятно. Если данная «диалектика» и возникает в чьем-то сознании, то она неминуемо ведет к магическому восприятию иконы, что мы и видим на примере с соскребанием «красочки». В церковном понимании, исцеление человек получает не от «красочки», а от Бога. Но самое главное – связь образа с первообразом меньше всего подразумевает тему пространства. Икона обусловлена именно такой связью, но никак не пространством или хорой. В противном случае это будет не икона. Об индифферентности ее к пространству писал и В.Н. Лазарев, считавший, что христианское искусство неизменно оставалось равнодушным к передаче интерьера и перспективы, пространство для него не подлежало измерению и было лишено объема¹. Поэтому вторжение пространственной западной живописи в XVII–XIX веках сильно исказило интерьеры православных храмов. Родословную проблемы можно обнаружить у епископа Сергиевского Василия: «Трехмерный, ноуменальный субстрат мира наших восприятий является непосредственным объектом научного предприятия, и таким образом оно имеет дело только с трехмерным, неодушевленным, бездушным уровнем мира Дионисия. Все другие уровни – от растительной души через животную душу, “нус” и, далее, до ангельских чинов – являются

¹ Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. II т. М., 1959. С. 145.

непространственными»¹. То есть духовный мир – вне предикатов пространства, а физический мир без одушевленного – действительно трехмерен, и наше восприятие его и научные представления о нем обусловлены этими обстоятельствами. Данная мысль перекликается с позицией святителя Кирилла Александрийского, вопрошавшего по поводу известного пророчества Даниила: «Что значит “достиже Ветхого Денми”, пространственно ли? Это было бы невежество, потому что Божество не в пространстве, а все исполняет»².

Как надо понимать фразу об отделении иконы от бытовой среды, тем более, если означенная среда нам кажется низкой? Преподобный Феодор Студит учил: «Если кто отрицает, что изображение Христа, в частности то, которое напечатлевается на кресте, должно начертываться и показываться **во всяком месте** во спасение народу Божию, тот – еретик»³. «Во всяком месте»! Богословие иконы не знает разделения на «низкую» и «высокую» среды, на «народную» и «аристократическую», а, наоборот, собирает их в единое семантическое поле – «всякое место», понимая под ним Церковь, пусть даже и вне церковной ограды. Без каких бы то ни было дискуссий о средах, иконе как само собой разумеющееся всегда отводилось лучшее место в доме – красный угол. Но ведь дом неизменно воспринимался домашней Церковью. В непотребных же местах икону никто из верующих помещать не смел. И ученые вряд ли покушаются изымать ее из красного угла и тем самым отделять от «народной среды». Общеизвестно: Церковь – греч. ἐκκλησία – «собрание (избрание) народа», икона неотъемлемо вошла в жизнь Церкви, а, значит, и народа. Можно ли отделить ее от народа? На наш взгляд, нет; равно и слить с народом. Икона остается иконой, а народ – народом. Это

¹ *Василий (Осборн), епископ Сергиевский. Антропология Дионисия Ареопагита // Сб.: Православное учение о человеке: Избранные статьи. М.; Клин, 2004. С. 77.*

² *Кирилл Александрийский, святитель. О Данииле // Творения святых Отцев. Т. 57. М., 1890. С. 531.*

³ *Феодор Студит, преподобный. Первое опровержение иконоборцев // Творения. Т. 1. СПб., 1907. С. 133. Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.*

разные сущности. Но сущностное растворение иконы в среде, пусть даже и «высокой», грозит перерасти в «православный пантеизм», подменяющий «Наполняющего все во всем» (Еф 1: 23) наполнением самой среды. Здесь до магизма подать рукой.

Почему, собственно, пространство становится сакральным? Не потому же, что оно до жути или до экстаза мистично. Самое сакральное пространство в храме – алтарь, но никто из алтаря не выходит в состоянии аффекта. Если в язычестве определенные топосы носят священный характер, то как раз в силу их магического осмысления. В христианстве святые места почитаются по причине их освящения тем или иным явлением, ощущением в них благодати. Но имеет ли это отношение к богословию иконы? Ведь благодать не проявляет себя в категории образа. Она может очищать его, исходить от него, но самым образом не является.

Понятие о хоре как вместилище имеет, безусловно, языческое происхождение. Хора – повторимся – понятийно относится к исключительно античной парадигме, почему у греков пространство закономерно и получило название «Евклидово».

Было бы ошибкой трактовать следующие слова Никифора в качестве характеристики хоры: «Телесно ангелы в пространстве не вмещаются вследствие того, что они не имеют ни формы, ни фигуры, но они действуют в пространстве сообразно со своей природой, ибо пребывают в нем духовно, как духи, и не где-либо, но именно там мысленно описываются-ограничиваются (περιγράφεσθαι)». Речь у Патриарха идет о свойствах ангелов, а не о пространстве-хоре. Коль упоминается слово «пространство», то это не означает, что именно оно занимает центральное место в размышлениях Святителя. Нет, роль пространства здесь прикладная – как возможность для описания ангелов. В том же самом пространстве «действуют сообразно со своей природой» и ангелы тьмы. И что тогда?

Если хора является иконой, то исходя из святоотеческого положения о сходстве образа с первообразом, первообраз должен непременно включать в себя пространственный фактор. И тогда возникает ряд проблем. **Во-первых**, как может восприниматься икона-хора-пространство «вне ощущения, посредством некоего

незаконного умозаключения», притом что поверить в нее почти невозможно? Для чего и для кого такая икона? **Во-вторых**, при условии превращения пространства в икону вечности (а насколько мы догадываемся, Алексей Михайлович хору так и понимает), учитывая неукоснительность сходства образа с первообразом, трансцендентная вечность получает, по меньшей мере, элементы имманентного пространства. Или что-то не так? Возможно ли пространство в этой вечности, ведь, по мнению святых Отцов, там нет времени, а, значит, отсутствует пространственно-временная координата? Чья точка зрения должна приниматься за верную при изучении средневекового православного наследия: Платоновская? а, может быть, все-таки святоотеческая? **В-третьих**, если хора является иконой, то как на нее молиться? Прямо пространству?!

Поэтому выдавать «абсолютную конкретность и абсолютную идеальность» вместе с «пространственностью, включающей обе эти категории» за икону Царства Небесного (а коль не Царства Небесного, то тогда чего?) мы не находим никаких оснований. Может ли Алексей Михайлович поручиться за утверждение, что по ту сторону бытия есть вообще какое-то пространство? И каково оно по своей сути и свойствам? Чтобы положительно ответить на такие вопросы, надо быть восхищенным хотя бы до третьего неба, подобно апостолу Павлу. Но и Апостол ничего не сказал на сей счет. Даже слова, услышанные им, оказались «неизреченные, которых человеку нельзя пересказать» (2 Кор 12: 4). А что же говорить о другом? Люди по эту сторону бытия мыслят в умозрительных категориях об имманентном пространстве, ибо не имеют опыта о трансцендентном. А если некоторые святые и имели его, то единодушно молчали. Великий православный мистик Симеон Новый Богослов описывал общение с Богом в категориях света, но не пространства. Разумеется, можно возразить: света без пространства не существует; фотону необходимо некое, пусть самое минимальное расстояние, чтобы человек мог воспринять свет. Иначе никакого света не увидеть. Но ведь в данном случае речь идет об обычном физическом свете. А мы говорим о нетварном. Состоит ли последний из фотонов? Ожидаемо цитируется: «И преобразися пред ними: и просветися лице его яко

солнце, ризы же его быша белы яко свет» (Мф 17: 2); где по-греч. слова «просветился» и «свет» соответственно означают ἔλαμπεν (*засветилось*) и φῶς. Что здесь сказать? Во-первых, Греция не знала квантовой физики в апостольские времена, поэтому евангелист описывал увиденное не ее заумными научными формулами, а обычными земными человеческими словами. Во-вторых, кто может доподлинно сообщить о конкретных свойствах и особенностях этого света, тем более по ту сторону бытия? Никто. Нет научного инструментария в земных условиях для описания нетварного света. Значит, и о связи пространства с таким светом говорить было бы весьма легкомысленно.

Сама этимология слова *Бог* несет информацию не о пространстве, а именно о свете. Так, у греков, римлян, индусов, персов – у всех арийских народов – присутствует в языке один общий корень. На санскрите божество – «diva», от корня «div» – быть светлым; что нашло отражение в греческом языке: Ζεύς (Зевс), или – Διός; на латинском – Deus; по-древненемецки – Tius. Славянское *Бог* тянется к санскритскому bhada – *богатый, щедрый*. Где здесь хотя бы намеки на корреляты пространства?

У серьезных исследователей давно нет споров о том, что в иконе отражаются богословские и художественные представления именно о нетварном Божественном свете. Что соответствовало смене парадигмальных противопоставлений: античного пространственно-материального «космос – хаос» на христианское непространственно-имматериальное «свет – тьма». Напомним: даже **воплотившегося** Сына Божия преподобный Симеон всегда лицезрел в виде света, а не телесно. Но видел ли он икону света? О том Симеон молчит наряду с другими Отцами, хотя был ортодоксальным иконопочитателем. Так почему же наши искусствоведы видят икону в свете, забывая, что икона действительно связана с первообразом, и связана с ним не только ипостасно, но и по имени? Ведь вполне понятно, что у света в храме нет таких связей, коль не заниматься суемудрием.

А.Я. Гуревич описывает представления о пространстве в эпоху *media tempora* следующим образом: «Творимый средневековым художником мир очень своеобразен и необычен на взгляд

современного человека. Художник как бы не знает, что мир трехмерен, обладает глубиной: на его картине пространство заменено плоскостью»¹. По мнению ученого, в эпоху Средневековья развитой теории пространства по существу-то и не было. Он добавляет: «Отказавшись от стремления передавать иллюзию пространства, художники добиваются того, что художественное пространство становится гомогенным в силу своих световых качеств»². Критик может нам указать на трактаты И. Владимирова и С. Ушакова, но они отражали, скорее, западноевропейский светский подход к образу и построению пространства, а не церковно-православный. Здесь, пожалуй, разумно прибегнуть к образцам иконописи, а не к примерам теории о ней. Повторим: Андрей Рублев, Феофан Грек, Дионисий, как и остальные их современники-иконописцы, никаких теоретических сочинений не оставили после себя. Иконы же только подтверждают отсутствие интереса к разработке средневековыми изографами систематического глубокого пространства. Первые труды о так называемой «обратной перспективе» имеют позднее происхождение. По сути дела, впервые на данную тему серьезно записали А.В. Бакушинский и отец Павел Флоренский. Разумеется, споров о пространстве каноничной иконы хватает по сей день. И до единодушия еще очень далеко. Не вмешиваясь в полемику, спросим себя: насколько глубок пространственный слой в древней иконе? Понятно, что он довольно ограниченный. Изображения людей, животных, растительности и архитектуры тяготеют к плоскостности. Святой в среднике икон, созданных до XV века, предстоит на золотом фоне или на фоне того или иного цвета из палитры огня, причем фигура самого святого уплощена. Пространство классической средневековой иконы символично, а не реально и тем более не иллюзорно. Оно условно-изобразительное, а не физическое. Можно ли построить убедительную пространственную модель в пространстве Евклида по любой иконе, написанной до XV века включительно? Подобное мыслимо лишь на плоскости листа или доски. Разве это случайность? Нет, закономерность.

¹ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 17.

² Там же. С. 71.

Сюда надо добавить и то, что в православном сакральном искусстве на протяжении всего Средневековья, бесспорно, превалировала плоскостная живопись над объемной пространственной скульптурой, хотя Церковь тогда не запрещала изваянных изображений. Первый запрет скульптуры появился лишь 21 мая 1722 года в России, с созданием Синода. Подобные косвенные детали лишь усиливают верность картины, описанной Гуревичем.

Мыслить духовный мир, словно кальку идеального Платоновского мира и называть ее хорошей или еще как-то оригинально – на наш взгляд, дело самонадеянное и бесперспективное. Брать в заложники такой идеи святого патриарха Никифора никак не годится.

Нам пришлось слышать возражение с отсылкой к Откровению Иоанна Богослова, где говорится о схождении Небесного Иерусалима. Здесь якобы мы встречаемся все-таки с примером явного пространства. Обратимся к тексту: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет. И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» (Откр. 21 : 1, 2). Во-первых, в цитате нет указания именно на пространство. Небо и земля – еще не пространство. Можно записать половину квадрата голубым цветом, а другую половину коричневым – это и будет обозначением неба и земли. Но без намека на пространственные построения. Равно и сам Иерусалим не пространство. Ибо с той же мерой условности изобразим и он. Во-вторых, мы имеем дело с семиотическим (знаковым) восприятием мира писателя, а не просто с эмпирикой, не зависимой от рассказчика.

Нам возразят опять-таки цитатой: «Город расположен четвероугольником, и длина его такая же, как и широта. И измерил он город тростью на двенадцать тысяч стадий; длина и широта и высота его равны. И стену его измерил во сто сорок четыре локтя, мерою человеческою, какова мера и Ангела» (Откр. 21: 16, 17). Измерение города с указанием чисел наглядно свидетельствует о пространстве, его размере, а не о знаковости.

В таком случае, самым разумным будет обратиться к толкованиям указанного места известными и авторитетными комментаторами. Вот что пишет епископ Аpringий (ум. сер. VI в.): «*Город расположен четверугольником, то есть пребывает в вере четырех евангелистов. Говорится, что длина его такая же, как широта, так что ничто в вере его не неправильно и ничего нельзя увидеть из того, что можно прибавить или убавить. <...> И измерил, – говорит Иоанн, – он город тростью, которую мы интерпретировали как тело Христа, на двенадцать стадий. Ибо вера Христа и непорочность его святого народа познается через двенадцать стадий, то есть через учение апостолов и веру древних отцов. Ибо длина его такая же, как широта. Все гармонично, потому что ничего избыточного не обнаруживается в святых, ничего приходящего извне и ничего не находится в них недостающего*»¹. Как видим, у названного церковного писателя речь идет о символике (включая числа), а не об указании на физическое пространство. Мнение Аpringия ценно еще и тем, что это мнение именно средневекового человека, иллюстрирующее миропонимание и мировосприятие людей той эпохи.

Наиболее известный толкователь Апокалипсиса святитель Андрей Кесарийский так комментирует означенное место книги: «Расположение города *четверугольником* говорит о твердости его и прочности; ибо равномерность высоты, долготы и широты некоторыми называется кубом и означает, говорят, твердость. – *Двенадцать тысяч стадий*, которые имеет город, показывают, быть может, его величину, ибо, как говорит Давид, жители его будут *многочисленнее песка* (Пс 138:18), а может по числу двенадцати Апостолов, чрез которых населяется сей город. При некотором делении искомое получается и из таинственного числа седмичного. Ибо указанные тысячи стадий, разделенные на семь, дают тысячу семьсот четырнадцать мер, называемых милями, тысяча показывает совершенство бесконечной жизни, семьсот – совершенство покоя, а четырнадцать – двойное суббо-

¹ *Apringii Pacensis episcopi. Tractatus in Apocalypsin* / Ed. A. C. Vega. Escorial, 1941.

ство – души и тела (ибо дважды семь четырнадцать»¹. Здесь наш оппонент вроде бы и получает неоспоримый аргумент: «равномерность высоты, долготы и широты некоторыми называется кубом». Куб – трехмерное физическое тело, следовательно, пространственное. Сам наос крестовокупольного храма изначально мыслился в виде куба.

Всё верно. Тем не менее достаточно взглянуть на иконы с изображением храмов – и куб становится не столь очевиден; он, скорее, стремится к «четвероугольнику». Ведь и Андрей Кесарийский толкует куб опять-таки символически: как твердость... Будет ошибкой все числовые данные понимать современно – в виде сообщения о конкретных размерах объекта; это – исключительно символы, символическая реальность, до ее явления неизвестная человечеству.

Иоанн Богослов и ведет речь именно о ней – о *новом* небе и *новой* земле. Книга Откровения наполнена не описанием пейзажа (пространство есть присущая ему данность) открываемого тайнозрителем трансцендентного инобытия, а сопровождается для пущей понятности просто символическими картинками этого таинственного мира. По-другому его не понять. Что лишь подтверждает мысль о семиотике.

Здесь возможен ошибочный вывод: если новое небо и новую землю нельзя воспринимать физической трехмерной реальностью, то в силу ее символичности данный факт лишь подвигает нас к тому, чтобы воспринимать и понимать такую реальность иконой. И тогда разговор о хоре становится уместным. Отнюдь нет, утверждаем мы. Во-первых, можно ли считать любую символическую реальность иконой? Условна и символична реальность, изображенная первобытными художниками в пещерах и на скалах. Однако трудно ее принять в качестве иконы. Тогда следует искать хору в пещерах. Во-вторых, наиболее важное: принимая новое небо и новую землю за икону, кто на нее будет молиться, при том, что люди явственно увидят Самого Христа? Они должны отвернуться от своего Спасителя в сторону Иерусалима?! То-

¹ Андрей Кесарийский, святой, архиепископ. Толкование на Апокалипсис. 4-е изд. М., 1901. Репринт: М., 1992. С. 188.

гда Иерусалим, пусть даже и небесный, обречен стать подобием идола.

В любом случае, хору сюда не пристроить. Старания напрасны.

У некоторых западных философов-постмодернистов можно, конечно, встретить интерпретацию хоры в качестве некоего до-личного пространства вообще, в качестве досознательной неразличенности означающего и означаемого (материнское ложе); существует даже дефиниция хоры, определяющая последнюю как характеристику пространства, в которое еще не ступала нога человека. Все это весьма обсуждается постмодернистами. Но зачем в данный контекст вставлять рассуждения, касающиеся православной иконологии? Может ли быть в богословии что-либо доморощенное?

Наряду со всем изложенным, необходимо обсудить еще один момент. Если Гуревич говорил об отсутствии в Средневековье интереса к физическому пространству, то данное обстоятельство отнюдь не означает безразличия людей того времени к пространству художественному. Пространства как такового ведь никто не отменял, и человек в любом случае вступал с ним в осознанные или не осознанные отношения. Возникновение крестово-купольной системы храма в конце V столетия свидетельствует в пользу указанной заинтересованности. При Константинопольском патриархе Фотии (IX век) происходит окончательное формирование канона, касающегося оформления храма, в котором фактор пространства играет узловую роль. Здесь сошлись и физическое пространство, и изобразительное, но сошлись не в качестве компромисса, а как феномен философского и художественного порядка. Трудно поверить в то, что их никто не попытался осмыслить. Сегодня можно с уверенностью сказать: пространство в храме далеко не случайно, ибо глубочайше осознано.

Как нам кажется, ошибка многоуважаемого Лидова состоит в том, что он эту организацию обоих пространств, продуманную согласно литургической логике и смыслу, выдает за икону, а не просто за концептуальное решение пространственной среды храма. Стоит ли искать кошку в комнате, в которой ее нет? Или под-

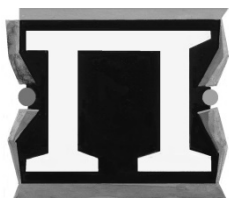
дадимся настойчивости героя фильма «Покаяние», азартно провозгласившего: «Мы найдем черную кошку в темной комнате, даже если ее там нет!»?

Но в отношении особенностей храмовой среды у Алексея Михайловича есть, несомненно, тонкие искусствоведческие наблюдения и ценные мысли.

Завершая наши размышления, необходимо дать последнее разъяснение: если мы позволили себе сделать известному ученому некоторые замечания, то далеко не без той причины, что он сам в конце статьи приглашает к дискуссии на заданную тему.

В свою очередь, мы с благодарностью примем ответные возражения.

ЧУВСТВЕННОЕ И УМОЗРИТЕЛЬНОЕ В ЛИЧНОМ ПИСЬМЕ РУССКИХ СВЯТЫХ



равославные привыкли считать, что искусство католиков ушло от канонического языка, вследствие чего там произошло нарушение равновесия между чувственным и умозрительным. Отсюда католическая церковь время от времени поднимала вопрос о возможности изображения обнаженного тела в церковном искусстве. И данный вопрос, действительно, не без проблем. Однако мало кто из восточнохристианских представителей Церкви беспокоился, поскольку это происходило не у них. А их от подобных перекосов якобы спасали каноны.



Рис. 1. Икона «Преподобный Силуан Афонский».
2-ая половина XX века.

Тем не менее так ли идеально и благополучно в области чувственного обстоит дело у православных, особенно в Новейшее время? Пусть эскизно, но объективно попробуем разобраться.

Приблизительно в 80-е годы XX века на Афоне была создана икона преподобного Силуана, на которой святой изображен со слезами, бегущими по щекам (рис. 1).

Хотя протографом явился образ, написанный Леонидом Успенским в конце 1950-х – начале 1960-х годов, и там нет никаких слез (рис. 3).



Рис. 2. Софроний (Сахаров), архим. Рис. 3. Успенский Леонид
Иконы «Преподобный Силуан Афонский».
XX в.

Нет их и на иконе, созданной учеником Силуана архимандритом Софронием (Сахаровым) специально для канонизации преподобного в конце 1980-х годов (рис. 2).

Но, как ни странно, самой популярной в церковной среде стала икона с плачущим святым.

И здесь будет не лишне задать вопрос: что именно должно изображаться на иконе?

Выше мы уже говорили, что во многих своих трудах преподобный Феодор Студит дает однозначный ответ: ипостась.¹ Поэтому он и считал необходимым добиваться «портретного» сходства образа с первообразом. «Поклонение воздается иконе не постольку, поскольку она отступает от сходства с первообразом, но постольку, поскольку она представляет подобие с ним, так как в известном отношении икона представляет образ, одинаковый с первообразом», – поясняет Феодор Студит². Сущность святого реально и проявляется только через его ипостась.

Но что означает для философии иконы понятие *ипостась*?

Это необходимо прояснить, чтобы не возникало непонимания. Данное слово (греч. ὑπόστασις) ввел в философскую терминологию стоик Посидоний (I век до Р.Х.). Первоначально оно означало *реальное бытие*, в отличие от *кажущегося* (ἔμφασις) и *мыслимого* (ἐπίνοα). В церковной догматике слово *ипостась* выдержало много споров. Особая заслуга в установлении его нового смысла принадлежит Василию Великому. Святитель в своих работах устранил синонимию ипостаси и сущности, бытовавшую до того, и предложил формулу «одна сущность – три ипостаси». Под ипостасью Василий понимал единичное – совокупность сущности и акциденций, а под сущностью, в отличие от единичного – общее, или «природу». В связи с христологическими спорами V–VII веков, Леонтий Византийский и Максим Исповедник выдвинули понятие о *сложной ипостаси*, возникающей в результате соединения двух природ – человеческой и божественной. Таким образом, ко времени Феодора Студита семантика термина вполне устоялась. И когда Преподобный говорил: «При всяком изображении изображается не природа предмета, но самый пред-

¹ Феодор Студит, преподобный: 1) Третье опровержение иконоборцев. Гл. III, § 34 // Символ. Париж – Москва, 1987. № 18. С. 307–308; 2) Некоторые вопросы иконоборцам, утверждающим, что Господь наш Иисус Христос неопишуем по телесному образу // Он же. Творения. Т. 1. СПб., 1907. С. 217–222; 3) Письмо Платону, его (духовному) отцу, о почитании икон // Там же. С. 230–234; 4) Против иконоборцев семь глав // Там же. С. 229; 5) и в др.

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

мет в своих частных чертах (ипостась)»¹, то было понятно о чем именно шла речь.

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

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

Однако при всей неповторимости человеческой жизни, цель жизни Силуана Афонского не отличается от цели жизни других преподобных отцов. Во всяком случае, она не плач за грешников (плакать о грешниках могли и не святые); многие аскетические писатели утверждают: настоящая цель для монаха – преображение поврежденной природы в себе, а через это и теозис всей окружающей жизни. Общеизвестны слова Серафима Саровского «Спасись сам и вокруг тебя спасутся тысячи». Именно на результат жизни святого (реализованное преображение себя) своими изобразительными средствами указывает икона.

В отличие от фотографии, она вовсе не призвана отображать психологические реакции человека (отсюда история каноничной иконописи не знает улыбающихся, а тем более смеющихся ли-

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

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

ков). В композициях Успения Божией Матери апостолы имеют сдержанно-скорбный вид, но их никогда не изображали со слезами на глазах. Задача иконы – устанавливать связь человека с вечностью.

Считается, что Вторая Ипостась Святой Троицы – Логос – через очищение человеческого разума от наслоений временного наделяет святого покоем (στάσις), освобождая от всего изменчивого, уводящего от постоянства вечности. В аспекте ортодоксии будет явной ошибкой свести подвиг какого бы то ни было святого к победам голого морализма, как и считать подвижника идеальной личностью с точки зрения этики. Тогда такой подход не будет отличаться от взгляда отлученного от Церкви Льва Толстого или безблагодатных пуритан. Православный святой – человек, сумевший еще здесь, на земле, поселить вечность в своей душе; другими словами, своей ипостасью святой нерасторжимо связал нынешний век с будущим. И эта связь никуда не девается даже после его земной кончины, она лишь преобразуется из дольного предстояния перед горним (с вечностью в сердце) – в мистический στάσις (стояние) из горнего в дольнее.

Отец Сергей Булгаков считал вечность качественным, а не количественным понятием.¹

Этот духовный континуум и старается на символическом уровне вобрать в себя икона, особенно житийная: на полях в клеймах изображается предстояние святого из дольного перед горним, а в среднике – из горнего в дольнее. В клеймах канонически и надлежит представлять те или иные эпизоды из жизни святого, причем и сами изображения в клеймах тоже, как правило, канонические (что не значит **одинаковые** в сравнении с другими иконами). Однако и там средневековые памятники не могут нас познакомить с психологическими переживаниями человека. А на афонской иконе преподобный Силуан с такими переживаниями написан в среднике. В результате происходит онтологический разрыв между концептами *здесь-теперь* и *вне-здесь-теперь*, которые связывала между собой ипостась святого, ибо связь между настоящим, прошлым и будущим веком осуществляется

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

всей жизнью подвижника, а не одним из его эпизодов. Эту связь хорошо почувствовал и выразил в своей иконе Л. Успенский, поскольку сам был известным теологом. Он написал Христа в мандорле, из которой Христос благословляющим жестом касается нимба Силуана, чего нет у других иконописцев. Данная деталь стала константной особенностью других икон преподобного Силуана кисти Успенского.

Завершая наш краткий анализ важной и большой темы о приемах личного письма, необходимо отметить одну яркую парадигмальную линию, объединяющую все иконописные приемы в одно целое; концептуально она называется евангельским аргументом вечности. Оставаясь в православном контексте, следует сказать: именно те изографы, которые глубоко и значимо раскрывали Евангельскую весть о Царстве Небесном, находили для нее адекватные художественные приемы, почитались Церковью наиболее искусными и достойными славы. Ибо такими регулятивными принципами, какими были каноны и постановления, Церковь требовала от своего художника не просто виртуозного мастерства и даже не наибольшей реализации таланта, а личного духовного соответствия, отвечающего содержанию иконы. Отсюда живописец в синергии с Богом создавал не только лики святых, но через процесс иконописания непроизвольно проявлял собственный лик. Что, например, позволило при крайне скудных биографических данных, канонизировать в чине преподобного великого Андрея Рублева. Да и других самых выдающихся своих художников на Руси любовно называли «святыми иконописцами».

ИКОНЫ СВЯТОЙ ТРОИЦЫ И ОБРАЗ БОГА ОТЦА: ТРАДИЦИИ ЗАБЛУЖДЕНИЙ, БОГОСЛОВСКИЕ ТРУДНОСТИ ПОНИМАНИЯ



Наша тема имеет развернутый сюжет. Начинается он на Афоне, в монашеской республике, которая сегодня неоднородна. Давно известна там довольно заметная «партия» зилотов. Но даже ультраортодоксы неоднородны.

Не имеет смысла здесь перечислять все разновидности крайних «ревнителей»; скажем лишь о далеко зашедшем конфликте внутри так называемых матфеевцев. Это движение, пребывающее в расколе с Элладской Церковью; первым главой его являлся уже отошедший в иной мир архиепископ Матфей I. Самоназвание у раскольников насколько громкое, настолько и претенциозное – «Церковь Истинноправославных Христиан Греции». В среде «истинно православных христиан» случился еще один раскол. Отколовшиеся о данном событии рассказывают так: «В воскресенье 31 января 1994 во время литургии архиепископ Андрей (Афинский. – В.К.) дал указание иеромонаху Неофиту Цакироглу произнести проповедь, направленную против преосвященного господина Григория»¹. Содержание проповеди иеромонаха Неофита было как раз посвящено неверному пониманию отдельных икон преосвященным Григорием. Отделившаяся (обвиненная) часть под руководством митрополита Григория (Мессинского) в свою очередь инкриминировала оставшимся членам Синода ересь иконоборчества, а также раскол матфеевцев. Как ни парадоксально, но именно раскольники объявили противоположную сторону виновной в расколе. Тем не менее мы уже знаем: все матфеевцы еще раньше были раскольниками. Лиха беда начало! И в 1996 году, в Неделю Торжества Православия один из еписко-

¹ Сб.: Новоиконоборческая ересь и Андреевский раскол (история, учение их и опровержение его). Святая Гора Афон, 2002. С. 18.

пов новообразованного Синода Хризостом (Солунский), произнес анафему на «новых иконоборцев», причем в католическом духе – с самыми страшными проклятиями.

Всякий раскол в свое обоснование производит на свет апологетическую литературу. Не обошлось без нее и на сей раз. Так в 2002 году появился сборник *Новоиконоборческая ересь и Андреевский раскол*. Основная роль в нем принадлежит афонскому схимонаху Серафиму Сербу. По происхождению он действительно серб, относится к Синоду упомянутого архиепископа Григория (Месинского); владеет русским языком. Сам Серафим на страницах сборника остается в тени, хотя написал основной объем статей. Ему принадлежит *История иконоборческой ереси и ее опровержение* (с. 6–62), куда входит Введение (с. 6–13), краткое *Изложение еретических учений* (с. 13–18) и *Опровержение этих учений* (с. 23–62). Три статьи созданы святогорским иеросхимонахом Хризостомом Катунским: это *Московский собор 1666 года, Московский собор 1551 года, Икона “Гостеприимство Авраама”* (с. 64–76). Одну статью написали афонские духовники – иеромонахи Иосаф и Хризостом, под названием *Андреевский раскол* (с. 78–92), где излагается развитие событий в их Синоде в 1995 году.

Из соображений экономии места не станем останавливаться на тонкостях означенного конфликта. Гораздо интересней рассмотреть предъявленные обвинения, ибо они непосредственно относятся к теме нашего разговора. Впрочем, и обвинения мы вынуждены обсудить далеко не все, а лишь относящиеся к вопросу об изображении Пресвятой Троицы, т.е. те, что касаются непосредственно темы.

Итак, перейдем к сути дела. Известны две основных иконографии: *Ветхозаветная Троица*, знаменитая благодаря кисти преподобного Андрея Рублева, и *Новозаветная Троица*, где мы видим сидящими на престоле Бога Отца и Христа, а над ними витает в виде голубя Святой Дух.



Рис. 4. Андрей Рублев.
Святая Троица. XV век.

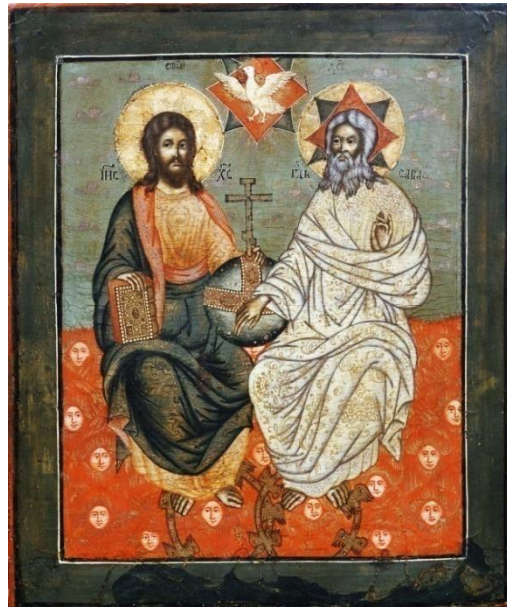


Рис. 5.
Новозаветная Троица. XIX век.

Московский автор Вера Земскова пишет: «Спор об иконе Св. Троицы напрямую связан с богословием Елефтерия Гуцидиса. Главная мысль его, что Св. Троица является первой единой, вечной, безначальной и нераздельной Церковью Отца, Сына и Св. Духа, и Их единство есть единство трех Божественный Лиц в Едином Боге; а единство членов Христовой Церкви (которая сама по себе является иконой Св. Троицы) на земле подобно единству Лиц во Св. Троице. Поскольку на иконе новозаветной Троицы Лица представлены отдельными и разнотелными (Старец, Христос и голубь), она не может считаться иконой единосущной Св. Троицы (с. 13). Учение Ел. Гуцидиса излагалось в печатном органе единомысленной с ним части матфеевцев – *Ορθόδοξος Πνοή*, *Ορθόδοξος Πνοи* (Дыхание Православия)»¹.

В ответной полемике Серафим Серб цитирует источники своих противников крайне скупое. О точке зрения противоположной стороны остается больше догадываться, руководствуясь от противного. Серафим настойчиво, если не сказать упрямо, обос-

¹ Земскова Вера. Афонская книга о «новом иконоборчестве» // <http://www.vertograd.ru/pub/02/09/04c.html>. Это единственная, нам известная работа, посвященная современным афонским раздорам об иконах.

новывает возможность изображения Бога Отца на основании видения пророком Даниилом Ветхого днями (Дан 7: 9).

Да, действительно, часто приходится сталкиваться с тем, что Бога Отца называют Ветхим днями и ссылаются при этом на видение пророка Даниила, что делает и Серафим Серб, однако такая точка зрения не выдерживает критики. Многие святые Отцы этот образ считали образом грядущего Судии Второго пришествия, в котором Церковь всегда видела Иисуса Христа. Толкуя из Откровения Иоанна Богослова высказывание «Глава Его и волосы белые, как белая волна, как снег; и очи Его как пламень огненный» (1: 14), архиепископ Андрей Кесарийский объясняет: «Хотя для нас Он и новый, но Он же и древний, или вернее – предвечный; об этом свидетельствуют Его *власи белы*»¹. Определения «новый и «предвечный» доказывают: ни о каком Боге Отце не может быть и речи. Согласно сообщению Н.В. Квливидзе, можно сказать: аналогично понимал этот образ митрополит Афинский Михаил Хониат (вторая половина XII – начало XIII веков): «”Белые волосы означают вечность. Говорят, они появились с Ним, Который был с начала, с Ветхим Днями; и, однако, Он, принесенный за нас в жертву, – Младенец в Воплощении”. Тема Воплощения звучит и в текстах службы на Сретение: “Ветхий Днями, иже закон древле в Синае дав Моисею, днесь Младенец видится” (1-я стихира на литии); литийная стихира на “И ныне”»². Иоанн Дамаскин пишет четко: «Увидел и Даниил подобие человека и яко Сына человека, дошедшего до Ветхого денми (Дан 7: 13). И никто не увидел естество Бога, но [только] образ и подобие Того, Кто намеревался в будущем явиться. Ибо Сын и невидимое Слово Божие намеревалось поистине стать человеком для того, чтобы соединиться с нашим естеством и быть видимым на земле»³.

¹ Андрей Кесарийский, святой, архиепископ. Толкование на Апокалипсис. Издание четвертое. М., 1901. Репринт: М., 1992. С. 13.

² Квливидзе Н. В. Ветхий Денми // Православная Энциклопедия. Т. 8. М., 2004. С. 54.

³ Иоанн Дамаскин, преподобный. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. СПб., 1893. Репринт: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. С. 107.

То есть встречу Сына с Ветхим Днями надо понимать как прообраз соединения Христа с человеческой природой, чтобы стать видимым на земле. Такие святые Отцы, как Дионисий Ареопагит и Ефрем Сирий тоже считали образ Ветхого Днями Христом Второго Пришествия. Святитель Иларий Пиктавийский, вошедший в круг «избранных Отцов», который был назван на V Вселенском соборе, строго наставлял: «Единородный Сын, сый в лоне Отчи, благовестил нам о Боге, Которого никто никогда не видел. <...> Пророческое слово говорит это, Евангелие повествует, Апостол указывает, Церковь исповедует: Истинный Бог есть Явившийся. Но никто да не дерзает утверждать, что видел Бога Отца»¹. Святитель Кирилл Александрийский понимал пророческие слова «достиже Ветхого Денми» в качестве указания на достижение Сыном Славы Отца. Тем не менее раннехристианский автор Ипполит Римский и позднехристианский переводчик католической литературы Никодим Святогорец трактовали Ветхого Днями, напротив, как Бога Отца.² Иустин Философ, живший в Эфесе в начале II века, где и познакомился с учениками Иоанна Богослова, утверждал совсем другое: «Священное Писание говорит, что Бог являлся Аврааму, Моисею и другим ветхозаветным праведникам. Но это не был Бог Отец. Бог Отец всегда пребывал выше небес, никогда никому не являлся и ни с кем прямо не беседовал» (Диал 56: 1). Правда, подходя строго, евангельская цитата «Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение; Его слушайте» (Мф 17: 5) позволяет усомниться в категоричности такого утверждения. Но по сути Иустин Философ прав. Одно слово

¹ Иларий Пиктавийский, святитель. О Троице: Фрагмент // Клеман О. Истоки: Богословие отцов Древней Церкви / Тексты и комментарии. М., 1994.

² О влиянии католицизма на преп. Никодима см. интересный материал: 1) Петров Василий, протоиерей. «Удовлетворение правде Божией» в «Руководстве к исповеди» преп. Никодима Святогорца // <http://www.bogoslov.ru/text/5632460.html>; 2) Γιανναρᾶς Χρῆστος ΟΡΘΟΔΟΞΙΑ ΚΑΙ ΔΥΣΗ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΑΔΑ. Ἐκδόσεις Δόμος. Αθήνα, 1996. Δεύτερη ἐπανεκδόση. Σ. 201-202.

икона (от εἰκω – *похожий, сходный, подобный*)¹ говорит о том, что она должна удостоверить сходство образа с первообразом. Бесплезно ссылаться на Евангельские тексты. В сценах Крещения и Преображения Иисуса Христа Бог Отец открывает Себя людям в голосе, а не в образе. А коль люди знают Отца только по голосу, то голос не удостоверит схождения изображения на иконе. Это же хорошо понятно.²

И даже допуская, что некоторые святые Отцы под образом *Ветхий Днями* понимали Отца, другие – Сына, а третьи – на сей счет вообще ничего не уточняли, то существует еще один источник – литургическая практика. «Нет ни одного богослужебного текста, который относил бы пророческие видения или наименования “Ветхий денми” к Богу Отцу»³ – это наблюдение Успенского не удалось пока опровергнуть никому. А богослужебная жизнь признается самой Церковью важнее отдельных, подчас ошибочных высказываний ее представителей. Напомним уже приводимые слова: «Итогом всего развития святоотеческой мысли явилось соединение проблемы истины с идеей литургического опыта, имеющее целью проповедь этой истины как истины онтологической». Учение Спасителя укоренено в литургии, в молитве, в переживаемом последователями Христа опыте присутствия Бога в Его Церкви.

Странно: неужели афонские старостильники не видели и не слышали текста богослужения на 17 декабря? Там ведь ясно сказано: «Мысленно научашеся Даниил, Человеколюбче, Твоим тайнам; на облаце бо яко Сына Тя человека грядуща, языков всех яко

¹ *Дворецкий И.Х.* Древнегреческо-русский словарь. В 2-х тт. Т. 1. М., 1958. С. 463.

² Необходимо сказать: первое изображение *Новозаветной Троицы* появилось в Москве в 1499 году, и отнюдь не в монастыре, а в миру. На пелене этот образ Троицы вышила Софья Палеолог – жена Ивана III, как известно, воспитанная при дворе Папы Римского. Пелена была подарена Троице-Сергиевой Лавре, чем и объяснимо дальнейшее распространение данной, католической по сути иконографии.

³ *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. С. 321.

Судию и Царя, зряще ума чистотою»¹. Хочется спросить: что зилоты произносят вместо этих слов?

Более того, представление Ветхого Днями Богом Отцом очевидная ошибка, опровергаемая и средневековой иконографией: на древних иконах с таким названием мы видим надписи «ІС ХС» и изображение крестчатого нимба², что указывает *только* на Иисуса Христа и ни на кого больше.



Рис. 6. Ветхий Днями. Церковь Спаса на Нередице. Новгород. 1199 год.

Лишь в качестве курьеза можно воспринимать наличие в обвинительном сочинении воинственных афонитов опровергающей их же иллюстрации — фрески внешнего притвора из святогорского монастыря Ксиропотам (датируется 1763 годом), где на престоле изображен сидящий Старец, крестчатый (!) нимб кото-

¹ Служба 17 декабря, память Даниила и Трех Отроков, канон, песнь 5.

² См.: самый древний Синайский образ VII века из монастыря святой Екатерины; погибшая в Великую Отечественную войну фреска 1199 года из церкви Спаса на Нередице в Великом Новгороде (рис. 6); роспись 1294–1295 годов из церкви Богоматери Перивлепты в Охриде; роспись Дионисия в Ферапонтовом монастыре (1502 год) и др.

рого имеет четко различимую надпись «ὁ ὢν» (сущий). Но ведь данная надпись всегда сопровождала исключительно иконы Христа, а не Бога Отца!

По всей видимости, у всех зилотов, несмотря на их принадлежность к той или иной Церкви, есть нечто общее. Так, известный грузинский ревнитель – архимандрит Рафаил (Карелин) в отношении нашего вопроса считает: «Бога Отца никто не видел и изображать Его так, как изображают Бога Сына, то есть миметически, нельзя; однако это не запрещение изображать символически то, что невозможно видеть»¹. По логике отца Архимандрита, коль Бог Отец неописуем, то, следовательно, не составляет особого труда взять да и живописать Его символически! Хочется спросить у его высокопреподобия: а какая может быть в данном случае символика, коль ничего не видно и никогда зримо не открывалось? Ведь нечем и нечего символизировать в трансцендентном Боге Отце именно в силу Его неописуемости, ибо нет предикатов, которые позволили бы создать символическое изображение. Образ же просто старца, как ни поверни, неизбежно антропоморфный и, следовательно, неотвратимо миметический. Он поневоле рождает у человека арианскую мысль о том, что Бог Отец старше Сына, и, значит, было время, когда Сына не существовало. Никакой и символики не получается, ибо пророческое видение – прообраз (τύπος), а не символ (σύμβολον). Кроме материализации идеи, как у Платона, здесь ничего другого не выходит. Ветхий днями – обычное аллегорическое изображение, но никак не символическое. Кроме аллегии, в данном случае ничего и быть не может. Святой патриарх Никифор по поводу же аллегорий высказался достаточно внятно: «Это нельзя назвать изображением (εἰχονίζεσθαι) или образом (γράφεσθαι)»². Вот у Христа действительно были символы – Агнец и рыба. Агнец символизировал принесенную жертву во спасение рода человеческого, рыба была сотериологическим символом, наглядным Симво-

¹ Рафаил (Карелин), архимандрит. На камени веры. Самара, 2007. С. 260.

² Никифор, архиепископ Константинопольский. Творения. Минск, 2001. С. 457.

лом веры. Но изображение Доброго Пастыря – уже не символ, а аллегория Христа. Потому сегодня в православной Церкви «Добрый Пастырь» практически вышел из употребления. В чем, собственно, состоит символизм Бога Отца? Или данный образ указывает на старость?! Кого? Бога?! Всякая старость заканчивается смертью, а Бог вечен и возраста не имеет. Но, может быть, указывает на старшинство? Нет, все три Ипостаси равночестны. На то, что Отец – Вседержитель? Тогда почему Он должен быть именно старцем? Не случайно же в Образе Вседержителя на иконах мы видим Христа. Это еще одно указание на неизобразимость Бога Отца.

Что, несомненно, отцы Собора понимали, потому и молчали о возможности символических икон. В Деяниях есть упоминание о зооморфных символах в храме Соломона, то есть речь шла о неподобных символах, как их называл Дионисий Ареопагит, однако неподобные символы предназначались не для молитвы, а для богомыслия. Тем более на них не могли молиться древние евреи. Отцы видели куда увлечение символизмом может завести, поэтому ничего не сказали о символах в догмате иконопочитания. Чего не смогли понять позже создатели новых символических прочтений, поэтому и прибегали к языку Платона и к фантазиям. Но *моленный* образ может быть только конкретным, то есть несущим в себе историческую правду о первообразе. Для такой достоверности и существует канон, но не видения. «Ибо мы ходим верою, а не видением» (II Кор 5: 7). На фантазии и прямые символы не молятся. 82 правило Трулльского собора как раз и отменило прямой символизм, уничтоживший Первообраз. Нетрудно предвидеть возражение: «Сама икона есть символ». И действительно: «Для православных икона не идол, подменяющий собой невидимого Бога, но символ и знак Его присутствия в Церкви»¹. То есть в данном случае имеется в виду символ **присутствия** Бога в храме и вообще в Церкви, а не **образ**. Кстати, Бог присутствует и в храме, и во всей Церкви, отнюдь не одними символами, а еще и Своими энергиями. Образ же диктуется ипо-

¹ Иларион (Алфеев), игумен. Таинство веры. Введение в православное догматическое богословие. М., 2003. С. 69

стасью – *целым*, но каноничный символ, с нею связанный, есть лишь *часть*, тяготеющая к целому. Нимб – символ святости, но не сама святость и тем более не сам святой. В практике иконописания соборным умом был разработан символический язык, условно передающий нимбами нетварный свет, божественные энергии – мандорлой, ад – чернотой пещер и т.д. Но такие символические средства помогали передавать сакральный смысл иконы, а не заменяли собой сам моленный образ.

Позиция архимандрита Рафаила (Карелина) требует для себя продолжения: «Если в Восточной Церкви существуют иконы с изображением Бога Отца как “Ветхого днями”, то, значит, они воцерковлены». Но тут же, правда, делается оговорка: «Впрочем, отдельно писать образ Бога Отца на Востоке не принято, почему – не знаю, может быть, во избежание опасности неправильного представления о разделении лиц Святой Троицы, как трех отдельных Божеств»¹.

Доводим до сведения: такая «символизация» часто приводила и приводит к изображению Бога Отца отдельно от двух других Лиц Троицы в росписях на ветхозаветные сюжеты, особенно во вновь возводимых или в возвращенных, реставрируемых храмах². Подобное разделение Троицы является логическим последствием либеральной «толерантности» к еретической иконографии. Церковь никогда не одобряла икон, написанных по фантастическому представлению человека. Потому в отношении трансцендентного Бога Дионисий Ареопагит вводит апофатическое понятие «неподобного образа», но таковой не может быть

¹ *Рафаил (Карелин), архимандрит. На камени веры. Самара, 2007. С. 261. Отец Рафаил известен как непримиримый борец с раскольниками. Его книги и статьи действительно жгут глаголами. Чего стоит даже одна такая фраза: «Церковь – это живое тело, поэтому часть, отторгнутая и вырванная из организма, становится мертвым, гниющим куском» (Рафаил (Карелин), архимандрит. Церковь и мир на пороге Апокалипсиса. М., 1999. С. 25). Образно, экспрессивно и точно! Да вот незадача: взгляд архимандрита на икону Бога Отца, как видим, полностью совпадает со взглядом афонских раскольников.*

² Достаточно заглянуть в новгородский Покровский собор, чтобы убедиться в сказанном. Но если бы он был только один!

моленным. Причем даже «неподобный образ» не связывался конкретно с Ипостасью Отца. О чем будем говорить подробнее в главе о тератологии.

«Символика», подобная той, за которую заступается архимандрит Рафаил, представляет собой обычную ложь, опровергаемую богослужебными текстами и каноничной иконографией. Да и что значит «иконы “Ветхого днями” воцерковлены»? «Ложь, повторенная тысячу раз, становится правдой»? Коль так, – тогда подлежит реабилитации доктор Геббельс, которому молва и приписывает авторство этой известной фразы. Любой катехизис подтверждает: ложь и ересь Церковь всегда отвергала с порога.

Никакого воцерковления данной иконы не может быть принципиально. Это просто упадок теологической мысли до непозволительно низкого уровня. К сожалению, конечно.

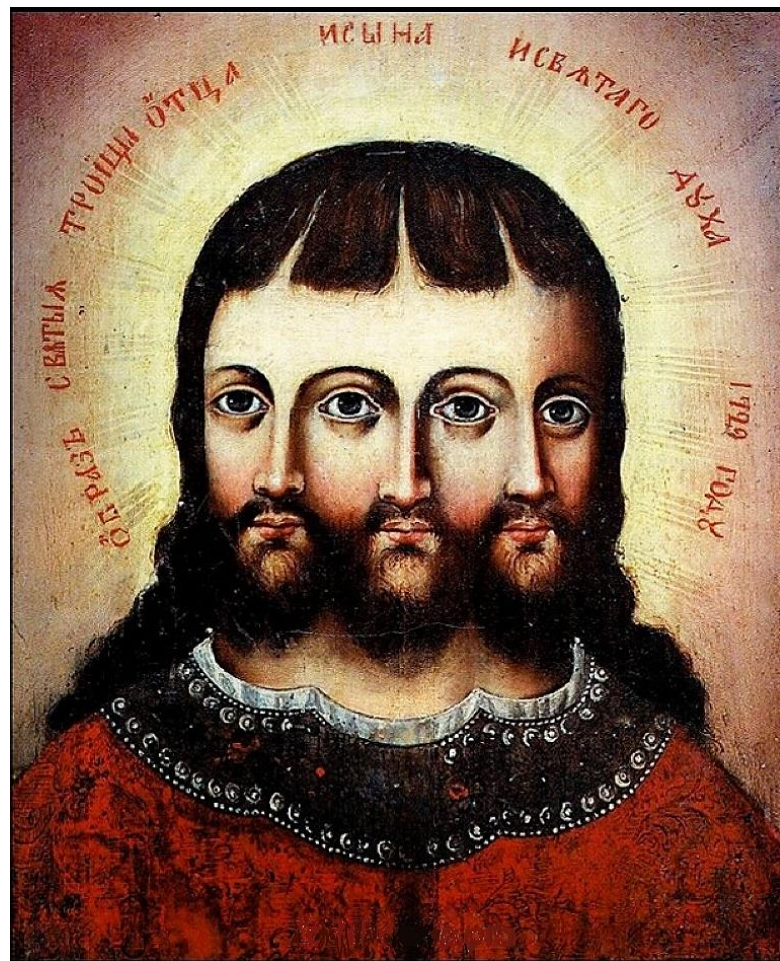


Рис. 7. Смесиипостасная Троица из Сибирской губернии, 1729 г.

На рис. 7 приведен пример изображения Пресвятой Троицы в виде вообще монстра, предтечи «футуризма» XX века. Яркое свидетельство уровня богословской мысли «на местах». Ведь эта икона находилась в храме! И написана она на 7 лет позже строгого запрета Святейшим Правительствующим Синодом в 1722 году. То есть в столице размышляли вполне здраво. Спрашивается: провинциальные иконописцы не ведали, **что** творили? Вполне осознавали, ибо заимствовали иконографию на Западе (см. рис. 8), где она легально культивировалась с XII по XVII века.



Рис. 8. Грегорио Васкес де Арсе-и-Себальос. Св. Троица.
Кон. XVII в.

В начале XVII столетия не вытерпел даже папа Римский Урбан VIII и запретил подобные изображения, справедливо посчитав их еретическими. Правды ради надо отметить, что территории,

подконтрольные легатам Рима, освободились от таких икон практически к XIII веку. Но в далеких провинциях они еще встречались. В Православии же тяга к иконографической «экзотике» оставалась довольно устойчивой. Более того, известны образы Святой Троицы даже о трех главах на одном туловище.

Здравый рассудок здесь был побежден увлеченностью символизмом. Ведь на столетие позже Большого Московского собора Священный Синод Константинопольской Церкви, возглавляемый патриархом Софронием II, о более «безобидной» иконе «Новозаветная Троица» вынес следующее решение: «Соборно постановлено, что эта якобы икона Святой Троицы является новшеством, чуждым и не принятым Апостольской, Кафолической, Православной Церковью. Она проникла в Православную Церковь от латинян»¹.

Или, возвращаясь к мнению отца Рафаила, Грузинская и Русская Церкви воцерковили икону *Ветхозаветная Троица*, а Греческая – нет? Но тогда не получается единой Кафолической Церкви. Поэтому выходит одно из двух: или прав архимандрит – или нет единой Вселенской Церкви. Правда разделилась. Ее богословская составляющая утверждает, что отец Архимандрит ошибается, а ее историческая компонента констатирует развал единой Вселенской Церкви.

Разумеется, матфеевцы не признают вышеуказанного постановления, ибо данное решение вынес Синод той Церкви, от которой они откололись. Серафим Серб утверждает; «Святость этой иконы и ее почитание известны и составляют всеправославную, вселенскую и святую традицию, которую невозможно опровергнуть» (с. 41). Насчет невозможности опровергнуть сказано самонадеянно. Однако вопрос стоит по-другому: могут ли раскольники пребывать в «всеправославной, вселенской и святой традиции», на которую они уповают? Ответ очевиден – нет! Впрочем, теперь они сами себя мнят подобной «традицией».

И если читать книгу матфеевцев дальше, то скоро убеждаешься: не соответствует действительности утверждение Хри-

¹ Цит по: *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 335.

зостом Катунаского и о том, что Стоглавый собор благословил почитать иконы, подобные *Новозаветной Троице*. На сей счет Стоглав постановил однозначно: «Писати иконописцем иконы с древних переводов, како греческие иконописцы писали, и как писал Ондрей Рублев и прочие пресловущие иконописцы, а от своего замышления ничтоже претворяти»¹.

Земскова отмечает точно: «Разрешение на иконографию новозаветной Троицы и “Отечество” оформилось после Собора, в ходе разбора дела дьяка Висковатого»². Сегодня подавляющим большинством серьезных специалистов признано, что Собор 1553–54 годов руководствовался не вероучительными, а политическими мотивами.

Скажем сразу: мы не против изображения пророческих видений в храме, хотя бы потому, что *Синодик в неделю Православия* провозгласил их равенство с иконами на темы из Нового Завета³; главное, чтобы такие иконографические пророчества были верно истолкованы. «Видения» обычно живописались в дидактических целях, а не в моленных.

Но является ли икона *Новозаветная Троица* изображением видения? Кому оно было? И кого надо считать свидетелем оного? Если на Бога не смеют взирать Херувимы и Серафимы, то кто из иконописцев дерзнул узреть Первую Ипостась? Серафим Серб оказался весьма далек от истины. Его утверждение «Ни один святой Церкви не выступил против этой иконы (т.е. “Новозаветной Троицы”. — В.К.)»⁴ ложно хотя бы потому, что даже VII Вселенский собор оговаривал невозможность изображения Бога Отца. Участники Собора говорили: «Почему мы не описываем Отца Господа нашего Иисуса Христа? Потому что мы не видели Его, да невозможно наглядно представить и живописно изобразить естество Божие. А если бы мы увидели и познали Его

¹ Стоглав. СПб., 1863. С. 128.

² Земскова Вера. Афонская книга о «новом иконоборчестве».

³ Синодик в Неделю Православия / Подгот. текста иеромон. Феофан (Арескин); ред. и коммен. иеромон. Григорий (Лурье) // Вертоград, № 1 (73), 2002. С. 62 и прим. 7.

⁴ Новоиконоборческая ересь и Андреевский раскол. С. 73.

так же, как и Сына Его, – постарались бы описать и живописно изобразить и Его (Отца)»¹. На деле же сторонники изображений Бога Отца выворачивают наизнанку смысл сказанного на Соборе. Они и описывают Отца, фактически заявляя этим, что видели и познали Его. Чем не дерзость?

Другие аргументы вообще сомнительны. Можно ли считать прилет, а потом сидение голубя на иконе доказательством благословения ее свыше? Довольно чудно, если афонские монахи принимают обычного голубя за Святого Духа. Во время одного из выступлений Фиделя Кастро белый голубь тоже сел на плечо команданте и сидел до конца выступления оратора (см. рис. 9). Что дальше?



Рис. 9. Фидель Кастро.

И таких подтасовок на страницах упомянутой книги достаточно много. Например, иеросхимонах Хризостом Катунакский, писавший о Московском соборе 1666 года, о чем уже говорилось, настаивает на том, что названный собор, наряду с запретом писать

¹ Деяния VII Вселенского собора. Казань, 1909. С. 17.

Бога Саваофа в виде старца, тем не менее признал в Ветхом днѣми Бога Отца. На самом же деле глава 43 Деяний Большого Московского собора свидетельствует: «Обаче аще и Даниил пророк глаголет: яко видех ветхого денми сѣдѣще на судище. И то не о Отце разумеется, но о Сыне, еже будет во второе его пришествие судити всякаго языка страшным судом»¹. Земскова делает точное замечание: «Собственно вопрос об изображении Бога Отца в виде старца на соборах 1666–1667 гг. подразумевал исключительно икону “Отечество”»². Однако исследовательница находит некоторую общность между иконами *Отечество* и *Новозаветной Троицы*, отмечая: «Возможно, их сюжеты имеют и историческое преемство. Нельзя прямо сказать, что обе эти иконы нетерпимы в Церкви, но и нельзя намеренно поощрять их бытование, так как такое “овеществление” ничего не добавляет в умозрение Св. Троицы и может испортить, “загрязнить” в умах верующих понимание этого вопроса»³. Если подобные изображения в наше время отстаивают такие известные священники, как архимандрит

¹ Деяния Московских соборов 1666 и 1667 годов. Издание второе. М., 1893. С. 201. Кстати, Собор 1666 года исчерпывающе высказался и о Саваофе: «Саваоф не именуется точию Отец, но Святая Троица. По Дионисию Ареопагиту, Саваоф толкуется от жидовска языка, Господь сил: се Господь сил, Святая Троица есть, Отец и Сын и Святой Дух» (Там же. С. 200–201). То же самое фактически подтверждает и словарь Глубоковского: «**Саваоф** – по-еврейски означает: войска, ополчения, армии, воинства, и в этом смысле в оригинальном тексте употребляется в таких местах, как Исх 6: 26; Чис 31: 53, а также в смысле «небесные воинства» (и планеты, и Ангелы) – во Вт 4: 19; 17: 3; 3Ц 22: 19; Ис 24: 21; Дан 8: 10. Но главным образом это слово в Писании употребляется со словом Бог (Господь воинств), выражая владычество Божие над всеми силами на небе и на земле (2Ц 5: 10; Ис 6: 3; Ос 12: 5; Зах 1: 3). В Новом Завете это слово встречается только в Иак 5: 4 и Рим 9: 29» (Глубоковский Н.Н. Библейский словарь. М., 2007. С. 209). Как видим, приписывать имя Саваофа Богу Отцу нет оснований. «Владычество» предполагает *действие, управление*, а глагол «владычествовати» означал еще и *ведать, распоряжаться чем-либо* (см.: Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 2. М., 1975. С. 213). Собор совершенно прав. Действие в Святой Троице может быть только единым.

² Земскова Вера. Афонская книга о «новом иконоборчестве».

³ Там же.

Рафаил (Карелин), то, следовательно, мы даже не догадываемся о масштабе этого «загрязнения» в умах».



Рис. 10. Отечество.
Новгород. Конец XIV века.

Представление Ветхого Днями Богом Отцом очевидная ошибка, опровергаемая и средневековой иконографией: на старых иконах с таким названием мы видим надписи «ІС ХС» и изображение крестчатого нимба¹, что указывает **только** на Иисуса Христа и ни на кого больше.

Упорствующие в возможности изображения Бога Отца тривиально впадают в тринитарную ересь. Мы согласны с

¹ См.: самый древний Синайский образ VII века из монастыря святой Екатерины; погибшая в Великую Отечественную войну фреска 1199 года из церкви Спаса на Нередице в Великом Новгороде; роспись 1294–1295 годов из церкви Богоматери Перивлепты в Охриде; роспись Дионисия в Ферапонтовом монастыре (1502 год) и др.

М.В. Васиной, сообщившей нам свои размышления: «Вся наука – это столкновение мнений и гипотез. Но в данном случае это клевета на Церковь, потому что утверждение об изобразимости Отца это не просто ошибка, это хула. Это прикровенное разрушение догмата Пресвятой Троицы и отрицание домостроительства Сына и Духа».

Не так думают наши «отцевидцы». Для них «нетрудно заметить, что отказ от изображений одного из трех Равночестных Лиц Святой Троицы по причине признания за Ним исключительно неизобразимой божественности приводит к разрушению христианской веры во Святую Троицу. Запрет на изображение возможных явлений Бога Отца – это скрытое иконоборчество, за которым таится возврат к иудаизму»¹. И это притом, что пятью страницами раньше Автор приведенных строк цитирует Деяния VII Вселенского собора, где говорится о невозможности изображения Бога Отца как полностью трансцендентного. Нам видится здесь элементарное западение «отцевидцев» в магию, ибо «магизм никогда не предполагал существования метафизической реальности и даже в наиболее развитых формах отвергал существование трансцендентного Бога»². Вот так бывает, когда серьезные ученые, ставшие адептами изображения Бога Отца, в полемическом раже, любыми средствами стараясь победить своих оппонентов, подводят под обвинение в разрушении «христианской веры во Святую Троицу» не только Отцов Вселенского Собора, но и сонм прославленных святых, в том числе выдающегося защитника иконопочитания преподобного Иоанна Дамаскина, писавшего: «Невозможно делать изображение Бога – бестелесного и невидимого, и невещественного, и не имеющего ни внешнего ви-

¹ *Моторин А.В.* Образ Живоначальной Троицы и живописание видений древнерусском искусстве // Андрей Рублев и мир русской культуры: к 650-летию со дня рождения. Материалы Международной научной конференции Калининград – Клайпеда – Вильнюс. 17–22 октября 2010 года. Калининград, 2011. С. 123.

² *Колмаков В.Б.* Античный пессимизм // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Философия. Воронеж, 2012. № 2. С. 139.

да, ни очертания, и непостижимого»¹. Впрочем, Отцы не нуждаются в нашей защите. Страдает суть вопроса. Отрицается домостроительство Сына и Духа, о котором выше говорила Васина. Разрушается вообще элементарная логика. Ибо все известное людьми о Боге Отце лишь то, что Он Вседержитель, Творец неба и земли, видимого и невидимого миров, Он – вечен, Он – Свет (Символ веры), что Его никто и никогда не видел (Ин 1: 18, 1 Ин 4: 12). Мы не устанем повторять: только «Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил» (Ин 1: 18). Что еще? Можно ли на основании этих сведений написать правдиво истинный Лик Бога Отца? Нет, написать можно только фантазии, в смысле – ложь. Глава 43 Стоглавого собора гласит: «Не описуйте Божества, не лжите слепии: прост бо, невидимо и незрительно есть»². Ни о какой правде такого образа не может быть речи. Что за вера в Бога Отца у наших критиков, если они не верят в Него без картинки «дедушки с белой бородой»? Это вера не в Бога, а вера в позитивизм.

Как правило, они (критики) в качестве неопровержимого аргумента приводят в таких спорных случаях икону Троицы кисти Рублева. Там же якобы есть символическое изображение Первой Ипостаси! Нет. Эта икона есть не прямое ипостасное изображение Бога; три равных безымянных Ангела символизируют исключительно **троичность, без указания на Лица** (поэтому у Ангелов нет надписей, удостоверяющих Ипостаси)³, указывает осо-

¹ *Иоанн Дамаскин, преподобный*. Три защитительных слова против порицающих святые иконы и изображения. СПб., 1893. Репринт: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. С. 48. Обратим внимание: Дамаскин не предлагает, как отец Рафаил, прибегать к символическим изображениям, коль «невозможно видеть». Этого у него нет вообще! Неужели православный архимандрит ратует за юридический принцип латинян «ubi jus incertum, ibi nullum» – «если закон неопределен – закона нет»? Тогда что не запрещено, то разрешено?!

² Стоглав. СПб., 1863. С. 154.

³ В этой связи интересен такой факт: икона *Посещение Авраама тремя Ангелами* (создана в 1406 году, ныне находится в Санкт-Петербургском соборе во Имя Святой Живоначальной Троицы лейб-гвардии Измайловского полка) имеет три надписи «ІС ХС» возле каждой

бенно актуальной в то время розни мира сего на **единство** трех Ипостасей в любви. Не стоит забывать и еще об одном немало-важном обстоятельстве. Данный иконографический тип потому и называется Троицей Ветховетной, что он напрямую связан с Преданием о посещении Авраама тремя Ангелами. На Предании и покоится символизм иконы. Он не выдуман, а основан именно на Предании и святоотеческом объяснении этого Предания. Александру Свирскому являлась не Новозаветная Троица, а опять-таки три одинаковых Ангела. Для Филиппа, желающего увидеть образ Бога Отца не меньше наших адептов «Новозаветной Троицы», ответ дан самим Христом: «Видевший Меня видел Отца» (Ин 14: 9). Даже странно: кого же в таком случае хотят увидеть наши критики, коль Сын и есть образ Отца? Тем не менее все-таки находятся любители произнести совсем противоположное Евангелию, призывая Филиппа фактически не слушать Учителя: «Иди к нам, мы тебе покажем Отца!». И показывают ему иконы *Новозаветная Троица* и *Саваоф*. Нелепо? Да. Но не смешно. Здесь совсем не до смеха. Ибо разрушается сам принцип, установленный непосредственно Богом: Отец познается только Сыном (как говорилось, «видевший Меня видел Отца»), а Сын познается исключительно Духом Святым («никто не может назвать Иисуса Господом, как только Духом Святым» 1 Кор 12: 3). Не дерзают ли изобразители Отца занять место Сына и, следовательно ввести себя вместо Сына в качестве Второй Ипостаси в Святую Троицу? Ведь по существу дела так и выходит.

Если моленная икона основана исключительно на христологии, то, может быть, достаточно того, что «созерцание Сына и есть созерцание Троицы»¹, – как говорит Васина? Логичный во-

фигуры Ангела. Что лишь указывает на однозначное понимание средневековым мастером запрета ипостасного изображения Бога Отца и Святого Духа. Единственно возможный вариант такого изображения – Иисус Христос, что мы и видим на иконе. Ошибочность подобной иконографии в том, что Троица – не три Христа, поэтому и Стоглавый собор запретил наносить кресты на нимбы трех Ангелов, справедливо ставя иконникам XVI века в качестве примера Рублевский памятник.

¹ Васина М.В. «Троица» Рублева в иконологии и триадологии С. Булгакова // Материалы конференции «"Св. Троица" преп. Андрея Рублева

прос. Ведь при живописании Троицы возможен лишь один условный символический образ (как у Рублева), указывающий не на Ипостаси, а на троичность. Сама по себе Троица не имеет ни образа, ни прообраза. Ибо Она – начало всему и как фотографически реальный образ невозможна, ибо трансцендентна. Коль образов будет просто три, то, помня о связи образа с Первообразом, неизменно возникает мысль о трибожии¹. Что есть ересь. Н.К. Гаврюшин констатирует тот очевидный факт, «что на протяжении нескольких столетий отцы церковных соборов, ученые богословы и искусствоведы не могут прийти к согласию относительно понимания этой иконы (Троицы. – В.К.). Сегодня необходимо честно и откровенно признать, что сами по себе зримые иконописные образы Св. Троицы прямо и однозначно не конвертируются в словесные догматические формулы. И не только “неграмотные”, но даже и искушенные богословы перед троичными иконами очень легко могут поддаться соблазнам тритеизма»². То есть даже икона Рублева стоит на грани возможного, но не переходит этой границы, поскольку имеет под собой библейскую основу, о которой говорилось выше.

Однако «Новозаветная Троица» является безумным смешением ипостасного образа Христа, «продукта» нездоровой фантазии в лице старца «с белыми власы» (якобы Саваофа) и образа одного из явлений (а не ипостаси!) Святого Духа «в виде голу-

в свете православного апофатизма. Иконоборчество: вчера и сегодня». СПб., 2007. С. 81.

¹ Л.А. Успенский приводит такую информацию: «Монах Евфимий Зигавин в своей “Догматической Паноплии” сообщает: богомилы “говорят, что часто не только во сне, но и наяву видят Отца в виде старца с длинной бородой, Сына в виде бородатого мужа и Духа Святого – в виде безбородого юноши”» (Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 340). Чем не трибожие? Но здесь – еретики-богомилы со своим ущербным мировоззрением, а в России – некоторые из якобы православных норовят увидеть «Отца в виде старца с длинной бородой». Кто гарантирует, что в следующий раз они не захотят увидеть «Духа Святого – в виде безбородого юноши»?

² Гаврюшин Н.К. Иносказания о Неином: Боговидение и «отчуждение ума» // Этюды о разумной вере. Минск, 2010. С. 409–410.

бине» (Лк. 3: 22). Как заметил В.В. Лепехин, Лица Троицы на подобных изображениях «также кардинально различны по сущности: человек – человек – птица, а птица не может быть единосущна человеку»¹. Ученый обращает внимание на ярко выраженное *неравенство* Лиц Троицы. Вот и получается, что Она – не единосущна, раздельна и не равночестна. Какие доказательства еретичности этой иконы и подобных ей нужны еще? Невозможно в одно и то же время отрицательно относиться к словесным ересям и терпимо – к иконографическим. Но несмотря на очевидный абсурд, подобная картина встречается на каждом шагу.

Более того, икону Новозаветной Троицы нельзя даже освятить в храме по факту отсутствия ее в Чине освящения. Вот что говорит на сей счет священник Константин Пархоменко: «Как мы знаем, всякая икона нуждается в освящении. Существует чин освящения и иконы Святой Троицы. Однако в этом чине специально указано, какие иконы Троицы можно освящать. Это икона, изображающая явление Трех Ангелов Аврааму, и три иконы, которые рассказывают о явлении Троицы в Новом Завете: иконы Крещения, Преображения и Пятидесятницы. Икона запрещенного типа, таким образом, даже не может быть освящена»². О чем здесь спорить? И стоит ли что-то доказывать? Налицо ненавистная Христу теплохладность.

Вернемся к анализу первого церковного систематика. Одним из главных инструментов преподобного Иоанна являются разнообразные различения тех или иных тез. Без этого трудно представить философскую систему Дамаскина. Он первый и, кажется, единственный из святых Отцов вводит определение Святого Духа как образа Сына: «Сын – естественный образ Отца, совершенно равный, во всех отношениях подобный Отцу, кроме того, что не *нерожден* и не *Отец*, Ибо Отец – нерожденный Роди-

¹ Лепехин Валерий. Икона Пресвятой Троицы: богословские проблемы иконографии // Андрей Рублев и мир русской культуры: к 650-летию со дня рождения: Материалы Междунар. науч. конф.: Калининград – Клайпеда – Вильнюс, 17–22 октября 2010 года. Калининград, 2011. С. 8–9.

Пархоменко Константин, священник. О разных иконах Пресвятой Троицы // <http://moyhram.org/articles/38/1134/>.

тель; Сын же – рожден и не Отец; и Дух Святой – образ Сына».¹ В.Н. Лосский объяснил эту диафору Дамаскина так: «Все свято-отеческие тексты, в которых Сын назван “образом Отца”, а Дух – “образом Сына”, относятся к проявлению через энергию общего содержания Трех, ибо Сын – не Отец, но Он то, что есть Отец; Дух Святой – не Сын, но Он то, что есть Сын»².

¹ *Иоанн Дамаскин, преподобный*. Три защитительных слова против порицающих святыне иконы и изображения. С. 100. В том же ключе размышлял четырем веками ранее святитель Василий Великий, но с существенной разницей: он все-таки конкретно не называл Святой Дух образом Сына.

² *Лосский Владимир*. Богословие и Боговидение / Перев. В. Рещиковой. М., 2000. С. 371. Добавим здесь несколько рассуждений, продиктованных тем, что нам доводилось в среде религиозных философов слышать несогласие с данным определением Дамаскина: своим утверждением Дамаскин якобы открывал дорогу Филиокве. Начнем с бесспорного для философии Средневековья: Божественные энергии, дающие познание Бога вне Его Самого, выстраивают для человека новую перспективу. В данном случае вряд ли у кого-то из средневековцев возникнут возражения. Но как такая перспектива может реализоваться? Не будь Святой Дух образом Христа, то Вторая Ипостась не открывалась бы людям Божественной Личностью. В дискурсе Православия, речь идет не о том, что Святой Дух что-то «совершенствует» в личности Христа и доводит тем самым ее до человеческого понимания. С точки зрения средневековой теологии, этого не может быть принципиально. Личность Христа в означенном ракурсе совершенна во всех отношениях. Речь как раз о том, что Дух очищает и отверзает человеческое зрение для восприятия в той или иной степени всесторонности совершенства. Это хорошо понимал Дамаскин, цитируя Апостола: «Никто не может назвать Иисуса Господом, как только Духом Святым» (I Кор 12: 3). Дамаскин настаивает: «Подобный же и совершенно равный образ Сына – Святой Дух», но без промедления уточняет, что только в одном отношении Дух имеет различие с Сыном: «в том, что Он *исходит*. Ибо Сын хотя *рожден*, но не *исходит*» (*Иоанн Дамаскин, преподобный*. Три защитительных слова против порицающих святыне иконы или изображения. С. 101–102). Если отрицать это определение Дамаскина, то у средневекового человека возник бы целый ряд вопросов. Что, например, видели почитаемые им святыне Отцы-духовидцы? Вряд ли слово «духовидцы» всегда применялось просто как метафора. А что именно тогда видели Отцы? Здесь возникла бы для Средневековья вероятность понимания Духа лишь в качестве Божественной энергии, забывая о том, что Он – Лицо. И тогда по-

лучится Двоица вместо Троицы. Богословие того времени понимало бы, что Святой Дух, будучи образом Сына, посылается Отцом в Пятидесятницу написать образ («через энергию общего содержания Трех») в ипостасях апостолов и стать Утешителем их, а потом и всех христиан. В данном случае Дух проявил не только образ Сына, но благодатью в посильной для людского понимания мере – в целях икономии (в переводе с греч. *δομο-строительство*) – высветил «общее содержание Троицы», которого не чувствовало ветхозаветное человечество. М.В. Васина в письме к нам размышляет: «Дела Духа и Сына нераздельны, но и неслиянны, как собственно и их Лица, притом что дело у них одно – дело человеческого спасения. Филиокве связано с неприятием католиками домостроительства Духа. В частности, Фома Аквинат (значение коего для католиков общеизвестно) не принимал Духа как образа Сына. А ведь для православных Сын есть образ Отца, а Дух есть образ Сына, хотя образ Божий, естественно, один». Куда смелее Дамаскина высказывается о Святом Духе преподобный Анастасий Синаит (ок. 640 г. – кон. VII / нач. VIII в.): «Потому Бог и не вдунул в Еву дыхание жизни, поскольку она есть образ Святого Духа – дыхания и жизни, и поскольку ей надлежало, посредством Святого Духа, воспринять Бога» (*Анастасий Синаит, преподобный*. Три слова об устройении человека по образу и подобию Божию // Альфа и Омега. М., 1998. № 4 (18). С. 96). Быть может, это метафора? Нет. Подобная точка зрения имеет основание, и у нее есть своя предыстория. «В Ветхом Завете для обозначения “Духа” употребляется слово “ruah”; в то время как на арамейском это слово исключительно женского рода, на древнееврейском оно иногда может быть мужского рода. Однако из 84 случаев использования в Ветхом Завете слова “дух”, в контекстах, традиционно понимаемых как указания на Святого Духа, 75 раз оно является или явно женским или неопределенным (из-за недостатка глагола или прилагательного). Только девять раз это слово употребляется как существительное мужского рода», – говорил преподаватель Свято-Тихоновского богословского института Ю.В. Максимов в своем докладе «Женский образ Духа Святого у святых Отцов и писателей ранней Церкви» на X Рождественских чтениях 30 января 2002 года // http://fapsyrou.ru/science/staticonference/zhenskiy_obraz_duha_594/). Ипостась Святого Духа воспринималась в женском роде сирийскими Отцами, и, в частности, преподобным Ефремом Сирийским. Несмотря на то, что по-гречески слово «Дух» (πνεῦμα) среднего рода, некоторые святые Отцы, писавшие на греческом языке, склонны были связывать Третью Ипостась с женским началом. До Анастасия Синаита, пропуская труды малоизвестных авторов, можно вспомнить высказывание святителя Мефодия Патарского о личности Евы как об исходящем лице Духа Святого. В XX веке женский образ Софии вводился в Троицу известным философом, протоиереем Сер-

Коль придерживаться исторического реализма, который свойственен каноничной иконописи, то так же неоткуда взяться образу Софии Премудрости Божией в виде женской ангельской фигуры, восседающей на престоле, ибо и это аллегория, «самомышление», а не правда Логоса¹.

Аллегорией являются и образы Ангела Хранителя, появившиеся на Руси под католическим влиянием в XVI веке. В детали входить не будем, поскольку впереди нас ждет на данную тему отдельный разговор. Только позволим себе заметить: на аллегории – вымышленному художественному образу – никто не молился и не молится². Иначе молитва будет направлена в никуда.

Большой Московский собор 1666–67 годов обращался «в возобличение иконописцем яко да престанут от ложных и суетных писаний, и не писали бы ничто собою отныне без свидетельства»³.

Примеры аллегорий в качестве сакральных образов констатируют искривление той теоцентрической вертикали правды-истины, которая и заключена в Православии⁴. Значит, образы

гем Булгаковым (критику см.: *Гаврюшин Н.К.* По следам рыцарей Софии. М., 1998). О Духе как женском начале в Троице писал Д.С. Мережковский (Иисус Неизвестный. Париж, 1934. С. 112 и сл.) Но взгляд на отношения внутри Троицы в качестве семейных (Бог-Отец, Бог-Мать, Бог-Сын) Церковь отвергла. У Дамаскина же ничего подобного нет. Напротив, его система отличается четкостью положений и здравым смыслом. Поэтому можно утверждать, что своей диафорой Дамаскин уводил от Филиокве, а не приводил к нему.

¹ О богословской неправомерности аллегорических изображений Премудрости Божией в виде Ангела, помимо справедливой критики дьяка Ивана Висковатого, иноков Зиновия Отенского и Евфимия Чудовского, см.: 1) *Гаврюшин Николай*. «...И еллини премудрости ищут»: Заметки о софиологии // По следам рыцарей Софии. М., 1998. С. 69–114; 2) *Флоровский Георгий, протоиерей*. О почитании Софии, Премудрости Божией, в Византии и на Руси // Догмат и история. М., 1998. С. 394–414.

² Подробн. об иконе Ангела Хранителя см. в след. главе.

³ Деяния Московских соборов 1666 и 1667 годов. С. 203–204.

⁴ «Православие» есть калька греч. ὀρθόδοξος – «правомыслие», от ὀρθός – прямой (в вертикальном направлении), стоящий прямо, поднятый вверх, δόξα – мнение, представление, предположение. То есть мнение и

Святой Софии и Ангела Хранителя, наряду с «Новозаветной Троицей», однозначно относятся к еретическим. В богословии нет компромиссов, поскольку оно – самая точная из наук: существенный уклон в сторону здесь часто оборачивается анафемой. Так было, так есть и так будет. История беспристрастно подтверждает данный вывод.

Возвращаемся на Афон. Привлекает внимание факт обращения современных зилотов к русским источникам. Что представляет несомненный интерес. Если раньше наши предки считали наиболее авторитетными писания греческих Отцов и иконы греческих изографов, в чем мы убедились из текста Стоглава, то теперь некоторые греки, когда им понадобится, прибегают к помощи русских примеров, правда, иногда скатываясь до их магического толкования. Тот же Хризостом Катунакский в дате проведения Большого Московского собора (1666 год) видит *«число антихриста, из-за чего, ссылаясь на одно видение, этот Собор стал “орудием антихриста”»* (с. 116). Вот так: не больше и не меньше... Что в материалах одного и того же Собора выгодно, то от Бога, а что не выгодно, то от лукавого. Но здесь помимо магического мышления, руководствующегося сомнительной нумерологией, обнаруживается себя явная некомпетентность. Во время проведения названного Собора летоисчисление на Руси велось от сотворения мира, а не от Рождества Христова, то есть шел 7174 год.

И напоследок самое интересное. 5 (18) июня 2000 года, то есть в то время, когда матфеевцы создавали свою книгу «Новоиконоборческая ересь...», состоялся Освященный собор Катакомбной Церкви Истинных Православных Христиан России (старого и нового обрядов). Пикантность ситуации придает то, что и у нас в России нашлись люди, объявившие себя Истинными Православными Христианами. Данный Собор также посвятил от-

представление, имеющие вертикальную (к Богу) направленность – то, что называется «теоцентризмом». Отклоненная вертикаль – в строгом отношении, уже не вертикаль; она уводит ум мимо такого центра и приводит к неверным представлениям о Боге, становится отображением ереси. Не случайно же слово «грех» дословно означает «мимо цели».

дельное постановление относительно икон Пресвятой Троицы. Орос называется «О неизобразимости Божества». Документ вполне заслуживает того, чтобы быть приведенным полностью: «Ни Отец, ни Сын, ни Дух Святой не изобразимы по Божеству или Ипостаси.¹ Отец не изобразим по плоти никогдаже. Сына во-ображаем по человечеству как воплощенное домостроительство нашего спасения. Дух Святой, явленный в виде голубя во Иордане при Крещении Господнем, в виде облака на горе Фаворской на Преображение Господне и в виде огненных языков на Пятидесятницу – никогда не был ни голубем, ни облаком, ни огнем, но только показал таким образом Свое явление человеком. Подобно сему и Святая Троица, явившаяся в образе трех Ангелов Аврааму, никогда не была тремя Ангелами, но чрез то показала единство Божества в трех Лицах, нераздельное и неслиянное. Посему мы изображаем на иконах Крещения, Преображения, Пятидесятницы и Богооткровения Аврааму не Самого Духа Святого и не Саму Святую Троицу, но токмо описываем образы их явления, которыми предвечный Бог действовал во времени. И кроме сих икон не должно изображать ни явлений Духа Святого, ни Святыя Троицы. Изображаем же Бога Слова, воплотившегося Сына Божия Иисуса Христа, по человечеству, но не по Божеству, и покланяемся не образу, а первообразу – Богочеловеку. “Безтелесный и не имеющий формы Бог, – говорит преп. Иоанн Дамаскин, – никогда не был изображаем никак. Теперь же, когда *Бог явился во плоти и с человеки поживе* (Вар 3: 31), я изображаю видимую сторону Бога”»². Далее следует очень суровый текст: «Учащим, яко возможно есть Святую Троицу, Отца и Сына и Духа Святого, едино же, или раздельно Лицы, изображати по Божеству и Ипостаси в видении ли старца седовласа, облика человека или голубиня, или иной яковой твари или вещества, или символа, или под-

¹ Речь идет исключительно о невозможности ипостасного изображения Троицы, а не Ее Второго Лица.

² Определения Освященного собора катакомбной Церкви Истинных Православных Христиан. 2000 г. / Всероссийский Вестник Истинно Православных Христиан // <http://rusorth.narod.ru/archiv/3-sobor-2000.html>.

писания, или благословящей руки: АНАФЕМА»¹. Вот и выходит, что «истинно православные христиане» Греции и России взаимно анафематствовали друг друга, сами вроде бы того не зная. В таком случае, кто же из них истинно православные христиане?

Вопросы поставлены действительно серьезные, и они требуют глубокого и взвешенного ответа. Ни у кого не получится отсидеться, ибо если возникла воистину иконографическая ересь, то она должна быть непременно обсуждена и осуждена. Но без потери любви и мира внутри Церкви и внутри общества.

Между зилотами же произошла настоящая война. Почему подобное случилось? И как оно могло произойти? На наш взгляд, всё дело здесь – даже не в привычной категоричности зилотов, а в отрыве от матери-Церкви. Ведь основанием для провозглашения церковной анафемы являются слова Христа: «Если и Церкви не послушает, то да будет он тебе как язычник и мытарь» (Мф. 18: 17). Вместо того чтобы послушать Церковь, «ревнители» создали свою маргинальную структуру. И чем она маргинальней, тем явственней проявляется ее общее доктринерство и доктринерство каждого члена такой организации. А это открывает путь к агрессии, нетерпимости и... легкости возведения друг на друга анафем. Можно ли назвать подобную этику поведения «ревностью не по разуму»?

Отчасти мы уже убедились: наряду с проблемами изображения Новозаветной Троицы, существует немало трудностей в восприятии и так называемой Ветхозаветной Троицы.

Художественная сила иконы Андрея Рублева настолько велика, что сложилась некоторая инерция восприятия данного образа. Еще издавна в популярной искусствоведческой литературе нам была предложена роль созерцателей Предвечного Совета Святой Троицы. И что-то не припоминаются протесты со стороны зрителей. Могло ли быть иначе? Вряд ли, ибо с теологической, а тем более философской точки зрения на иконы Троицы весьма долго, по сути дела, не смотрели. Причем не смотрели не только во времена государственного атеизма, но и много раньше. Интересный факт приводит философ, профессор МДА

¹ Там же.

Н.К. Гаврюшин: «До середины XVI века, когда относительно некоторых новописанных образов высказал свои аргументированные сомнения дьяк Иван Висковатый, вопрос о доктринальном значении любых изображений, в том числе и посвященных Св. Троице, у нас не обсуждался».¹ Поэтому смело можно утверждать: до XVI века на Руси никто и никогда не упоминал правила Трулльского собора. Дальше Гаврюшин поясняет: «В русской религиозно-общественной жизни вообще доктринальные вопросы и дискуссии не играли сколько-нибудь заметной роли. Для них не было такого социального пространства, как учебные заведения (первые появились лишь в XVII в.), не было и социально обостренной реакции на частные богословские суждения. Единственный действительно социально значимый спор был *об обряде*, то есть *об образе* литургического служения, и он-то и привел к церковному расколу XVII века. Эмоционально-эстетическая сторона церковно-общественной жизни значила на Руси гораздо больше, чем концептуально-догматическая. Икона была не интерпретацией слова, а окном в мир молчания, исихии».²

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

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

² Там же. С. 234.

и Дух»¹. До отца Бориса Бобринского и Л.А. Успенский сделал замечание относительно данной композиции: «Всякое наименование Божественных Ипостасей в этом образе может быть только произвольным противоречием Шестому и Седьмому Вселенским Соборам».² И опять непонятно: если бесполезно определять на

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

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

иконе то или иное «Божественное Лицо», то зачем Рублев изобразил Ангелов в разных одеждах? Писали же их многие предшественники изографа именно одинаковыми. Но, как отмечал тот же Л.А. Успенский, у Рублева средний Ангел изображен в канонических одеждах Христа, у правого Ангела на хитоне виден клав (символ посланничества), однако менее яркий по сравнению с клавом центрального Ангела, у правого же Ангела клада нет. Почему? Существует своя логика и в расположении жертвенной Чаши ближе всего к среднему Ангелу, который помещен иконописцем еще в одну большую чашу, образованную внешними контурами двух боковых Ангелов. Указанием на *что* может быть подобная самоочевидная связь Ангела с темой Чаши? Рублев вдобавок вводит еще и своеобразные корреляты: каждому Ангелу соответствует на втором плане свой формоэлемент – дом, дерево и горка. Если не стоит вопрос «кто есть кто» среди Ангелов, то зачем нужна такая несомненная связь первого плана со вторым? Надо подчеркнуть «особый статус» иконы, объясняемый ее символизмом: уже в VI веке применительно к данному сюжету были распространены толкования в тринитарном прообразовательном смысле. В церковном контексте принято пользоваться для дидактических и иных целей изображениями прообразов, символов и идей, но позволительно ли в этом контексте принимать их как объекты поклонения, о котором говорили святые Отцы и которое подобает моленным иконам? Как можно интерпретировать в данном случае изображение уже упоминаемого Предвечного Совета Святой Троицы? Исходя из требований церковного учения, для создания моленной иконы с таким сюжетом необходимо свидетельство присутствия кого-либо на этом Совете, ибо *свидетельство* является одним из оснований восточнохристианской иконы

исключение все же не упраздняет самого правила». (Там же. С. 349. Прим. 70). По всей видимости, здесь Л.А. Успенский высказал свою более раннюю точку зрения, что не учли составители его знаменитой книги и поэтому не сопроводили никаким комментарием. Но замечание, приводимое нами выше, о невозможности наименования Божественных Ипостасей сделано Леонидом Александровичем явно позже, и по такому случаю должно считаться устоявшимся мнением теолога.

как таковой. Однако означенными свидетелями не могут быть ни зрители, пусть и самые чистосердечные, ни даже сам Рублев, прославленный в чине преподобного.

Если икона Троицы имеет сюжетную причину в известной ветхозаветной истории, связанной с Авраамом и Саррой, то следует обратить внимание на особенности явления Ангелов во времена праотцев. Иерей Геннадий Егоров отмечает: «Господь говорит: “Вот, Я посылаю перед тобою Ангела [Моего] хранить тебя на пути и ввести тебя в то место, которое Я приготовил [тебе]; блюди себя пред лицом Его и слушай гласа Его; не упорствуй против Него, потому что Он не простит греха вашего, ибо имя Мое в Нем” (Исх. 23: 20–21). Что это за Ангел, Который может прощать грехи, Который водительствова­вал ими и творил чудеса, и спасал их от гибели во время путешествия в пустыне, и ввел их в землю Ханаанскую? Здесь речь идет об откровении Ветхого Завета о Христе Сыне Божиим, потому что именно Христос в наибольшей степени есть Ангел – посланник, вестник Божий, вестник избавления человека от осуждения и смерти. Так блаженный Феодорит говорит: “Здесь один и тот же назван и Богом и ангелом: потому что и блаженный Моисей употребил то и другое наименование. Ибо Господь наш Иисус Христос именуется у Исаяи и Богом крепким и Ангелом великого совета (Ис. 9: 6)”. И в другом месте он же говорит: “Видел же он ангелов, восходящих и нисходящих по лестнице, а Господа – утверждавшегося вверху ее. Его-то наименовал здесь и ангелом, и Богом: Богом – по естеству, ангелом же – да знаем, что явившийся не Отец, но Единородный Сын. Ибо чьим ангелом будет Отец? Сын же – и Бог, и Великого Совета Ангел, потому что возвестил нам тайны Отца. Ибо говорит: *“яже слышах от Отца Моего, сказах вам”* (Ин 15: 15)».¹

Вернемся к 82-му правилу Трулльского Собора. Оно, как известно, отменяет «прообразовательный» символ при изображе-

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

нии Иисуса Христа, ибо Вторая Ипостась имеет реальный образ.¹ На Рублевской иконе же мы видим трех символических Ангелов. Приведем здесь однажды высказанное нам возражение: «Пред-

¹ Сегодня приходится сталкиваться с прямолинейным понимаем некоторыми исследователями 82 правила: оно якобы не столько запрещает, сколько корректирует иконографию: речь идет о конкретной иконе Агнца, «вземлющего грехи мира», на которой был изображен Иоанн Креститель, указующий перстом на Агнца в виде ягненка; в Правиле, мол, говорится о **почитании** древних образов и сеней, о **предпочтении** благодати и истины; о том, что Агнца, вземлющего грехи мира, отныне следует изображать не в виде ветхозаветного Агнца, а «по человеческому естеству» – какие могут быть здесь иные толкования?; все запреты, выводимые из 82 правила, – всего лишь плод поздних толкователей. Тогда в каком качестве надо понимать толкование этих прямолинейных толкователей? Мы все же воспринимаем несомненным запретом слова «определяем, чтобы на будущее время и на иконах начертывали вместо ветхого агнца образ Агнца, поднимающего грех мира, Христа Бога нашего...». Да, в правиле нет слова «запрещаем», однако в православной традиции, в отличие от католической, оно применялось намного реже. С.Л. Епифанович, говоря о восточнохристианском Средневековье, отмечает, что даже «самое наказание падшего человека <...> было осуществлено в таких размерах, чтобы нисколько не нарушить величайшего дара Божия человеческому естеству – свободы: оно рассчитано было лишь на то, чтобы побудить его свободную волю к исправлению <...> и от нас теперь зависит избирать доброе и злое» (*Епифанович С. Л. Преподобный Максим Исповедник и византийское богословие. М., 1996. С. 84*). Соборы больше разъясняли, чем запрещали. На наш взгляд, нарушения показательны как раз в невосприимчивости разъяснений. Вот и 82 правило гласит: «определяем», а дальше уже дело каждого. Единичного предписания для Церкви всегда было достаточно, чтобы не впадать в «талмудизм» многочисленных запретов. Посему пример иконы с ангцем вполне законно экстраполировать и на другие иконы, ибо во времена Трулльского Собора некоторых символических сюжетов еще не существовало. Стало быть, речь можно и надо вести о духе 82 правила. В противном случае следует предположить, что с появлением каждой новсюжетной иконы необходимо было бы проводить новый Собор. А это абсурд. Но это же говорит и о необходимости толкований Правил. Дело лишь в их правильности, да простится нам произвольный каламбур. Не побоялся ведь известный инок Евфимий Чудовский, почитаемый теологами и философами всех времен, толковать 82 правило, высказываясь в XVII веке против иконы Софии Премудрости Божией.

ставьте на местах Ангелов трех одинаковых человек. Не бредовая ли идея? Ибо человек сам по себе есть личность троичная по составу (дух, душа, тело). И потому такое изображение воспринимается даже самым безграмотным человеком как изображение трех личностей, т.е. трех человек, а не как единицы. А Ангел существо бесплотное, т.е. дух, т.е. односоставен. Исходя из этого “не только «неграмотные», но даже и искушенные богословы перед троичными иконами очень легко могут поддаться соблазнам тритеизма”, если, конечно же, увидят перед собой три личности, а не одну».

Странное возражение.

Во-первых, почему человек – личность, а Ангел, судя по тексту, – нет? В следующей главе мы остановимся на данном вопросе подробно, но сейчас скажем: по догматическому богословию, Ангелы – тоже личности.

Во-вторых, на иконе *Святая Троица* не только искушенные богословы, но и каждый православный христианин понимает образ не абстрактного Бога вообще, т.е. не некий безликий Абсолют, а образ **единого Бога в трех Лицах**. Откуда же должна взяться «одна личность»? Чья? Бога?! Что за личность в трех Лицах? Или с тремя лицами? Тогда становится канонически возможной и трехликая икона (рис. 7, 8). В таком случае узаконится ересь. Для дальнейших рассуждений прибегнем к весьма дельной работе Ю.А. Шичалина, посвященной как раз понятию «личность» в отношении к Триединому Богу и Богочеловеку Иисусу Христу, именно с точки зрения догматики. Известный московский философ подверг критике взгляд В.Н. Лосского на понимание личности, изложенный последним в его труде *Догматическое богословие*; показал, что подобное воззрение основано не на православной догматике, а на философии персонализма. Юрий Анатольевич внимательно проследил, откуда, когда и почему возникло понятие Бога как личности. А возникло оно вовсе не в святоотеческую эпоху на христианском Востоке, а в Европе XVII века «и развивается при обсуждении *causa sui* Спинозы М. Мен-

дельсоном и Ф. Якоби»¹. «Спиноза, находившийся под обаянием научного подхода Декарта, ради этого научного подхода лишил традиционного еврейского Бога всего того, что казалось ему антропоморфизмом, за что и был отлучен от еврейской общины Амстердама, к которой принадлежал. Противопоставив Бога человеку как Абсолют, Спиноза, на взгляд последующей немецкой философии, лишает его какой-либо досягаемости, и чтобы преодолеть эту абсолютную отчужденность Бога, эту пропасть между Богом и человеком, Кант, Шеллинг и Гегель считают необходимым усмотреть в Боге личностное начало. Поскольку личность в это время – модное жаргонное словечко, никого особенно не смущает, что Бог-личность – действительно некое антропоморфное существо: Кант, например, характеризует Его как имеющего все права и не имеющего обязанностей; Шеллинг и Гегель прежде всего имеют в виду самосознание, самопознание и самораскрытие»².

И когда мы читаем у о. Валерия Духанина: «Благодаря именно тому, что Бог – Личность, люди имеют драгоценную возможность обращаться к Нему в молитве на “Ты”»³, то Ю. Шичалин дает понять, что это широко распространённое мнение принадлежит не святым Отцам, а философу-хасиду Мартину Буберу (1878–1965): «Подчеркивая необходимость личного обращения верующего к своему Богу как к некоему Ты, Бубер именно в этом направлении модифицирует личностный характер Бога»⁴. Юрий Анатольевич делает логичный вывод: «Несмотря на известное сочувствие к этому подходу у мыслителей, *вынужденных* его применять, я решительно не понимаю одного: при чем здесь православное богословие? Неужели <...> мы действительно

¹ Шичалин Ю.А. О понятии «личности» применительно к Троицкому Богу и Богочеловеку Иисусу Христу в православном догматическом богословии // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия. М., 2009. Вып. 1 (25). С. 64.

² Там же. С. 70.

³ Духанин Валерий. Сокровенный мир Православия. 4-е изд., испр. М., 2009. Причем, приводимые слова выделены Духаниным курсивом (очевидно, для важности). – В.К.

⁴ Шичалин Ю.А. Указ. соч. С. 70.

хотим придать нашим с Ним (Богом. – *В.К.*) отношениям какую-то особенную близость, признав в нем полноправную личность и перейдя с ним на ты? Поистине, уже в самих этих вопросах мне видится некая неадекватность... Но если это так, зачем нужно вводить эту новоевропейскую “личность” в православную догматику? <...> “Личность” как одна из характеристик Бога решительно необходима в той системе взглядов, в которой этот Бог разведен с человеком и миром и потому мир и человек должны быть с помощью тех или иных средств соотнесены с ним так, чтобы вместе они могли образовывать некое складное целое. Но в христианстве, краеугольным камнем которого является именно Богочеловек Иисус Христос, Сын Божий, Кто от века был вместе с великим племенем христиан до Христа, с подлинным Израилем во все времена, Кто нас ради человек и нашего ради спасения во-человечился, учил, был распят, воскрес, вознесся и оставил Себя Своей Церкви, которая есть Его тело и в которой Он постоянно и неизменно пребывает, – итак, в христианстве, которое по самому своему имени и по существу христоцентрично, нет необходимости, как мне представляется, искусственно конструировать некий особенный личностный аспект Бога или искать Бога как личность, или усматривать нечто специфически личностное в Боге – ветхозаветном ли, или в Троице, или в самом Христе»¹.

В силу остроты проблемы, мы прибегли к столь подробному цитированию работы Ю. Шичалина лишь с одной целью: чтобы избежать обвинений в неточности изложения мыслей философа, которые показались нам весьма своевременными и крайне необходимыми. Тем более учитывая прямоту и бескомпромиссность заданного выше вопроса об особенностях изображения Святой Троицы на иконе кисти Андрея Рублева.

Продолжаем на него отвечать.

Три Ангела, если речь идет просто об ангелах, будучи «одинаковыми», имеют свои имена – и ни один из них не является причиной других, и они не имеют между собой первообразной связи. Три Ангела как один не имеют отношения к Божественной Троице в единице. Понятно ведь, что Святая Троица – не три

¹ Там же. С. 71.

Личности, но лишь три Лица. Ангелы же, будучи личностями, в сумме дают все-таки три личности. Стоит напомнить: «Святая Троица, явившаяся в образе трех Ангелов Аврааму, никогда не была тремя Ангелами». В этом и препона. Что касается природы, то, конечно, природа человека и Ангелов неодинакова, однако она неодинакова между собой и у Ангелов: «У ангелов, которые тоже существа личностные, нет единства природы. Каждый из них – отдельная природа, отдельный умопостигаемый мир»¹. Троица же имеет одну природу – божественную. А на иконе мы видим именно трех Ангелов. Кто может поручиться за их единую природу? Тем более говорить и что-либо утверждать о природе Ангелов – дело весьма рискованное, о чем размышлять еще предстоит ниже. К тому же, на православной иконе изображается вовсе не природа. На нее лишь указывают довольно условные символы, такие, например, как нимбы. Но они-то на означенной иконе как раз одинаковые. И по требованию Стоглава, должны оставаться обязательно одинаковыми.

В-третьих, мы и не сравнивали людей с Ангелами в данном сюжете. Поэтому представлять «на местах Ангелов трех одинаковых человек», вне всяких сомнений, идея бредовая, здесь надо согласиться.

Но тогда о чем речь? Исключительно о некоторых философских проблемах понимания данной иконы. Отрицать их (проблемы) можно, но не отказывая в возможности сомневаться другим. Неужели задавать себе вопросы – это уже проступок? В философии это норма. Или кто-то претендует на истину в последней инстанции?

Вернемся к нити нашего анализа. Учитывая то обстоятельство, что икона была написана Рублевым не для иконостаса, как многие привыкли думать, а для сени над ракой преподобного Сергия Радонежского,² – вопрос о моленной функции этого обра-

¹ Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 251.

² Подробнее см.: Антонова В.И. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева // Материалы и исследования ГТГ. М., 1956. С. 41. Икона

за так остро не стоит. Икона могла просто служить напоминанием о том деле, которому всецело посвятил себя Преподобный. Мы должны были бы обратить внимание на многочисленность в Церкви подобных «иллюстративных» икон, не претендующих на моленную функцию. Существует много примеров наличия дидактических образов в иконописи. Почему тогда в этом ряду не может стоять икона *Св. Троица* кисти Андрея Рублева?

И все-таки вопрос должен, наверное, ставиться иначе. «Между типологией (прообразовательным образом, к числу которых принадлежит “Авраамово гостеприимство”) и личным образом, есть непреходимая дистанция. Ясно ведь, что личного образа у Троицы быть не может, кроме как Образа Христа. “Тюпос” (τύπος) через богослужение, в котором время совмещает прошлое и будущее, живет в литургическом пространстве своей исключительностью (то есть ветхозаветный прообраз стал иконой Святой Троицы), подтверждая правило о неизобразимости Самой Троицы», – пишет М.В. Васина.¹ О «соблазнах тритеизма» говорил не только Н.К. Гаврюшин. О них «вслед за многими церковными писателями предупреждал Николай Кузанский: *Dum incipis numerare trinitatem, exis veritatem (De docta ign., I, XIX)*».²³ Поэтому Гаврюшин приходит к выводу, определяющему икону Рублева «как образ “нуминозного”, религиозного переживания, в котором вербальные формулы уже оставлены, но который способен сверкать определенными смысловыми лучами в зависимости

также упоминается в описи Троице-Сергиевой Лавры 1641 года: «А над главою чудотворца Сергия образ живоначальные Троицы».

¹ Васина М.В. «Троица» Рублева в иконологии и триадологии С. Булгакова.

² Начиная считать Троицу, ты отступаешь от истины (лат.). – Николай Кузанский. Сочинения. Т. 1. М., 1979. С. 79 (пер. В.В. Бибихина). Судя по всему, Николай Кузанский просто свернул до афоризма пространное рассуждение бл. Августина из его «Комментария на Евангелие от Иоанна». См.: PL T. 35, col. 1683. (Прим. Н.К. Гаврюшина.)

³ Гаврюшин Н.К. Иносказания о Неином: Боговидение и «отчуждение ума» // Он же. Этюды о разумной вере. Минск, 2010. С.402–411.

от Предания, в коем он воспринимается и почитается».¹ Напомним, что приоритет в трансформации сюжета *Гостеприимство Авраама* в икону *Святая Троица* не принадлежит преподобному Андрею. На западных воротах собора Рождества Богородицы в Суздале, выполненных в 1230 году, можно видеть изображение ветхозаветной Троицы без фигур Авраама и Сарры, причем надпись «Агия Троица» не оставляет сомнений в такой эволюции.² Можно смело предполагать знакомство Андрея Рублева, работавшего на Владимиро-Суздальской земле, с этим суздальским памятником.

По завершении нашего обзора теорий и мнений становится вполне очевидным: затруднений в понимании иконы «Святая Троица», безусловно, хватает...

И те проблемы, что здесь были затронуты, не стоит воспринимать как продолжение кампании, начатой некоторыми либеральными авторами, по дискредитации славы великого русского изографа.³

Но мы не собираемся и солидаризироваться с Симонсом Менно, написавшем в своем главном сочинении *О Троице* то, что взаимное отношение лиц Святой Троицы составляет тайну, предмет веры, а не рассуждений. На христианском Востоке есть своя триадология, говорящая о внутритроичных отношениях. Начинается она со свода трудов святителя Афанасия Великого и кончается трактатами святителя Григория Паламы. И эта триадология — не помеха для философской мысли, а, напротив, помощь. Чтобы выяснить взаимоотношения между Ипостасями Святой Троицы, понадобилось два Вселенских собора, результатом усилия которых является текст Символа веры, входящий как в ежедневное молитвенное правило, так и в состав литургии. Более того, три-

¹ Гаврюшин Н.К. О доктринальном значении икон Святой Троицы. С. 235.

² В этом же храме на северных воротах находится идентичная композиция, с той же надписью (исключая малый юс), но с фигурой Авраама; изображен и телец под левым (от нас) Ангелом. И на северных, и на западных воротах у средних Ангелов начертан крестчатый нимб.

³ См. типичный образчик: Никитин А.В. Кто написал «Троицу» Рублева? // Наука и религия. М., 1989. № 8–9.

нитарное богословие неизменно модифицирует литургические тексты, их духовно обогащая. Вспомним знаменитую стихирю на *Господи, воззвах*, поющуюся в навечерие Пятидесятницы¹ – и становится очевидной несостоятельность меннонитской проблемы ума и веры. Да и совершенство Рублевского образа Святой Троицы тому подтверждение. Показательна общеизвестная формула отца Павла Флоренского: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог»². Ради уточнения данной формулы (но не ехидства) хочется спросить: а если бы не существовало этой иконы преп. Андрея, то не было бы Бога?!

Дело ведь здесь не в психологических и интеллектуальных возможностях человека, а в философии – в определении духовного смысла образа, его глубины и выраженного в нем христианского мировоззрения. Перед нами и стояла подобная задача, с той только разницей, что следовало всего лишь **обозначить** философские вопросы, связанные с проблемой понимания самой почитаемой и известной иконы на Руси. Но предпринять даже **попытку** ответа на них в пространстве настоящей главы не представляется возможным. Для этого необходимо: чтобы выразить субъективную точку зрения – как минимум отдельная авторская монография, а чтобы изучить объективно – объемное коллективное исследование, и даже не одно.³

¹ Несмотря на известность в церковной среде, все-таки уместно привести ее текст в нашей книге: «Приидите, людие, Триипостасному Божеству поклонимся, Сыну во Отце, со Святым Духом; Отец бо безлетно роди Сына соприсносущна и сопрестольна, и Дух Святой бе во Отце, с Сыном прославляем: едина Сила, едино Существо, едино Божество. Ему же поклоняющиеся вси глаголем: Святой Боже, вся содеявый Сыном, содейством Святаго Духа; Святой Крепкий, Имже Отца познахом, и Дух Святой прииде в мир; Святой Безсмертный, утешительный Душе, от Отца исходяй и в Сыне почиваяй: Троице Святая, слава Тебе» (Триодь цветная. М., 1992. С. 476).

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

³ Стремление осмыслить подобные вопросы мы видим уже в нескольких научных трудах. Первой здесь надо справедливо назвать очень серьезную работу: Ozoline N., «Notes sur l'icône de la Nativité». Contacts № 96. Paris 1976. Назовем большую статью этого же автора: Озолин Николай,

АНГЕЛ ХРАНИТЕЛЬ КАК ЛИЧНОСТЬ: ФИЛОСОФСКИЕ И БОГОСЛОВСКИЕ ПРО- БЛЕМЫ ЕГО ИЗОБРАЗИМОСТИ



а тему, вынесенную в название главы, никто из философов не писал. Если же отдельные иконоведы в определенном ракурсе касались ее, то это было, как правило, действительно только касанием, а не углублением в проблему. Исключениями являются болгарин Иван Бенчев, опубликовавший недавно отдельную работу об изображении Ангелов, и славист из Фрейбурга Т. Дайбер, основательно изучающий русские иконы Ангелов Хранителей, однако иконологические работы немецкого ученого не публиковались на русском языке и остаются для русского читателя недоступными.

Изображения Ангелов можно встретить уже в римских катакомбах, правда, без привычных ныне крыльев. Одна из таких росписей представлена в сцене Благовещения в катакомбах Прискиллы в Риме (середина III века) – это юноша в белой тунике и паллиуме, бескрылый. В IV веке подобный тип ангела (без крыльев) встречается в настенных катакомбных фресках на библейские сюжеты: *Явление трех Ангелов Аврааму*, *Явление Ангела Вааламу* (рис. 11) и *Видение лестницы Иакову* в катакомбах на Виа Латина в Риме (середина IV века). Крылатый ангел (символизи-

протоиерей. Герменевтическая проблема «Ветхозаветной Троицы» // «Св. Троица» преп. Андрея Рублева в свете православного апофатизма. 18 ноября 2005. Иконоборчество: вчера и сегодня. 22 сентября 2006. Материалы конференций. СПб., 2007. С. 9–17. Надо учесть выше упоминавшуюся монографию: Бобринский Борис, протопресвитер. Тайна Пресвятой Троицы. Представляет несомненный интерес статья в уже названном сборнике: Маркидонов Александр. Историческое и апофатическое в иконе: о некоторых богословских предпосылках к осмыслению «Св. Троицы» преп. Андрея Рублева // «Св. Троица» преп. Андрея Рублева в свете православного апофатизма. С. 18–31.

ровавший евангелиста Матфея) впервые изображен на мозаике конхи апсиды в базилике Санта-Пуденциана в Риме (конец IV века). Впрочем, крылатые существа известны были и в доантичную эпоху, однако в раннехристианских памятниках отсутствуют изображения Ангела Хранителя. Та его иконография, которая распространилась в XVI–XVII столетиях в России, обычно представляет нам, как читаем у В.В. Филатова, «юношу, облаченного в белый хитон, иногда в тунику и гиматий, или плащ», его главные атрибуты – крест и обнаженный меч (рис. 12).¹



Рис. 11. Валаам и Ангел, преграждающий ему дорогу.
Фреска IV в. Рим, Катакомбы на Виа Латина.

Однако сколько бы ни искали, мы не обнаружим изображение персонального Ангела Хранителя в византийском искусстве на протяжении его 11-вековой истории. Силы небесные живописали достаточно часто, но не Ангела Хранителя. Тот «страж храма» из константинопольской Софии, о котором упоминает отец Георгий Флоровский,² является, по мнению В.Н. Лазарева, Архангелом Гавриилом (рис. 13), что значительно больше походит

¹ Филатов В.В. Краткий иконописный словарь. М., 1996. С. 14..

² Флоровский Георгий, протоиерей. Догмат и история. М., 1998. С. 401.

на правду. Мерило и зеркало¹ в руках свидетельствуют, что перед нами – кто-то из Архангелов, но не «страж храма», не его Ангел покровитель.



Рис. 12. Ангел Хранитель.
Прорись В. В. Филатова.



Рис. 13. Архангел Гавриил.
Собор Св. Софии. Константинополь.
867 год.

Чтобы двигаться дальше, зададимся таким вопросом: когда, по учению Церкви, к человеку приставляется Ангел Хранитель? Начиная с Тертуллиана и Оригена, первохристианские авторы давали разные ответы. Но заключительная молитва канона Ангелу Хранителю говорит однозначно: «от святого крещения», нового рождения водой и Духом. Причем песнь 7 этого канона указывает и на какой срок: «дарованного ми во веки». Ангел Хранитель сопровождает каждого христианина не только до окончания земного пути, но и после кончины: «В страшный же час смерти неотступен буди ми, благий хранителю мой, <...> егда имам пре-

¹ Напомним, что зеркала – это прозрачные шары-сферы, посредством которых ангелы, не смея взирая на Бога, созерцают Его отражение. Такой атрибут не может быть у Ангела Хранителя, поскольку у Хранителей иные задачи, а потому и другие атрибуты, если даже они и есть.

ходить воздушная мытарства» (молитва акафиста Ангелу Хранителю). При этом усопшего сопровождают два ангела (Ангел Хранитель и встречный ангел). Их предназначение – сопровождать душу умершего на его пути в загробную жизнь.¹ И на Страшном Суде Ангел Хранитель будет предстательствовать пред Христом, моля о прощении хранимого им человека, и в случае прощения – становится последнему неразлучным другом в вечности.

Некоторые современные церковные писатели, основываясь на духовном опыте христиан прошлого, считают, что человеку и при жизни сопутствуют не один, а два Ангела, один из которых является Ангелом Хранителем. Иеромонах Иов (Гумеров) сообщает: «Оба Ангела являются в момент смерти. Ученик преподобного Макария Александрийского (кончина преп. ок. 395 г.) рассказывает: “когда мы шли по пустыне, видел я двух ангелов, которые сопровождали св. Макария, один с правой стороны, другой – с левой”. В Житии св. Василия Нового (X век, 26 марта) описан опыт прохождения воздушных мытарств святой Феодорой. Она рассказала: “Когда я совершенно изнемогла, то увидела подходивших ко мне в образе красивых юношей двух Ангелов Божиих; лица их были светлые, глаза смотрели с любовью, волосы на голове были белые, как снег, и блестели, как золото; одежды были похожи на свет молнии, и на груди они были крестообразно подпоясаны золотыми поясами”».² Святитель Григорий Турский описывает случай из жизни галльского епископа V века святого Сальвия, который также имел посмертный опыт общения с двумя Ангелами.³ В конце XIX века К. Иксуль в своей известной книге тоже говорит о явлении человеку двух Ангелов после клинической смерти: «Итак, что же дальше было со мною? Доктора вышли из палаты, оба фельдшера стояли и толковали о перипетиях моей болезни и смерти, а старушка няня (сиделка), повернувшись к иконе, перекрестилась и громко высказала обычное в таких случаях пожелание мне: “Ну, царство ему небесное, веч-

¹ См.: *Серафим (Роуз), иером.* Душа после смерти. СПб., 1994. С. 40.

² Вопросы священнику. Отвечает иеромонах Иов (Гумеров) // <http://www.pravoslavie.ru/answers/>

³ *Григорий Турский.* История франков. М., 1987. VII, 1.

ный покой...». И едва она произнесла эти слова, как подле меня явились два Ангела; в одном из них я почему-то узнал моего Ангела-Хранителя, а другой был мне неизвестен»¹.¹ Итак, явление именно двух Ангелов отмечено в христианской литературе многократно, что только усложняет проблему: почему же на иконе изображается только один Ангел, называемый Хранителем?

Бытует мнение: второй Ангел есть святой, имя которого мы носим. Поэтому и именины называются днем Ангела. Это заблуждение. Оно легко опровергается текстом утреннего правила: одна молитва читается Ангелу Хранителю, а другая – святому, во имя которого крещен христианин. И если Ангел Хранитель сопровождает человека в его земной жизни, то соименный святой в это время молится о нем перед Престолом Божиим.

Приходится констатировать, что лик Ангела Хранителя скрыт от человека. Зримо он открывается лишь в момент разлучения души с телом. Уже одного этого достаточно для того, чтобы отрицательно ответить на вопрос о том, возможна ли иконография Ангела Хранителя? Положительный ответ на вопрос предполагал бы смерть иконописца, встречу с Ангелом и воскресение. И даже если человек воскреснет, то он изобразит только своего Хранителя. Где уверенность в том, что его Ангел одинаков хотя бы визуально с Ангелом каждого из христиан? Этот вопрос касается и святых, которые воочию неоднократно видели своих Хранителей.² Ведь если «неизвестно, являются ли Ангелы единосущными друг другу, возможно, что каждый из них – особое творение Божие, особый духовный мир»³, тогда еще более актуально поставить следующий вопрос: является ли Ангел Хранитель не-

¹ Иксуль К. Невероятное для многих, но истинное происшествие // Посмертный путь души. М., 2007. С. 33.

² Преподобный Иоанн Дамаскин пишет, что Ангелы «являются людям достойным, которым Бог пожелает, чтоб они являлись, не таковыми, каковы они суть, но в измененном виде, смотря потому, как могут видеть смотрящие». (*Иоанн Дамаскин, святой. Точное изложение православной веры.* СПб, 1894. Репринт: М., 2002. С. 47).

³ Алипий (Кастальский-Бороздин), архимандрит. Исайя (Белов), архимандрит. Догматическое богословие: Курс лекций. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1998. С. 179.

кой «функциональной» силой, безликой, а точнее, однообразной или он есть конкретная личность, призванная к служению?¹

Проблема личности – одна из самых трудных как для богословия, так и для философии; тут все держится на едва уловимых тонкостях. Вопрос осложняется тем, что кроме личности в человеке мы различаем и индивидуальность. «Мы привыкли считать эти два выражения – личность и индивид – почти что синонимами, – пишет В.Н. Лосский, – мы одинаково пользуемся и тем и другим, чтобы выразить одно и то же. Однако в известном смысле индивид и личность имеют противоположное значение; индивид означает извечное смешение личности с элементами, принадлежащими общей природе, тогда как личность, напротив, означает то, что от природы отлично». Там же Лосский продолжает: «В нашем настоящем состоянии, сами будучи индивидами, мы воспринимаем личность только через индивид. Когда мы хотим определить, “охарактеризовать” какую-нибудь личность, мы подбираем индивидуальные свойства, “черты характера”, которые встречаются у прочих индивидов и никогда не могут быть совершенно “личными”, так как они принадлежат общей природе. И мы, в конце концов, понимаем: то, что делает его “им самим” – неопределимо, потому что в его природе нет ничего такого, что относилось бы собственно к личности, всегда единственной, несравнимой и “бесподобной”».² Выше мы уже приводили мнение Ю. Шичалина о том, что точка зрения В.Н. Лосского на понимание личности, изложенная последним в его труде *Догматическое богословие*, основана не на православной догматике, а на философии персонализма.³

¹ А ведь было время, когда в Церкви возникла ересь, проповедавшая поклонение Ангелам как творцам и правителям мира, но Лаодикийский Собор 35-м правилом осудил и отверг еретическое учение, утвердив православное почитание Ангелов.

² Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991 С. 92-93.

³ См.: Шичалин Ю.А. О понятии «личности» применительно к Троице и Богу и Богочеловеку Иисусу Христу в православном догматическом богословии // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия. М., 2009. Вып. 1 (25). С. 47–72.

Здесь и начинается тайна, проистекающая из неограниченных творческих способностей Создателя мира. Существуют ли способы и величины, чтобы измерить тайну? Ответ очевиден.

Но Церковь учит, что Бог действует не через отдельных индивидуумов, а через сообщество христиан, «потому что отдельных индивидуумов не бывает. “Отдельный индивидуум” суть продукт воображения падшего человека. Это следствие греха. Он не существует. Его нет вообще. Существуют люди в сообществе: люди, живущие вместе в мире в единой природе, которая не может быть нарушена кроме как ценой изменения человеком окружающей среды и разрушения его собственной природы», — отмечает ректор Свято-Владимирской православной семинарии (США) протопресвитер Фома Хопко.¹ Но означает ли это полное отрицание индивидуальности? Здесь в известной степени можно ответить утвердительно. Диакон Андрей Кураев несколько повторяет уже знакомую нам мысль архимандрита Киприана (Керна): «Христианство полагает, что индивидуальность как конкретная совокупность моих случайных черт и поступков может быть преображена и даже стерта (точнее — восполнена). Но моя личность, мое Я останется самым собой и может обрести большую полноту жизни в Боге. Если душа человека пришла на последний Суд с таким багажом, что не может быть взят в Вечность — этот тленный багаж будет сожжен огнем Вечности. Если же то, что любил человек в своей земной жизни и то, что он скопил в своей душе, достойно Христа — оно будет преображено Христовой любовью. Но даже если человек пришел с пустыми руками и с пустой душой — сгорают его “нажитки”, его “индивидуальность”, но не его личность. “Каждого дело обнаружится; ибо день покажет, потому что в огне открывается, и огонь испытает дело каждого, каково оно есть. У кого дело, которое он строил, устоит, тот получит награду. А у кого дело сгорит, тот потерпит урон; впрочем, сам спасется, но так, как бы из огня” (1 Кор 3: 13–15)».² Впрочем,

¹ Хопко Фома, протопресвитер. Бог и человек в Православной Церкви // <http://www.pravoslavie.ru/put/070416125422>.

² Кураев Андрей, диакон. Сатанизм для интеллигенции. В 2-х томах. Т. 1. М., 1997. С. 152–153.

индивидуальность категорически все-таки не отвергается, а включается в соборное единство; чем и объяснимо требование «портретного сходства» от изографа при живописании иконы того или иного святого, ибо «изображение состоит в имени сходства с первообразом»¹, – поясняет патриарх Никифор. Иконописные подлинники полны указаний типа «седой, борода Иоанна Богослова», «округло лице, яко же и Матери Его», «власы Николины» и т.п. Умелая кисть мастера под вдохновением свыше каждый раз из совокупности таких сравнительных черт создает единственный и неповторимый образ человека – личность, что подтверждается и надписью на иконе: это святитель Василий Великий, а не святитель Григорий Богослов.

Далее Лосский говорит, что Ангел и человек – «существа личностные», но человек «полнее, богаче, содержательнее ангельских духов», ибо он поставлен «на грани умозрительного и чувственного» и потому «причастен всем сферам тварной вселенной».² Как видим, личность Ангела и личность человека существенно разнятся, хотя и Ангел, и человек созданы по образу и подобию Божию. Антропология святителя Григория Паламы свидетельствует, что Ангел, уступая в совершенстве образа, превосходит человека в подобии. По Лосскому, «личность, утверждающая себя как индивид и заключающая себя в пределах своей частной природы, не может в полноте себя осуществлять – она оскудевает».³ Ничего такого нет у Божиих Ангелов, ибо они «насыщаются Божественной благодатью и передают ее остальному творению»⁴. Само созерцание Божества, насколько это для них возможно, служит им пищей, по слову преподобного Иоанна Дамаскина.⁵

¹ *Никифор, архиепископ Константинопольский. Творения.* Минск, 2001. С. 453.

² *Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие.* С. 82.

³ Там же. С. 94.

⁴ *Алипий (Кастальский-Бородин), архим. Исая (Белов), архим. Догматическое богословие.* С. 183–184

⁵ *Иоанн Дамаскин, св. Точное изложение православной веры.* СПб, 1894. Репринт: М., 2002. С. 48.

Могут ли Ангелы утвердиться в статусе индивидов, а значит, заключить себя в пределы своей «частной природы»? Могли бы... Но только перестали бы быть Ангелами.

В середине XIX века два прославленных святителя Игнатий (Брянчанинов) и Феофан Затворник высказались по-разному о телесности ангельской природы. «Святитель Феофан отстаивал точку зрения полной бестелесности ангелов. Святитель Игнатий защищал мнение об относительной телесности ангелов. Этот вопрос в Православии не догматизирован, и никому не запрещено держаться любого из этих мнений»¹ – замечает иерей Олег Давыденков. Сразу надо сказать: само слово «ангел» (евр. mal'ak; греч. ἄγγελος – *вестник*)² указывает не на природу существа, носящего это название, а на род его служения. Ангелы; как писал апостол Павел, «служебные духи, посылаемые на служение для тех, которые имеют наследовать спасение» (Евр. 1: 14). Тем не менее, стоит обратиться к материалам VII Вселенского Собора, где говорилось о возможности изображения бесплотных сил. В прочитанном на Соборе послании святейшего Патриарха Германа о херу-

¹ Давыденков Олег, иерей. Догматическое богословие. Курс лекций. Часть III. М., 1997. С. 120. Ср.: «Отчасти в этих доводах (святителя Игнатия. – В.К.) повторяются некоторые отеческие мотивы, но еще сильнее чувствуется влияние идеалистической философии. Сам Игнатий ссылается на относительность понятия вещества по учению современной науки и отождествляет душевное с эфирным. “Душа эфирное весьма тонкое летучее тело, имеющее весь вид нашего грубого тела, все его члены, даже волосы, его характер лица, словом, полное сходство с ним”. Это, во всяком случае, гораздо больше напоминает романтическую натурфилософию, чем отеческую традицию, – пишет протоиерей Георгий Флоровский. – Феофан соглашался допустить, что душа, как бы одета некой “оболочкой, тонкой, эфирной”. Ссылки на химию и математику вряд ли убедительны в богословском рассуждении. Доводы Феофана вполне исчерпывают вопрос» (Флоровский Георгий, протоиерей. Пути русского богословия. Париж, 1937. Репринт: Вильнюс, 1991. С. 394–395). См. также первоисточники: Игнатий (Брянчанинов), святитель. Слово о смерти. М., 1993; Феофан Затворник, святитель. Душа и ангел – не тело, а дух. М., 1999.

² Надо заметить одну особенность: слово «ангел» по-церковнославянски обычно пишется сокращенно и с титулом, а без титула – в значении злого духа.

вимах сказано следующее: «Первообразы этих херувимов по естеству своему неизвестны никому из людей: потому что они суть дух и огонь и чужды всякой телесной оболочки; и если об них пророком говорится в более телесном смысле, так это имеет значение символическое и таинственное и того, что прилично сказать об них, иначе нельзя понять, как в высшем смысле».¹ На Соборе при обсуждении вопроса о возможности изображения ангелов на иконе была зачитана книга Иоанна, епископа Фессалонийского: «Что касается ангелов и архангелов и других святых сил, высших их, – присовокуплю к этому и наши человеческие души, – то католическая Церковь признает их разумными, но не совершенно бестелесными... только имеющими тела тонкие, воздухообразные и огнеобразные, согласно сказанному в Писании: “творяй ангелы Своя духи и слуги Своя, огонь палящ” (Евр 2: 7)». На что святейший Патриарх Тарасий добавил: «Отец показал, что и ангелов следует изображать, потому что они описуемы и являлись многим в человеческом виде». Отцы Собора согласились: «Да, владыка!».² Преподобный Иоанн Дамаскин тоже говорил, что Ангелы – «описуемы; ибо когда они находятся на небе, их нет на земле; и посылаемые Богом на землю – они не остаются на небе»³. Священник Н. Малиновский справедливо критиковал мнение рационалистов, считавших «будто ангелы по смыслу ветхозаветного учения не личные существа, а только олицетворения божественной силы и могущества, или даже олицетворения явлений природы». Церковная точка зрения изложена им следующим образом: «В библейских упоминаниях об ангелах они неизменно представляются существами личными. Как в особенности согласить с этим мнением все такие действия ангелов, как славословие ими Бога, поклонение Богу, смирение перед Ним? Что значило бы также усматривание Богом недостатков в ангелах? Как примирить с этим мнением наименование ангелов, обычное и постоянное у пророков, воинством Иеговы, различие их по именам и по степеням, ясно предполагающее их личное и отдельное от Бо-

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891. С. 167.

² Там же. С. 188.

³ *Иоанн Дамаскин, св.* Точное изложение православной веры. С. 47.

га и мира бытие?». ¹ Вопрос об изобразимости Ангелов в качестве церковно почитаемого образа оттого и решаем, что Ангелы – личности, причем все, независимо от чинов. Своим опровержением преподобный Феодор Студит доказывал иконоборцам, икона изображает не природу, а ипостась, ² т.е. конкретную личность, а не символическую. Просто символической личности человека, как и «личности вообще», не бывает.

Церковная символика укоренена в исторической реальности. Херувимов повелел изобразить на крышке Ковчега Завета сам Господь. Да, они «по естеству своему неизвестны никому из людей», но «в высшем смысле» их вид был Моисею открыт, о чем говорил на VII Вселенском соборе св. Патриарх Тарасий: «Все святые, удостоившиеся видеть ангелов, видели их человекообразными, как мы читаем это в разных местах Писания; поэтому Бог, говоря Моисею: виждь и сотвориши Ми по всему, елика аз покажу тебе на горе (Исх. 25: 8), имел в виду и херувимов. И потому Моисей, раб Божий, сотворил такие образы, какие видел; вместе с тем он сделал и херувимов такими, какими видел их». ³ Противоречит ли здесь друг другу позиции Патриархов Тарасия и Германа? На наш взгляд, нет. Моисей видел херувимов не по природе, а по тому виду, тому образу, в котором они были **показаны**. Видение здесь – главное условие. Архангелов людям посылал Господь; Ангелы писались те, что явились пастухам, возвещая о Рождестве Спасителя, те, что возвестили Женам Мирносицам радость о Воскресшем, при этом они изображаются в служебном, «функциональном» плане, а не в качестве образа, на который молятся. Символика же Ангела Хранителя ничем не поддержана – это типично головная работа иконописца, его

¹ Малиновский Н., священник. Православное догматическое богословие. Часть вторая. Ставрополь, б/г (1902?). С. 53

² Мы уже приводили мнение Отцов VII Вселенского собора на сей счет: «Ипостасью мы называем какую-либо разумную сущность с ее свойствами, – имя заимствовано от *ифестанэ* – стать подо что-либо, взять на себя что-либо» (Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 231).

³ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 112.

«идея». И в результате получилась аллегорическая личность, к которой невозможно обратиться с молитвой.

Интересный факт открылся на Второй Международной научной конференции по иконологии в Санкт-Петербурге. Валерий Лепяхин в своем докладе «Понимание Троицы в “Просветителе” преподобного Иосифа Волоцкого», там прочитанном, отметил, что до Висковатого никто на Руси никогда не упоминал 82-го правила. Следовательно, логично предположить: этого постановления Трулльского собора русские богословы до XVI века просто не знали.

Вернемся к иконе Ангела Хранителя. Античный символизм, спорадически пробивавший себе путь в византийском искусстве, далеким эхом откликался и на Руси. К середине XVI века этот чужеродный символизм активно начинает вытеснять из иконописи язык «преображенного евангельского реализма». Появляется икона Ангела Служителя (ныне находится в музее-заповеднике Сергиева Посада). Этого Ангела некоторые искусствоведы приняли за Ангела Хранителя. Диаконские же облачения, вместо меча кадило в руке говорят о нем как о слуге: греч. *διάκονος* – *служитель*. XVI век сделал очень много для того, чтобы явить миру образ Ангела Хранителя. Иван Бенчев отмечает: «После того как на Западе в ходе контрреформации значение ангелов-хранителей существенно возросло, их культ через католическую Польшу проник и на территорию России».¹ Но иконография Ан-

¹ Бенчев Иван. Иконы Ангелов. М., 2005. С. 125. «С 1529 года в Испании существовал праздник ангела-хранителя, который позднее появился и во Франции, а в 1608 году папа Павел V установил его для всей Католической Церкви. (С 1667 года по решению папы Климента IX этот праздник отмечался в первое воскресенье сентября, с 1853 года он отмечается 2 октября служением в церквах особой службы.)» (Там же. С. 125). В нашей Церкви отмечается общий праздник в честь ангелов 8 ноября (Об отдельных праздниках Архангелов мы не говорим, поскольку Архангелы стоят все-таки иерархически выше Хранителей), и память их читается в каждый понедельник, но отдельного праздника Ангела Хранителя не существовало и существовать не может, ибо тогда надо было бы установить бесчисленное количество праздников, которое не вместится ни в один календарь: День Ангела Хранителя дома, День Ангела Хранителя города, День лично-

гела Хранителя почти не распространилась на искусство православных стран и ограничилась территорией России. А.С. Уваров в свое время писал о таком изображении в клеймах, с пояснительными надписями «Ангел Хранитель хранит человека в дни» и «Ангел Господень хранит человека в ночи». Сама икона датировалась XVII веком, но представляла собой список с иконы XVI столетия, названной А.С. Уваровым «Ангел Хранитель с похождениями».¹ Такие памятники XVI века до нашего времени не дошли.² Впрочем, в реальном существовании такой иконы в то время сомневаться не приходится. По меткому замечанию отца Георгия Флоровского, «преобладание символизма означало распад иконного письма. Икона становится слишком литературной, начинает изображать не столько лики, сколько идеи».³ XVII век лишь усугубил сложившееся положение.

Здесь пришло время спросить: «Почему Ангелы единообразны, то есть одинаковы ликами?» Выше уже говорилось о требовании Отцов к иконописцу добиваться «портретного сходства» с первообразом. Так вот, «одинаковость» Ангелов – тоже в известной мере «сходство», насколько бы парадоксально это ни звучало. Ангелы, будучи личностями и не будучи индивидами, приобретают «неуловимые», а, следовательно, **ни с кем не срав-**

го Ангела Хранителя (а он, повторимся, у каждого свой, и это означало бы – праздник в каждый день года)... И так до бесконечности. У католиков единый День Ангела Хранителя слишком уж похож на «профессиональный» праздник небесной стражи. Отсюда и аллегория в иконографии.

¹ Уваров А.С. Образ Ангела Хранителя с похождениями // *Он же*. Сборники мелких трудов. Т. 1. М., 1910. С. 127–133.; *Он же*. Символическая икона Тверского музея // Там же. С. 154–155. Русский ученый историком ее иконографии считал апокрифический «Апокалипсис апостола Павла», отдельные главы из которого встречаются в монастырских сборниках XVI века.

² Самые ранние из сохранившихся изображений датируются XVII веком. Один из них – фронтальный образ (а значит моленный) Ангела Хранителя создан в 1616 году и находится в настоящее время в Русском музее.

³ Флоровский Георгий, протоиерей. Пути русского богословия. С. 27.

нимые черты. Как такую тайну может разрешить изограф, если, по учению Церкви, на иконе следует изобразить личность и символически указать на природу изображаемого? Только «апофатически», от обратного, чтобы **не с кем** было сравнить. Вот древний художник, согласно с требованиями святых Отцов, исключительно духовидчески, умозрительно, а не рационалистически и представил лик без усов, бороды, без морщин и каких бы то ни было типажных признаков, лик без единой приметы пола, ибо Ангелы – бесполой (Ангел в образе юноши – вынужденная ассоциация искусствоведов, в виду отсутствия основы для более точного определения). Что можно в таком случае получить, имея вдобавок неопределенные представления о природе ангельского мира? Только то, что мы и имеем в настоящее время: фактическую одинаковость Ангелов. Вот откуда «в известном смысле» изобразимость, о которой говорили Отцы VII Собора. Единообразие ангельских ликов заодно подчеркивает меньшее совершенство образа Божия в Ангеле по сравнению с человеком. Даже одежды Ангелов отличаются не своими особенностями, а иерархически: у Архангела, вместо гиматия изображается плащ, вместо хитона — далматик с оплечьем и подольником; в волосах же и прическах различий нет. Прием этот не следует считать «трафаретным». Как мы стремились показать, он носит концептуальный характер.

Историк философии может справедливо возразить, что различать «личность» и «индивидуальность» стали лишь с XVIII века, начиная с Канта и Гердера, поэтому древний иконописец не мог даже гипотетически оперировать такими понятиями, решая изобразительные задачи. Однако это не совсем так. Во-первых, понятием «личность» пользовались Отцы, изобличавшие ариан в IV веке, «в период тех богословских споров, которые велись вокруг тринитарного и христологического догматов». Во-вторых, отсутствие термина «индивидуальность» или «индивид», вовсе не означает отсутствие самого понятия. Из слов преподобного Феодора Студита о сходстве изображения на иконе с первообразом становится ясно, что этот святой имеет в виду именно «индивидуальность». Самость, гордыня и другие грехи, судя по библей-

ской истории, всегда сопутствовали человеку после грехопадения. А ведь это и есть черты, присущие индивиду. Не всякий иконописец мог категориально анализировать и различать хитросплетения такой философии, но он обладал мистическим умозрением, зрением умного мира, которое отвлеченные понятия переводило в художественные образы – в «краски мудрости», «богословие в красках». Да и само богословие иконы принадлежало Отцам, а не художнику. Когда же данный принцип был нарушен, и иконописец начал придумывать образ «самомышлением», то вместо богословия получился литературный суррогат с претензиями на философию и аллегорическим изображением «идей». Из античного прошлого выходила великая тень Платона: идея как метафизическая сущность вещи становилась зрительным образом. Дух времени вершил свое дело: «В области художественного творчества, – писал Л.А. Успенский, – так же как и в области богословской мысли, исчезает творческое переживание предания и переосмысление Православия в свете того, что несет иноверие. Изменения в религиозной психологии эпохи выражаются в разрыве между молитвенным подвигом и творчеством, так же как и богословской мыслью»¹. Складывается впечатление, что некоторым русским живописцам того времени становится трудно помыслить Бога вне плоскости иконы, обитающим «в неприступном свете». А если так, то с иссяканием высокого богомыслия утрачивается и всякое трезвение в изображении неизобразимого. Заметную роль в иконе начинают играть «фантазии», так же как в духовной жизни «мечтания» и «визионерство». Фантазия одерживала очередную победу над умом. Логическим продолжением этого процесса в XVIII веке станет появление многочисленных языческих купидонов в церковном искусстве.² Именно на такой почве культивировалась иконография Ангела Хранителя – и ис-

¹ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 180.

² Нелишне заметить, что слово «купидон» происходит от лат. *cupido* – *вожделение*.

чезало полуторатысячелетнее сознание ее невозможности.¹ *Невозможное* обретало статус *возможного*.

Т. Дайбер подразделяет образы Ангелов Хранителей на три типа: 1) фронтальный, свойственный типичным изображениям архангелов; 2) повествовательный, опиравшийся на гравюры западных «Книг мертвых»; 3) повествовательный, с заимствованными мотивами из аллегорической иконы «Чистая душа».² Такая классификация вполне правомерна, ибо именно фронтальный тип встречается на довольно ранней русской иконе «Явление Архангела Михаила Иисусу Навину» (XIII век). Здесь мы видим Архангела почти в той же позе, в которой позже стали изображать Ангела Хранителя.³ Особую роль сыграла знаменитая икона Ар-

¹ Молитва «Святый Ангеле, предстоай окаянной моей души...», которую православные вычитывают в утреннем правиле, написана преподобным Макарием Великим в IV веке, а канон Ангелу Хранителю составлен митрополитом Евхаитским Иоанном Мавроподом в XI столетии. Невозможно представить, чтобы за полторы тысячи лет никто не написал икону Ангела Хранителя, если бы не было осознания ее **невозможности**.

² См.: *Бенчев Иван*. Иконы Ангелов. С. 126.

³ Весьма спорно объясняет И. Бенчев причину появления икон Ангела Хранителя: «Появление ангелов, являющихся альтернативой могущественному Михаилу, следует рассматривать – независимо от того, происходило ли это под влиянием Запада или нет – как следствие распространения идей гуманизма и появление нового человека – человека эпохи Ренессанса» (Там же. С. 126). Во-первых, непонятно, почему ангелы являются *альтернативой* Архангелу Михаилу: в основе **единства** ангелов лежит **иерархический** принцип, на что указывает апостол Павел (Еф 1: 21; Кол 1: 16). Церковь празднует Собор Архистратига Михаила и **прочих** бесплотных Небесных Сил с начала IV века; праздник установлен сразу после Поместного Лаодикийского Собора, бывшего за несколько лет до I Вселенского Собора. Во-вторых, неоткуда было взяться *новому русскому человеку эпохи Возрождения* (даже не звучит); Средневековье в XVI веке не кончалось, хотя и было уже поздним. Академик Д.С. Лихачев в нескольких своих работах писал лишь о Преренессансе на Руси (см.: Развитие русской литературы X–XIII веков. Эпохи и стили. Л., 1973. С. 75–127; ср. также более раннюю его работу: Предвозрождение на Руси в конце XIV – первой половине XV века // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1964. С. 139–182). М.М. Дунаев возразил ему: Преренессанс – термин спорный, не всеми принимаемый (см.:

хистратига Михаила из Архангельского собора Московского кремля (XV век). Из 18-ти ее клейм 6 отображают **покровительственные** и карающие деяния, 6 – **спасительные** и еще 6 – битву с сатаной.¹ Это, собственно, и есть действия Ангела Хранителя, только в отношении всей Руси. Подобными московской иконе становятся и другие иконы Архангела Михаила: изображение Архистратига все больше начинает напоминать изображение Ангела Хранителя.² Московский памятник превращается в своеоб-

Дунаев. М.М. Своеобразие русской религиозной живописи. М., 1997. С. 8). Ввиду отсутствия античности, на Руси нечего было возрождать (о возрождении дохристианского язычества никто даже не помышлял), поэтому не могло быть и Возрождения. Шел типичный процесс секуляризации. Всякое ли отделение от Церкви считается Ренессансом? Согласимся с протопресвитером Иоанном Мейендорфом: «Само понятие “возрождение” вряд ли оправдано в отношении к Византии XIV века. Еще более неопределенным оно становится в славянском контексте. В Византии литературные и интеллектуальные традиции античности культивировались узкой элитой гуманистов, все более обращавшихся к западу. Они либо совсем не имели сношений со славянами, либо такие сношения были очень незначительны. <...> Если под “возрождением” подразумевать развитие идей персонализма и творчества, а не традиционное представление о возвращении к греческой античности, то мы поймем значение термина “предвозрождение”, который употребляет Д.С. Лихачев, чтобы обозначить культурное развитие Византии, Руси и южных славян в XIV веке. Это “пред-возрождение”, впрочем, ни в Византии, ни на Руси (конечно, по разным причинам) не стало “Возрождением”» (*Мейендорф Иоанн, протопресвитер. Византия и Московская Русь. Очерк по истории церковных и культурных связей в XIV веке // Он же. История Церкви и восточно-христианская мистика. М., 2000. С. 424*). А если нет Возрождения, то нет и той причины появления Ангела Хранителя, на которую указывает Бенчев. Причина совсем другая – окончание эпохи исихазма на Руси.

¹ *Тихомирова К.Г. Героическое сказание в древнерусской живописи. // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970. С. 8–17.*

² Надо заметить, что падение здесь начинается с апогея – с образа, исполненного необыкновенной выразительной силы и художественного совершенства. И это естественно. Так же начинался распад искусства Ренессанса – с гениального Микеланджело. В этом есть своя закономерность. Распад начинается не с представителя упадка, ибо последний уже есть продукт распада. Пик, апогей – наивысшая точка взлета, но она же и

разный эталон для иконописцев. Икона из Углича (рис. 14) – тому подтверждение, с учетом, конечно, «вкусовых» изменений, которые произошли в XVI веке.

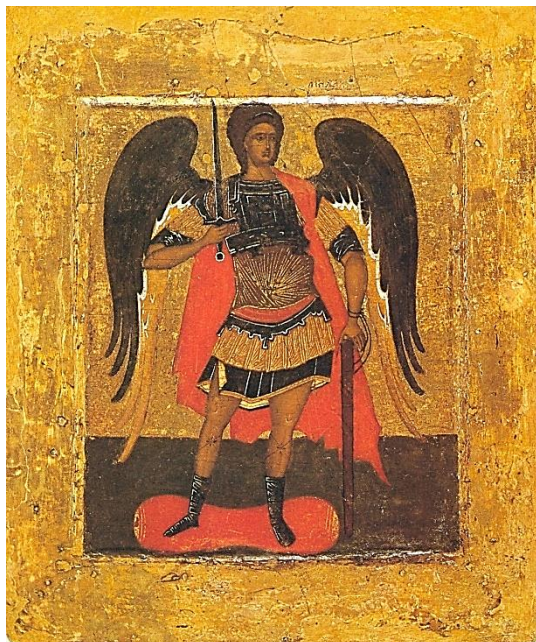


Рис.14 «Архангел Михаил».
Икона из Углича. XVI век.
Рыбинский историко-художественный музей.



Рис. 15. «Ангел Хранитель».
1694-1695 гг.
Фреска церкви св. Иоанна Предтечи.
Ярославль.

В свою очередь угличский Архангел стал эталонным образом для работавших вместе костромских и ярославских изографов, с него они пишут фреску Ангела Хранителя на северной стене церкви Воскресения Христова в Ростове (около 1675 года), а потом, несколько изменившись, изображения Хранителей становятся на Руси типичным явлением (рис. 15).¹ Теологическое объяснение данному феномену кроется в том, что Архангелы «издревле связаны именно с человечеством, они по воле Божией открывали людям будущее, доносили до них властные повеления

начальная точка падения. От этого никуда не уйдешь, как бы нам ни хотелось подольше пребывать в апогее. Вершины покоряют, но на них не живут.

¹ См. также: 1) роспись северной стены церкви Воскресения в Ростове (около 1675 г.); 2) фреска церкви Иоанна Предтечи в Ярославле (1694–1695; рис. 15).

Творца. <...> Сам Господь делается Сыном Человеческим, Сам Он становится плотью от плоти нашего перстного существования. Отныне Он – Первенец Той, Кто в Своем служении, святости и приснодевстве поднялась на гораздо большую духовную высоту, чем даже прекрасные и бесплотные многоочитые херувимы и шестикрылатые серафимы. Все это объясняет то особое, исключительно важное значение, что обретают отныне в небесной иерархии именно “земные” ангелы – архангелы, то особое почитание, что оказывает им Церковь. Это – наши ангелы, это – ангелы, принесшие именно нам радостную весть о близящемся Искуплении. Они – посланники в тот мир, где Слово стало плотью, – а также ангелы-хранители человека – суть два рода представителей небесных сил, к которым мы обращаемся с особенно горячей молитвой: ведь они издревле неразрывно связаны с землей, оберегают ее и любят человеческий род».¹ Соглашаясь с этим высказыванием, надо заметить, что существует принципиальная разница между Архангелами, которые являлись людям, имена и число которых известны, и бесчисленным сонмом Ангелов, сокрытых до поры от людей и поставленных Творцом для охранения человечества. Иконы первых – не вызывают сомнений, иконы вторых – невозможны. Какие бы параллели между Архангелом и Ангелом мы ни выстраивали, трезвение в иконографии для Православия всегда остается обязательным, каковым оно было в истории Церкви, повторимся, на протяжении полутора тысяч лет.

Проблема нововведений XVI–XVII веков остро стоит и в наше время. Широкое распространение канонически непозволительных икон не находит надлежащей критики в философской и даже в церковной литературе. Л.А. Успенский писал: «Мы знаем: так же как человеческая мысль не всегда была на высоте подлинного богословия, так и художественное творчество не всегда было на высоте подлинного иконописания, и среди прочих заблуж-

¹ *Малков Петр*. Небо и земля: Ангел и человек в Священном писании. Часть 2 // <http://www.eparhia-saratov.ru/txts/journal/articles/01church/20070305.html>.

дений мы часто встречаем образ Бога Отца, особенно распространившийся в православном мире с XVII века».¹

Добавим сюда и образ Ангела Хранителя. VII Вселенский Собор провозгласил, что «иконописание зависит от св. Отцов и только художественный его аспект принадлежит художнику»². Этого-то и не было, на наш взгляд, при разработке иконографии Ангела Хранителя.

Насколько актуальна в настоящее время затронутая тема? В качестве ответа приведем следующую информацию из Интернета: «Волгоградскими городскими властями совместно со священноначалием Волгоградской епархии Русской Православной Церкви было принято решение установить в городе памятник Ангелу-Хранителю. В связи с этим в Волгограде был объявлен конкурс на лучший проект такого постамента, сообщает пресс-служба Волгоградской епархии. На днях митрополит Волгоградский и Камышенский Герман со вниманием осмотрел все представленные ему проекты и внес свои уточнения. Скульптура Ангела-Хранителя с молитвенно сложенными ладонями будет установлена в сквере имени замученного фашистами сталинградского разведчика Саши Филиппова. Закладка фундамента произойдет 2 сентября, а открыт он будет 11 сентября – в день рождения города. На гранитном постаменте монумента будут высечены слова “Св. Ангеле-Хранителю, моли Бога за нас”».³

Нужны ли здесь комментарии?

¹ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 121–122.

² Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 117.

³ <http://www.rusk.ru/newsdata.php?idar=206665>.

ИКОНА СВЯТОГО МУЧЕНИКА ХРИСТОФОРА



редневековые иконы способны иногда преподнести сюрпризы: на них можно увидеть изображение мученика Христофора... с собачьей головой (рис. 16). На Руси такие иконы широко известны уже с XVI века, причем настолько, что иконописные подлинники содержат указания о том, как именно следует писать образ Христофора: «Глава песия, во бранех, крест в руке, а в другой меч в ножнах». Есть и иные пояснения: «Млад, аки Димитрий, риза бакан, испод празелень. А инде пишется песья глава, власы по плечам, яко у девицы: вооружен в доспехе, в деснице крест, а в шуйце копие, а копие у него процвело, риза багор красен, испод лазорь»¹.



Рис. 16.
Св. Христофор. Деталь иконы
*София Премудрость Божия,
Отечество и избранные святые.*
Конец XVI века. Вологда.



Рис. 17.
Св. Христофор Псеглавец.
XIV век.
Византийский музей.
Афины.

¹ Цит. по: Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. Древнерусская литература и искусство. СПб, 1861. С. 418.

По легендам разного рода, у Христофора была якобы песья голова, а происходил он из некой страны людоедов. В Словаре В.И. Даля читаем: «Песию главу имеяше, от страны человекоядец (человекоядцев), из людоедов»¹. В виде воина Христофора изображали непременно разъяренным, с оскаленной пастью, а потому на Руси его звали еще Лютовзором. Агрессивный вид Христофора следует понимать, с одной стороны, как непримиримость к врагам Христа, с другой – как преданность вере. Однако на некоторых византийских изображениях его можно видеть без воинских атрибутов и без признаков свирепости (рис. 17). В переводе с греческого имя этого ратника значит «христоносец», и оно странным образом приходит в полное противоречие с его внешним обликом.² Попробуем разобраться.



Рис. 18. Святые Христофор и Георгий Победоносец. Македония. IV-VI вв.

¹ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 тт. Т. 4. М., 1994. С. 588.

² Имя святого до крещения – Репрев (от греч. Ρεπρέβος; ср. лат. Reprobus – *отверженный, осужденный, дурной*).

Молитвенное почитание святого Христофора восходит к раннехристианским временам, когда в нем видели спасителя от смерти, ниспровергателя демонов. В данном качестве его и представил древний мастер на одной из сорока керамических икон (IV–VI вв.), обнаруженных при археологических раскопках 1985–1986 гг. в местности Виничко Кале, неподалеку от городка Виница в восточной Македонии (рис. 18).¹ Православные отмечают день памяти мученика Христофора по юлианскому календарю 9 мая, а католики по григорианскому – 25 июля. На Западе он почитается даже больше, чем в Византии или России, особенно в Испании, где ему принято молиться во время заразных болезней. Там, по всей видимости, возникли и некоторые варианты житий святого. Своим покровителем этого мученика считают врачи, моряки и путники. Существует поверье, что достаточно увидеть изображение Христофора – и в этот день ты не подвергнешься внезапной смерти. Во всяком случае, такое поверье в качестве широко распространенного упоминает Эразм Роттердамский в «Похвале глупости». Особую честь святому воздают автомобилисты-гонимые: на Западе существуют храмы во имя Христофора, куда водители въезжают молиться прямо на машинах. У французов принято иметь его изображение с надписью: *Regarde saint Christophe, puis va t'en rassuré* (Посмотри на святого Христофора, и спокойно продолжи свой путь). Популярность Христофора во Франции связана с тем, что в аббатстве Сен-Дени с древних времен находятся мощи мученика.² Поступили они туда из Толедо. Французские и испанские монахи горячо верили, что мощи Христофора спасают от чумы и прочих напастей.

Такая вера была не чужда и нашим предкам. Новгородцы после избавления от эпидемии чумы в 1533 году возвели церковь святого мученика Христофора. Москвичи отреагировали аналогичным образом, построив одноименный храм после чумного мора 1572 года. К сожалению, эти памятники не сохранились до

¹ Подробнее об этой иконе см.: Балабанов К., Крстевски Ц. Керамичке иконе из Винеце. Београд, 1991.

² Жития святых, чтимых Православной Церковью. Сост. Филарет, святитель, архиепископ Черниговский. М., 2000. С. 196.

наших дней.

На Западе любили также сопоставлять Христофора с гомеровским циклопом, а позже называли его даже христианским Геркулесом и ваяли в виде атланта, поддерживающего колонну. Подобная статуя находилась в соборе Парижской Богоматери вплоть до XVIII века.

Популярность святого Христофора на средневековом Западе сочеталась с верой в реальных кинокефалов. Так, Павел Диакон в «Истории лангобардов» повествует о том, как лангобарды направились в Маурингу (край в среднем течении Эльбы), но «встали на их пути ассипиты (одно из племен вандалов. – В.К.) и всевозможными способами преграждали дорогу через их страну. Когда же лангобарды узрели огромные толпы неприятеля и не смели, из-за малочисленности собственного войска, ввязываться с теми в сражение, то нужда вынудила к решению. Они притворились, будто в их лагере есть кинокефалы, то есть люди с собачьими головами, и распространили среди врагов [слух], что те сражаются с великой стойкостью, пьют человеческую кровь и, ежели не могут добыть врага, – свою собственную».¹

Кинокефалы «отвоевали» себе место даже в картографии: на карте, нарисованной Джервезом Тилбурским около 1234 года, песьеголовцы обитали на юге Африки;² на Солийской карте кинокефалы помещены в Северном Причерноморье;³ Эбстфорская карта в согласии с более старой традицией помещает их в Индии; на Герефордской карте Рихарда фон Гольдингама (также XIII век) в череде «дивьих людей» псеглавцы представлены возможными жителями Индии и Причерноморья (возле Меотийского озера, т.е. Азовского моря);⁴ на карте Генри Майнцского (1110

¹ Диакон Павел. Из *Истории лангобардов* // Памятники средневековой латинской литературы IV–IX веков. М., 1970. С. 247.

² Сидлин Михаил. Святой пес // Независимая газета. № 34 (2096), 24 февраля 2000.

³ Чекин Л.С. Картография христианского средневековья. VIII–XIII вв. М., 1999.

⁴ Данная карта находилась на стене собора в Герефорде (Англия) и относится к 1276–1283 гг., принадлежит работе монаха Ричарда Хальдингэмского и представляет типичный образец средневековых карт. Нарис-

год) псеглавцы помещены на берег Арктического океана.¹ Подобный «фольклор» перебрался и в Италию: знаменитый венецианец Марко Поло клянется в «истинной правде», рассказывая об острове Агамен (Андаман): «У всех здешних жителей и головы, и зубы, и глаза собачьи; у всех них головы совсем как у большой собаки. <...> Злые тут люди; иноземцев, коль поймают, поедают».²

На Востоке о кинокефалах мыслили трезвенней. В Псалтири, созданной при Патриархе Иосифе, есть миниатюра с изображением Страшного Суда, на котором предстоят наряду с другими народами и кинокефалы. Но в данном случае они символически представляют апокалипсические народы Гога и Магога, то есть опять-таки северян. Справедливости ради следует сказать, что были курьезы и в византийской «этнографии»: наряду с действительно существовавшими народами, там можно найти и фанта-

сованная разноцветными чернилами на пергамене, она воспроизводила всю ойкумену в виде вписанных друг в друга символических фигур – пятиугольника, четырехугольника, треугольника и круга. Внутри этих фигур изображались известные тогда страны, города, моря, а также семь чудес света и фантастические народы. Вначале эта карта служила в качестве иконы для алтаря. (Подробнее см.: *Без указания автора* // <http://arfon.narod.ru/01/paleo-k4.htm>, а также: *Лучицкая С. И.* Чудовища // *Словарь средневековой культуры*. М., 2003. С. 578–582).

¹ *Сидлин Михаил*. Святой пес. Сидлин замечает, что песьеголовцев помещали примерно и «там, где мы живем. Так было на средневековых картах. Надо сказать, что все карты эти крайне отличались от современных. Восток – вверху, а север – слева. На крайнем правом фланге – антиподы. Земля Туле где-то на север от Сарматии и на восток от Британии. На этих картах всю землю окружает океан». Известный исследователь Л.С. Чекин в своей книге «Картография христианского средневековья. VIII–XIII вв.» отмечает, что «северную локализацию кинокефалов объясняют меховыми шапками, волчьими масками и тотемами местных народов». Для средних веков подобная «мистическая география» типична. Так, новгородская летопись под 1347 годом приводит послание Новгородского архиепископа Василия Калики Тверскому епископу Феодору. Архиепископ Василий всячески пытается доказать существование «земного рая». Поэтому нет ничего удивительного и в столь широком распространении кинокефалов в сочинениях других авторов того времени.

² Книга Марко Поло. М., 1956. С. 180–181.

стических – циклопов, кинокефалов, «антиподов, живущих под землей» и др.

И античные, и средневековые авторы «встречаются» с кинокефалами, как мы уже знаем из картографии, то в Индии, то в Африке. Средневековые хроники отмечают африканских кинокефалов только до XVI века. Иерей Роман Витюк считает, что «цивилизованные граждане античного мира имели обыкновение представлять обитателей малоизученных окраин и неизвестных им земель в виде странных существ, каннибалов, киноцефалов и хуже».¹ Это имеет под собой основание, потому что первым в истории о них упоминает Геродот, который помещает кинокефалов в современный Тунис, в район залива Габес и озера Шотт-Джерид. Вот его сообщение: «Там обитают огромные змеи, львы, слоны, медведи, ядовитые гадюки, рогатые ослы, люди-песьеглавцы и совсем безголовые».² Надо сказать, что в античные времена кинокефал не вызывал чувства страха, он был, вероятно, просто одним из образов варвара и наделялся его особенностями: одеждами из звериных шкур и неумением говорить по-гречески или по-латински.

Современный греческий журналист и писатель Георгий Александру предложил новую оригинальную версию происхождения псеглавцев: «Согласно некоторым источникам, святой Андрей бывал на северо-востоке Пакистана, где, как известно, жили племена, у которых принято было рассекал себе щеки от рта до ушей, так, чтобы видны были все зубы. Марко Поло, увидев этих людей, назвал их киноцефалами. Он говорил, что они похожи на собак породы мастифф, то есть животных с плоской мордой, более похожей на человеческое лицо, чем вытянутая собачья морда. Так вот, они рассекали себе щеки, заостряли зубы и уши и придавали черепам своих младенцев особую форму, чтобы, став взрослыми, они имели свирепый вид. Все это делалось в целях устрашения врагов, защиты от неприятельских набегов и вторжений, от которых сильно страдали жители тех мест. В Африке южнее

¹ Витюк Роман, иерей. Икона мученика Христофора в Ростовском музее // <http://zvon.yaroslavl.ru/xfor.htm>.

² Геродот. История. М., 1999. С. 191.

Сахары, по берегам Амазонки и в Новой Гвинее и поныне можно встретить племена, представители которых на вид просто ужасны. У них есть обычай разными способами придавать своим лицам устрашающее выражение. Они также меняют форму черепа, зубов, щек... Как явствует из сирийских текстов, после посещения апостола Андрея, эти племена приобрели нормальный человеческий вид. Думаю, это означает, что после крещения они просто перестали уродовать свою внешность. Второзаконие запрещает это делать, и Андрей, будучи наследником библейской традиции, непременно разъяснил это киноцефалам»¹. Данное объяснение, бесспорно, заслуживает внимания. Оно указывает прежде всего на принадлежность людей с такой специфической внешностью к иной цивилизации. Еще диковинней о происхождении кинокефалов сделал сообщение Ю. Максимов. Он поведал о двух эпизодах из «путешествия» святого Брендона, подвижника, жившего в VI веке. Вначале говорится о том, что прочитав книгу о чудесах Господних, святой посчитал их слишком нереальными. Подвижник не поверил прочитанному, а потом просто взял и сжёг книгу. За это Бог повелел Брендону отправиться вместе с братией его монастыря в многолетнее плавание, с единственной целью – для того, чтобы он мог своими глазами удостовериться в истинности содержания книги. Максимов пишет, что «однажды корабль с монахами заплыл посреди моря в такое место, “где был слышен неподалёку большой шум и грубые речи людей, и рёв скота. Они слышали, как выгоняют скот, танцуют и ухаживают, поют, плачут и смеются, и другие разнообразнейшие звуки. Этому святой Брендон был крайне удивлён, ибо они не видели ничего, кроме воды и неба, но слышали много”. Позднее ему объяснили, “что шум, который они слышат – из другого мира”(!)». Далее исследователь описывает второй эпизод, когда «подвижник с братией высаживается в неизведанной стране, где обитает “удивительного вида народ”: “головы их были как у свиней, и у них были человеческие руки с собачьими когтями, и журавлиные шеи. И каждый имел колчан со стрелами”. Сначала монахи опасаются, считая их

¹ *Александру Георгий. Миссионерские путешествия святого апостола Андрея. Часть 2* // <http://www.pravoslavie.ru/put/051011102945>.

бесами, но оказывается, что это совершенно иные существа, с иной духовной судьбой. Вот что говорит святому Брендону один из них: “Знай, что мы узнали Бога раньше, чем ты, когда Он сидел в Своем величии и мы были у Него в милости... Мы были очень близки к Нему в небесном царстве. Но мы следовали Люциферу, который был изгнан с неба. Когда Люцифер восстал против Бога, мы имели мало разума, и не понимали разницы между добром и злом. И Бог, зная наш малый разум, поступил с нами не так, как с Люцифером и отпавшими с ним ангелами, которые были разумны. И Он дал нам собакоподобные тела, ибо мы жили на небе по обычаю собак – кого собака знает, того она не станет кусать. Так поступили мы, не тронув Люцифера, когда он восстал против Бога, но так как мы с ним и не восстали, Бог оказал нам милость, и не отправил с ним в ад. Эту страну нам дал Бог, и мы надеемся, что Он ещё смиростивится над нами”»¹.

Христианство, столкнувшись с многочисленными античными легендами о разнообразных зооморфных существах с отдельными человеческими характеристиками, закономерно обозначило проблему принадлежности монстров к человеческому роду, ибо такой вопрос логично вытекал из Священного Писания. Первым над ним задумался блаженный Августин в начале V века. Поскольку люди происходят от рода Адама, то возможно ли в реальности существование чудовищных народов, подобных псеглавцам? Августин вопрошал: «А что сказать о кинокефалах, собачья голова которых и лай скорее выдают их за животных, чем за людей?».² Но принципиально Августин не давал ответ, ибо, по его мнению, если Бог попускает рождение отдельных уродов среди ныне живущих, то Он, стало быть, может попустить и появление на свет целых чудовищных по своему внешнему виду народов. Блаженный Августин считает маловероятными подобные рассказы, но сознание всемогущества Бога средневековым человеком давало право на жизнь подобным историям. В житие преподобного Павла Фивейского тоже встречается описа-

¹ Максимов Ю.В. Православие и мысль о существовании жизни вне Земли // Сб.: Христианство и фантастическая литература. М., 2004.

² Августин Аврелиан. О граде Божием. Минск, 2000. С. 788.

ние общения подвижников с кентаврами, «причём не как с бесовскими искушениями, а именно как с вымирающей расой полулюдей. И кентавры и псеголовцы явно описываются как разумные существа, при этом иной физиологии, чем люди. Существа, с которыми общался св. Брендон, описываются как “недоразумные”, стоящие выше животных, но ниже людей и ангелов»¹.

И вот здесь возникает мысль: сравнимо ли предстояние человека и этих «недоразумных» существ (разумеется, при допустимости их реального существования) перед Богом? Ясно же, что оно (предстояние) неодинаковое, а, следовательно, находящееся на разных иерархических ступенях. И почитать таких предстоящих Богу в одинаковой степени нельзя, поскольку неизвестно о существовании святых у означенных полулюдей. Скорее всего, у них вообще нет святых. А вместо жития – некое бытие. Впрочем, и здесь возникают вопросы. Вот что говорит один из отцов экзистенциализма: «Стояние в просвете бытия я называю эк-зистенцией человека. Только человеку присущ этот род бытия. Так понятая эк-зистенция – не просто основание возможности разума, *ratio*; эк-зистенция есть то, в чем существо человека хранит источник своего определения. Эк-зистенция может быть присуща только человеческому существу, т.е. только человеческому способу “бытия”; ибо одному только человеку, насколько мы знаем, доступна судьба эк-зистенции»². Возможна ли у полулюдей *личность* в христианском понимании? Насколько подобное существо относительно своего бытия будет неповторимо уникальным? Способно ли оно именно как личность проявлять себя в страданиях, возвышаясь над последними сознательным преодолением своей природы? Да, когда-то экзистенция была относима даже к животным и камням, но сегодня она присуща только человеку и более никому, потому что экзистировать может лишь человеческое *Я*. Тем не менее, исходя из одной экзистенции, вопрос о «недоразумных», видимо, не решить. Никто не знает есть ли у них получеловеческое *Я*.

Потому и в древности для писателей такая классификация

¹ Максимов Ю.В. Указ. соч.

² Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 198.

оставалось большой проблемой. О чем повествует нам история.

В дальнейшем легенда о кинокефалах эволюционировала в тех пределах, которые ей сообщила античная традиция. Исидор Севильский, автор первой христианской энциклопедии *Этимологии*, поместил псеглавцев в третий раздел одиннадцатой книги (О человеке и его частях, раздел называется *De portensis*, что можно перевести как *О чудовищах*; данный раздел посвящался тем или иным «экзотичным» народам мира). Кинокефалы таким образом попадали хоть и в разряд чудовищных, но все-таки народов, однако Исидор следом за Августином признает, что их лай выдает в них скорее зверей, чем людей.¹ Следует заметить: тот же текст повторил и создатель следующей большой христианской энциклопедии Рабан Мавр, правда, называя их (во множественном числе) *Zenotephalī*.²

Версий происхождения Христофора существует много. Одни источники говорят, что он был из хананеев, другие – из канинеев (*canis* – собака), третьи – из кинокефалов (*κύων* – собака и *κεφαλή* – голова), четвертые – из антропофагов (*ἄνθρωπος* – человек и *φαγεῖν* – есть), т.е. из людоедов,³ что и зафиксировал Даль. Это, конечно, апокрифические легенды. Из всех перечисленных выше версий происхождения Христофора лишь одна указывает на его этническую принадлежность – к хананеям. Хананеи были язычниками, но можно ли их считать канибиалами?⁴ Если Христофор действительно был хананеем, то, значит, жил на севере Палестины – в Финикии, а еще вероятней – в Африке, где Финикия в свое время имела колонии. К III веку по Р.Х. хананеи, вне

¹ Isidorus Hispalensis Etymologiae XI.III.15 // http://www.ukans.edu/history/index/europe/ancient_rome/E/Roman/Texts/Isidore/home.html.

² Rabanus Maurus De universo. Patrologiae latina. T.111. Col.196 // <http://www.mun.ca/rabanus/drn/7.html>.

³ В обычном значении слово *кинокефал* греки употребляли как *обезьяна*, а если быть совсем точным, то – как *бабуин* или *павиан*. Ср. с современным научным названием бабуина: *pario cynocephalus ursinus*.

⁴ Слово *канибал* в русский язык вошло из французского *cannibale*; а французы заимствовали его из испанского. Легко заметить сходство латинского *canis* (собака) с *cannibale* (людоед), так же нетрудно услышать и фонетическое сходство *хананея* с *канинеем*.

всяких сомнений, частично смешались с черными африканскими племенами. О том, что они, в отличие от своих притеснителей – иудеев, легко шли на ассимиляцию с другими народами, свидетельствует и Библия: оказавшись в Финикии, хананеи заключали брачные союзы с местными народностями, а по возвращении из Вавилонского плена иудеев, смешивались и с последними.

В Библии под словом *хананеи* иногда разумелись купцы, промышленники, торговцы. Но маловероятно, чтобы Христофор был из них. Во-первых, на иконах его изображают воином. Во-вторых, торговый люд во все времена отличался знанием иностранных языков, хотя бы на примитивном уровне. Христофор же, оказавшись в плену у римлян, не понимал языка последних. Понадобилась помощь Божия через Ангела, который, прикоснувшись к устам, даровал пленнику способность понимать римлян и говорить с ними. После этого Христофор и начал обличать гонителей христиан.¹ Трудно представить себе купца или промышленника, не владевшего государственным языком империи. Все-таки самая правдоподобная версия – африканское происхождение святого, причем с негроидной примесью. На это легко возразить, сославшись на то, что нигде не говорится о темном цвете кожи святого. Если преподобный Моисей Мурин был выходцем из «эффиопов», то это отразилось в его прозвании *мурин*, т.е. *черный, темнокожий*. В отношении же Христофора ничего подобного не говорится. Однако негроидная примесь могла проявиться не в цвете кожи, а в чертах лица. Знаменательно, что в Синаксарии отмечается лишь безобразие лица святого. Здесь надо правильно понимать: таким оно казалось, конечно, средневековым европейцам. На самом деле это не означает уродливости реальных негров в жизни. Не стоит объяснять, что понятие красоты у всех народов разное, а тем более у различных рас. Вот и император Декий, после неудавшегося соращения святого, при виде последнего «почувствовал ужас и неожиданно упал навзничь».²

Святой, согласно нескольким источникам, обладал воистину

¹ Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского. Кн. девятая. М., 1908. С. 289.

² Там же. С. 290.

необычной силой, предание отмечает его гигантский рост и могучее телосложение. Двести стражников, которых были вынуждены к нему приставить после пленения (так сообщает одно из житий святого), красноречивое тому подтверждение.¹ Православная иконографическая традиция также хранит образ святого как воина. И генуэзский доминиканец Иаков Ворагин в *Золотой легенде* представляет нам Христофора великаном, храбрецом, воином, ищущим самого могущественного властелина, чтобы поступить к нему на службу. Служение царю его разочаровывает, ибо царь боится дьявола. Тогда ратник предлагает свои услуги последнему, но, обнаружив, что и «князь мира сего» трепещет при виде Креста, отправляется служить Иисусу Христу. По совету и благословению отшельника, он начинает свое служение с перенесения путников через речной поток. И когда однажды Христофор понес мальчика, на середине брода он почувствовал, что могучая сила покидает его не знавшее усталости тело – будто на плечах расположилось все мироздание, а не младенец. И тогда ребенок (сам Эммануил) открывает ему тайну: «Не удивляйся, Христофор. Над тобою не только целый мир. Но и Того, Кто создал мир, несешь ты на своих плечах».² Более выразительного примера полной силы святого Христофора найти невозможно. Тут он христоносец в самом прямом смысле. Этот сюжет с XII века оставляет в западной иконографии заметнейший след³, однако он все равно – легенда.⁴

¹ Полный месяцеслов Востока. Т. 1. Сост. Сергей (Спасский), архиепископ. Владимир, 1901. С. 427.

² Жития святых, чтимых Православной Церковью. Сост. Филарет, святитель, архиепископ Черниговский. С. 196.

³ См.: рельеф капители на колонне в церкви святого Христофора в Рио-Мау (Португалия, XII век); миниатюру в Псалтири XII века из Вестминстерского аббатства (Лондон, Британский музей); живописные композиции К. Массиса, Пинтуриккьо, И. Босха; гравюры А. Дюрера, И. Амлегана и др.

⁴ В ее основании заложен характерный парадокс, уже встречавшийся в литературе: могущественный властелин Христофора есть младенец, младенец же всегда являлся олицетворением слабости и беззащитности; но

Восток воспринимал Христофора, прежде всего, как мученика. Житие святого из Четых-Миней святителя Димитрия Ростовского неоднократно тоже подчеркивает его физическую и духовную силу. Так, в ответ на избиение Христофора истязателем Вакхом, мученик сказал, что принимает побои со смирением только ради заповеди Христа, но если бы поддался гневу, то не устоял бы ни сам Вакх, ни даже император, всю силу которого он обратил бы в ничто.¹ Для Востока – это во всех отношениях сильная личность. Духовная сила святого Христофора стала примером для двухсот упомянутых стражников, для подосланных блудниц Каллиникии и Акилины, для многих константинопольцев, на глазах которых мучили святого: они приняли христианство, а с ним и мученические венцы. Святой мученик Христофор был в полном смысле слова христоносцем, который воистину принес «много плода». «Святитель Амвросий свидетельствует, что Христофор – чудесами, совершавшимися над ним во время страданий, обратил в христианскую веру до 48000 язычников».² Кстати, славянский *Пролог* отрицает песий вид святого.³ Иерей Роман Витюк полагает, что «писатель оригинального жития просто хотел подчеркнуть происхождение Христофора из окраинной страны, с периферии культурного мира. Вряд ли он мог предполагать, что эта литературная метафора будет воспринята позднейшей греческой традицией абсолютно буквально, так что на византийских иконах мученика Христофора появится собачья голова».⁴

Христофор является выразительнейшим примером достойного ношения Господа в себе, что подтверждают различные редакции жития мученика. По кипрским агиографическим источ-

Младенец, Который сидит на плечах Христофора, оказывается тяжелее, а значит и сильнее всей вселенной.

¹ Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четых-Миней св. Димитрия Ростовского. Кн. девятая. С. 290.

² Жития святых, чтимых Православной Церковью. Сост. Филарет, святитель, архиепископ Черниговский. С. 195.

³ Пролог. Т. 1. М., 2003. С. 198.

⁴ Витюк Роман, иерей. Икона мученика Христофора в Ростовском музее.

никам, связанным, безусловно, с греческой традицией, он был красивым привлекательным юношей, что существенно мешало ему в христианской жизни. Отталкивающе страшная внешность Христофора стала ответом Бога на неустанные мольбы святого отнять у него физическую красоту.¹ Подвиг Христофора в том и состоит, что он добровольно принял внешнее уродство, на деле же поменял красоту физическую на духовную — на святость.

Возвращаясь к иконе мученика, нельзя не задаться вопросами: не абсурдно ли изображение на иконе Христофора с головой пса, на иконе, которая предназначена указывать на святость? И неужели христианские художники не понимали всей двусмысленности своей трактовки образа святого? Существовали, видимо, подспудные причины написания подобных икон, помимо буквалистского прочтения древних житий.

Напомним, что в египетской мифологии псоглавыми были боги Анубис (*проводимый мертвых*), Упуаут (букв. *открыватель путей*, разумеется, — в потусторонний мир; это фактически «дублер» Анубиса) и Хентиментиу (*предводитель западных*, т.е., по сути дела, *царь умерших*). Обратим внимание на то, что в Каире экспонируется икона «с изображениями двух святых с головами египетского бога Анубиса».² Это Ахракас и Аугани. Они служили коптскому святому мученику Меркурию Абу-Сефейну (в переводе с арабского — «отцу о двух мечях») и везде сопровождали его. А.Ю. Сегень считает, что «на лицах у них — маски, которые они, дабы напугать врагов, надели во время битвы, сражаясь с язычниками вместе со святым Меркурием».³ Именно икона «Святые Ахракас и Аугани» работы Ибрагима эль-Насеха (XVIII век) и находится в Коптском музее (рис. 19).

¹ Настольная книга священнослужителя. Т. 3. Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2003. С. 296–297.

² См.: Коростовцев М.А. Религия древнего Египта. М., 1976. С. 290.

³ Сегень А.Ю. Дар аль-Кибт (Дом коптов). Ч. 3 // [http://www.portal-slovo.ru/rus/history/56/3229/\\$print_text/](http://www.portal-slovo.ru/rus/history/56/3229/$print_text/) &part=3. Если это так, то перед нами весьма экзотичный для иконописи случай: изограф, призванный выявлять средствами живописи в человеке образ Божий и показывать его верующим, прячет этого человека под маской животного, которое по библейским представлениям занимает одну из самых низких иерархических ступеней.



Рис. 19. *Ибрагим эль-Насех*.
Святые Ахракас и Аугани. Фрагмент.
Каир. Коптский музей. XVIII в.

По коптским же источникам псеглавец Христиан (Christianus) приходит на помощь святым апостолам Андрею и Варфоломею, когда те проповедовали казаренам (или кадаренам, или македонам), но были схвачены и подвергнуты мучениям. Разъяренный Христиан на глазах у толпы, собравшейся в цирке, убивает и поедает двух львов, которых мучители натравили на апостолов. После этого святые Андрей и Варфоломей обращают его в кроткого юношу, дают кинокефалу новое имя – Пистос

(Πιστός, означающее *верный, убежденный*) и обещают ему Царство Небесное.¹

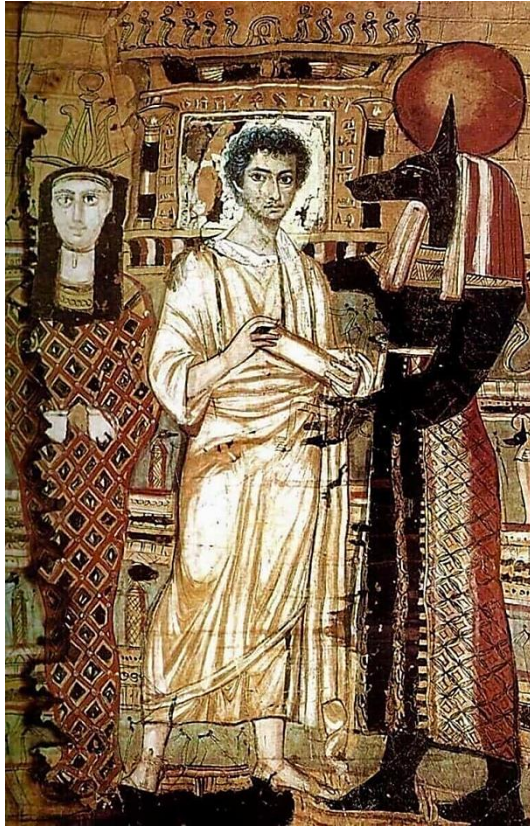


Рис. 20.
Пелена с изображением усопшего,
Осириса и Анубиса.
Середина II века.



Рис. 21.
Анубис в образе
римского легионера.
Катакомбы Ком-эш-Шукафа.
Александрия. Конец I века.

В Эфиопии имеется своя версия этого апокрифа: после изгнания парфами² проповедников из города, Бог посылает последним жуткого кинокефала по имени Порок: у него огненные глаза, огромный рост, клыки льва, длинные и кривые когти вместо ногтей, волосы и борода всклокочены, как львиная грива. Испугавшись его вида, апостолы Андрей и Варфоломей с учениками Александром и Руфом бежали в ужасе. Но Порок, остановив учеников, объяснил им цель своего посланничества. После чего апо-

¹ См.: Тураев Б.А. Бог Тот. Опыт исследования в области истории древнеегипетской культуры. Лейпциг, 1898. С. 163.

² В данном контексте под *парфами* разумеется народ, населявший одну из территорий персидского царства.

стола присваивают ему новое имя – Христианин. Затем, решив вернуться в город, они закутали псоглавца покрывалом, чтобы никого не напугать, и когда горожане натравили на апостолов голодных львов, Христианин срывает с себя покрывало и, разъяренный, убивает более шестисот жителей. Остальные парфы покорно собираются в цирке для слушания проповеди; апостолы унимают кинокефала, которому по их молитве Бог дарует человеческий облик и Ангельскую кротость.¹

Исходя из сказанного, нельзя ли предположить, что именно Ближний Восток и отчасти Эфиопия являются в действительности «виновником» происхождения двусмысленных икон Христофора с песьей головой? При этом остается и еще один вопрос: неужели христиане имеют своего Анубиса? Здесь мы должны отметить следующее: то, что кажется «двусмысленностью» сегодня, не было таковым для христиан на этапе становления их вероучения, и даже в последующие времена, вплоть до новейших. Египтянину, например, всю жизнь сопровождало изображение бога Анубиса. Этот бог сопровождал человека и после кончины в царство мертвых. На рис. 21 наглядно видна данная роль Анубиса. По упомянутой выше версии Иакова Ворагина, святой Христофор – тоже ведь проводник: переносчик путников через водный поток (ср. с греч. Хароном). Сюжет *Золотой легенды* возник не на пустом месте. Но можно ли считать икону святого Христофора скопированной с египетского изображения Анубиса, которого якобы продолжали почитать египетские христиане, несмотря на церковные запреты? «Такую версию не воспринимает всерьез ни один из исследователей. Во-первых, если бы икона была “срисована”, то, наверное, остались бы какие-нибудь характерные особенности египетских изображений, но их нет. Во-вторых: ни малейших следов криптоязычества в таком архаичном варианте, какого к тому времени не осталось у самих язычников, в египетской христианской среде тоже нет. Не может в данном случае идти речь и о “заместительном” почитании Анубис-Христофор

¹ См.: *Lipsius R.A.* Die Apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden. Ein Beitrag zur altchristlichen Literaturgeschichte. Erster Band. Braunschweig, 1884. Т. II. С. 85–86.

(как в древней Руси Перун-Илья, Велес-Власий). Не усматривается ничего общего между имевшим шакалью голову богом мертвых, знатоком бальзамирования, и мучеником за Христа, воином, помощником в болезнях и путешествиях. Почитания Христофора в Египте нет вообще. Других псеглавцев там почитали, но не Христофора. Однако исследователи обращают внимание на возможность идентификации исторического мученика Христофора с древним египетским святым великомучеником Миной, гробница которого находится в городе Абу-Мина (старое название не сохранилось), в 45 км к юго-западу от Александрии (граница с античной Мармарикой). Никаких достоверных сведений о житии и смерти великомученика в предании египетской Церкви не зафиксировано, кроме того, что он, во-первых, был воин, во-вторых, замучен за морем, в-третьих, — останки его вернулись на родину, где стали почитаться (и с песьей главой его, конечно, никто никогда не изображал). В Антиохии же память мученика начали почитать не сразу после кончины, но некоторое время спустя, так что даже его подлинное имя забылось и было заменено почетным званием “Христоносец” (Christophoros). Это вполне понятно, так как святой не был членом местной Церкви, но был иноземцем, служившим в специальной когорте римской армии в Сирии», — пишет иерей Роман Витюк.¹ Приведем один пример. Как сообщают исследователи, в александрийских катакомбах Ком-эш-Шукафа «на рельефе, при входе в погребальную камеру, изваян Анубис в панцире римского legionera, с копьем (рис. 21). <...> Образ Анубиса трактован в духе античного искусства, и только звериная голова напоминает о его египетской сущности».² С первого же взгляда поражает сходство его с Христофором, но рельеф датирован I веком, а Христофор принял мученический венец около 250 года после Р.Х. Примечательно то, что рельеф помещен при входе в погребальную камеру. Анубис представлен здесь и проводником умерших александрийцев, и охранителем их по-

¹ Витюк Роман, иерей. Икона мученика Христофора в Ростовском музее.

² Чубова А.П., Касперавичус М.М., Саверкина И.И., Сидорова Н.А. Искусство Восточного Средиземноморья I–IV веков. М., 1985. С. 224–227.

смертного покоя. Родись Репрев-Христофор даже на 200–300 лет раньше, ему нечего было бы делать в мире мертвых язычников. Александрийские христиане не могли собираться в языческих катакомбах, но как они могли игнорировать среду, в которой приходилось жить? Да, нам сегодня «мешают» изображения святых в сходном с Анубисом виде, а древнего копта – ничуть. Анубис был ему привычен с детства, как тот же Велес для славянина тысячу лет назад. Древний копт, можно не сомневаться, знал египетскую иконографию лучше, чем наш «среднестатистический» русский современник – древнерусскую.

Существует еще одна древняя версия появления песьей головы у Христофора: святой молитвенно просил Бога сделать его проповедь убедительной для язычников, и в ответ произошло чудо – Христофор обрел голову, которая теперь нас так поражает.¹ Каким именно язычникам был необходим проповедник с обликом Анубиса? Догадаться просто. Это дополнительное подтверждение африканского происхождения Репрева и коптского происхождения икон святых кинокефалов. Не случайно же их несколько на иконах из Коптского музея.

Весть о Христе принес в Египет апостол Марк, и ко II веку христианство стало значительным религиозным и культурным явлением для страны. Копты были тогда «проводниками», подобно Христофору: проводниками некоторых элементов древнеегипетской цивилизации в молодую христианскую культуру. Но ревизия прошлого становилась неизбежна. Поэтому на Ближнем Востоке Христофора стали писать в таком виде, исходя лишь из обычных представлений о некрасивом лице: как еще нарисовать человека, совсем неприглядного внешне? Сегодня нам это может показаться «нехристианским» подходом, но будем историчны: для ближневосточных христиан того времени подобные художественные приемы не резали глаз в силу сложившейся ментальности.

К теме святого Христофора не раз обращались историки и искусствоведы. На русском языке опубликована была небольшая

¹ Настольная книга священнослужителя. Т. 3. С. 296–297.

по объему статья Е.Н. Максимова¹, которая оказалась нам очень полезной и эрудицией автора и частично его заключениями. В этой интереснейшей статье Е.Н. Максимов приходит к следующему выводу: «Мы можем сказать, что образ св. Христофора Кинокефала двойствен: старая оболочка скрывает новое содержание».² Цитируемые слова высказаны им по другому поводу, но они верны по сути. Тем неожиданнее звучит главный вывод ученого: «Можно с уверенностью сказать, что древнеегипетское божество (Анубис. – В.К.) продолжает жить в христианском образе св. Христофора Кинокефала».³ Такой уверенности в данном случае как раз и не должно быть. Здесь Максимов противоречит сам себе. Если «старая оболочка скрывает новое содержание», то по-

¹ Максимов Е.Н. Образ Христофора Кинокефала // Древний Восток. Сб. 1. М., 1975. Помимо статьи Максимова мы нашли работу Э.А. Снигиревой (см.: Снигирева Э.А. Образ святого Христофора: Предания и действительность // Проблемы формирования и изучения музейной коллекции Государственного музея истории религии. Л., 1990), тезисы доклада В.М. Ковалевой (см.: Ковалева В.М. Изображение мученика Христофора в новгородской церкви Симеона в Зверине монастыре // Духовные основы русского искусства. Великий Новгород, 2001. С. 19–20). Статья Е.Н. Максимова явилась «базовой» и для В.М. Ковалевой, вместе с тем отметим, что в церкви Симеона Богоприимца, о которой идет речь в докладе, Христофор изображен канонично, а не кинокефалом. Двумя годами позднее работы Ковалевой вышла книга реставратора Е.Г. Толмачевой «Копты: Египет без фараонов» (М., 2003), в которой автор касался нашей темы, правда, лишь вскользь. Годом позже опубликована статья Е.В. Гуваковой (см.: Гувакова Е.В. Святой песьеголовец – абберация, дань православной традиции или иконографический курьез? Обзор икон святого мученика Христофора в собрании фонда древнерусской живописи ГИМ // Труды Государственного Исторического музея. Вып. 143. Забелинские чтения 2003. М., 2004). Сегодня о кинокефалах начали писать весьма активно и заинтересованно. Так, совершенно в неожиданном ракурсе «оправдания» опричнины привлек эти образы Александр Дугин (См.: Дугин Александр. Метафизика опричнины. Тезисы выступления в рамках «Нового университета». Александровская слобода, 26 февраля 2005 года // <http://www.arcto.ru/modules.php?name=News&file=article&sid=1252>). То ли еще будет?

² Максимов Е. Н. Образ Христофора Кинокефала. С. 86.

³ Там же. С. 98.

чему же «древнеегипетское божество продолжает жить в христианском образе»? Сколько бы мы ни выстраивали тех или иных параллелей, Анубис основательно отличается от Христофора, поэтому к святому и применимы слова «новое содержание». Сомнительное утверждение Максимова повторяет Е.Г. Толмачева: «С полным правом [можно] утверждать, что древнеегипетским аналогом этого святого является шакалоголовый Анубис».¹ Так иногда «уверенность» приводит к «полному праву». Толмачеву оправдывает то обстоятельство, что она говорит **об аналогии**. На наш взгляд, необходимость различения древнеегипетского божества с собачьей головой и христианского святого сама по себе уже требует отмены кинокефалов на иконах.

Сегодня странно читать такое: «Канонизация псеглавого мученика может рассматриваться как удачная попытка освящения и включения в христианскую ойкумену (вот он – истинный экуменизм!) не только варварской составляющей, но и того, что лежит уже за ее границами, в пределах хаоса и смешения форм. Примером является замечательная армянская миниатюра Пятидесятницы из Малатийского Евангелия 13 века, на которой можно видеть среди представителей “из всякого народа под небесами” и кинокефала», – пишет Сергей Наконечный.² Если руководствоваться словами известной эстрадной песни, из которой Наконечный взял название для статьи, то «хаос и смешение форм», возможно, и есть «удачная попытка», но в свете учения святых Отцов об иконе – это явная несообразность. Симулякр.³ И никакая канонизация здесь невозможна в принципе.

¹ Толмачева Е.Г. Копты: Египет без фараонов. С. 76.

² Наконечный Сергей. На лицо ужасные, добрые внутри // S.nob № 8 (24), декабрь 2005.

³ «Если проанализировать историю культуры, то мы обнаружим симулякры еще в Древнем мире. Образы мифических существ – летающих коней, кентавров, амазонок и т. п., широко представленных в античной мифологии, – являются симулякрами, заполнявшими сознание людей этой эпохи и служившими важным средством формирования личности» (Сиразетдинова М. Ф. Симулякр как средство манипуляции сознанием // Молодой ученый. Казань, 2015. № 2 (82). С. 654).

Безымянный греческий автор¹ анализирует два образа святого Христофора, написанные на излете Средневековья. Первый – икона из Ставроникитского монастыря (1546 г.), на ней представлено то, что знакомо нам по католическим картинам – Младенец на плечах святого, второй – изображение обычного псеглавца (1685 г., происходит из Метеор, сейчас находится в Византийском музее). Этот афонский автор утверждает, что названные иконы связаны не с двумя разными житиями, а с приемом гиперболы в византийской живописи. В первом случае иконописец изобразил Христофора якобы после обращения ко Христу, а во втором случае – до его обращения.² Так в очередной раз предпринимается попытка оправдания совершенно неканоничных икон. Еще одна попытка *невозможное* сделать *возможным*.

Говоря об изображениях псеглавцев, нельзя обойти вниманием отношение человека к собакам в разные эпохи. Можно начать с античности. Греки собак любили и окружали заботой. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к Гомеру. Римляне одевали на боевых собак даже броню. У язычников, по данным некоторых источников, песья голова связана с различными магическими обрядами – поеданием женских грудей, кормлением щенков женщинами, ритуальным убийством младенцев.³ Но вот у народов, чтивших Библию как священную Книгу, было прямо

¹ Его книга издана монастырем Честного Предтечи в Карее, т.е. в монашеской столице Афона, но нам знакомо лишь сербское издание: Шта знаш о иконама. Пер. Јелена Петровић. Београд, 2004. С. 36–41 – непосредственно о Христофоре. С. 38–40 – о его иконах.

² Шта знаш о иконама. С. 38. Согласно известному Словарю литературоведческих терминов, гиперболой автор «подчеркивает, что он прославляет, а что высмеивает» (Аксенова Е. Гипербола // Словарь литературоведческих терминов / Ред. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М., 1974. С. 59). Но ведь и язычники как люди сотворены по образу Божию. Подобная же «сатира» упраздняет в них эту реальность. Надо отметить и другую сторону вопроса. Можно ли представить себе, например, **икону** Киевского князя Владимира до его обращения в христианство? Конечно, нет. Почему же тогда позволительно изображать Репрева?

³ Рабинович Р.А. «Волки» русской летописи (о тотемическом происхождении этнонима «уличи») // <http://archaeology.kiev.ua/pub.cgi?i0646>.

противоположное отношение. В Ветхом Завете из 30 случаев упоминания собаки лишь в 2-х оно не имеет негативного смысла. Ненависть древних иудеев к своим неприятелям египтянам и римлянам, разводившим и почитавшим собак и применявшим их в боях, была перенесена, вероятно, и на животных. По закону Моисея, эти животные считались нечистыми. Для еврея сравнить кого-либо с псом – верх оскорбления. Деньги, вырученные от продажи собаки, приравнивались к заработку блудницы, и их нельзя было вносить в Скинию (Втор. 23: 18).

Но если собак продавали, значит, все же их держали. Скотоводу овчарка совершенно необходима, а у древних евреев скотоводческий труд – фактически основной. И тем не менее это не влияло на их отношение к четвероногим «караульщикам»: «Ныне смеются надо мной младшие меня летами, те, которых отцов я не согласился бы поместить с псами стад моих» – говорит и праведный Иов (Иов. 30: 1). В качестве домашних животных собаки, согласно Библии, появляются поздно, причем с той же охранной функцией: когда Товия начинал свой путь к Рагуилу, его сопровождал Ангел «и собака юноши с ними» (Тов. 5: 17). Знаменательно для темы псоглавия звучит риторическое восклицание Авенира: «Разве я – собачья голова?» (II Царств. 3: 8).

Ко времени земной жизни Иисуса Христа четвероногих сторожей нередко стали держать при домах, о чем свидетельствует обращение хананеянки к Спасителю: «Господи! Но и псы едят крохи, которые падают со стола господ их» (Мф. 15: 27). Да, она хананеянка, а не ортодоксальная иудейка, но, говоря так, она свидетельствует о своем знании иудейского обычая. Апостол Павел предупреждает: «Берегитесь псов!» (Фил. 3: 2), имея в виду лжеучителей. Апостол Петр выражается еще более резко, когда обличает грешников старой пословицей: «Пес возвращается на свою блевотину» (II Петр. 2: 22). Святитель Николай Охридский пишет: «Псы и свиньи – символ упорных безбожников, ожесточенных и закоренелых. И псы означают блудников, а свиньи – обжор. Потому-то и сказано Спасителем: “Не давайте святыни псам и не мечите бисера перед свиньями”» (Мф. 7: 6).¹ Эти слова

¹ *Николай, епископ Охридский. Символы // Къ Свету. 1995, № 17.*

Спасителя звучат назиданием на все времена. Они свидетельствуют также об иерархическом отличии человека от животных. Отметим интересный исторический факт: христиане первой половины V века считали, что предводитель гуннов Атила родился в результате «преступной связи девушки с собакой»¹, – настолько ненавистны были его деяния.

Итак, когда речь заходит о сниженном отношении к собакам, то воспринимать это животное как зло крайне ошибочно. Всеблагий Творец не может ненавидеть свое ничем не провинившееся создание. Это люди совершили первородный грех, но не животные. Священное Писание указывает нам исключительно на иерархию, нарушение которой и «есть мерзость перед Господом Богом» (Втор. 23 –18). Вопрос о делении на «чистых и нечистых» животных в Православии пересмотрен. Святой Патриарх Фотий писал: «Многое по природе очень хорошо, но для пользующихся становится большим злом, не из-за собственной природы, но из-за порочности пользующихся... Чистое стало отделяться от нечистого не с начала мироздания, но получило это различие из-за некоторых обстоятельств. Ибо поскольку египтяне, у которых израильское племя было в услужении, многим животным воздавали божеские почести и дурно пользовались ими, которые были весьма хороши, Моисей, чтобы и народ израильский не был увлечен к этому скверному употреблению и не приписал бессловесным божеское почитание, в законодательстве справедливо назвал их нечистыми – не потому, что нечистота была присуща им от создания, ни в коем случае, или нечистое было в их природе, но поскольку египетское племя пользовалось ими не чисто, но весьма скверно и нечестиво. А если что-то из обожествляемого египтянами Моисей отнес к чину чистых, как быка и козла, то этим он не сделал ничего несогласного с настоящим рассуждением или с собственными целями. Назвав что-то из боготворимого ими мерзостью, а другое предав закланию, и кровопролитию, и убийству, он равным образом оградил израильтян от услужения им и возникающего отсюда вреда – ведь ни мерзкое, ни за-

¹ Жельвис В.И. Человек и собака (Восприятие собаки в разных этнокультурных традициях) // Советская этнография. 1984. № 3. С. 136.

биваемое и подлежащее закланию не могло считаться богом у тех, кто так к нему относился».¹

Библейское понимание места собаки в жизни человека было свойственно и нашим предкам. А ведь обилие лесов на Руси, казалось бы, делало роль четвероногого помощника более значительной, нежели в древней Палестине. Если там «собачье дело» ограничивалось пастушьей и караульно-сторожевой функциями, то на русской земле, помимо охраны, оно включало в себя любительскую и промысловую охоту, а на Крайнем Севере собаки использовались в качестве тягловых животных. И все-таки даже холодный климат бессилён был разжалобить русича-христианина: в самые лютые морозы собака не смела ступить дальше сеней. Совершенно справедливо пишет нам один корреспондент: «Селили собаку при жилище, а не в жилище – чтобы охраняла, но не приносила заразу. Это был, так сказать, первый рубеж обороны». Поселение ее в жилом помещении – примета нового времени, симптом размытого религиозного сознания. Сколько раз приходилось слышать признания, что собака стала еще одним «членом семьи». Известный священник Анатолий Гармаев в одной из своих книг пишет: «По церковному уставу собака не должна жить внутри человеческого жилища. Собака сама по себе – животное доброе и назначена человеку в охранение его жилища. Поэтому, если есть собака, охраняющая жилище, то ее нельзя кормить со злобой, с отвращением, как бы ее не коснуться, т.е. миску положил и бросился от нее. Так нельзя. Если собака во дворе, то она сторожит дом. Но никак не позволительно собаку держать в квартире. Церковному человеку в квартиру, где находятся иконы, лампадка, крест, допускать собаку нельзя. Мы знаем, что появление собаки оскверняет церковь, и поэтому в случае, если забежала собака, церковь приходится переосвящать».² Вот мнение на сей счет другого представителя Церкви: «Можно ли держать собаку в доме? Собака предназначена Творцом к тому, чтобы охранять дом и хо-

¹ Цит. по: *Моисеев Дмитрий, священник*. Мешает ли собака благодати? // <http://www.kiev-orthodox.org/site/churchlife/529/>.

² *Гармаев Анатолий, священник*. Пути и ошибки новоначальных. Беседы в паломническом рейсе // <http://book-71.epictravel.ru/>.

зайство. Поэтому нужно стараться держать собаку вне дома. Когда собаку помещают в дом, ее превращают в забаву, игрушку и тем самым выводят из того чина, в котором создал ее Господь. Иногда собака занимает в доме место, приличное только члену семьи. Есть некоторые семьи, которые вместо детей заводят собак и всю свою заботу и внимание направляют на собаку. Некоторые даже рассуждают, что собака-де лучше человека, поскольку она более предана своему хозяину, более честна и благородна, чем многие люди. Тем самым пытаются скрыть свои нежелание и неумение ладить с людьми, выслушивать от них справедливые замечания и упреки».¹ Казалось бы, все ясно. Тем не менее, нам могут напомнить расхожую поговорку «собака – друг человека». Конечно, друг. И никто не призывает считать ее врагом. Но посуда у нас с этим другом, хочется верить, все-таки из разных сервизов.² Правильно понимать эту поговорку следует не буквально, а условно, помня о библейском отношении к животным. И святитель Василий Великий предупреждал: «Убегай бредней угрюмых философов, которые не стыдятся почитать свою душу и душу пса однородными между собою».³

Поучительно высказывание старца Паисия Святогорца. Однажды его спросили:

– Отец, помешают ли радости этой жизни и привязанность к ним нашей души тому, чтобы преуспевать по-христиански?

– Нет, если сумеешь иерархически правильно относиться к вещам. Например, детей своих будешь любить как детей, жену свою как жену, родителей своих как родителей, друзей своих как друзей, святых – как святых, Ангелов – как Ангелов, Бога – как Бога. Нужно каждому воздавать честь и уважение, которые ему надлежат, – ответил старец.⁴ Продолжая мысль Паисия, можно

¹ <http://www.gov.karelia.ru/Karelia/1398/24.html>

² Однажды в беседе прихожанка высказала автору этих строк недовольствие такой точкой зрения на собак. И когда ей было указано на разность наших сервизов с животными, то в ответ прозвучало: «А что тут предосудительного? Я ем со своей любимицей из одной тарелки». Как говорится, по comments.

³ *Василий Великий, святитель. Беседы на Шестоднев.* М., 1999. С. 60.

⁴ *Паисий Святогорец, старец. О семье христианской.* М., 2001. С. 57.

сказать: животное надо любить как животное. Соглашаться ли с присвоением собакам христианских имен? Писать об этом уже стало банальностью, но все же необходимо напомнить, что подобное есть не что иное, как святотатство: имена ведь берутся из святцев. *Спутник исповедника и причастника Святых Христовых Тайн*, благословленный Святейшим Патриархом Московским и всея Руси Алексием II, в перечислении грехов против третьей заповеди упоминает и такой: «Название животного человеческим христианским именем».¹ Ибо имя соответствует только *личности*; для животного мира существуют клички. И лишь сознание, не чтущее святыню, начинает путать имена с кличками, а клички с именами.

Возвращаясь к теме иконы Христофора с песьей головой, надо сказать, что никакие ссылки на символику не могут оправдать изображения святого мученика Христофора с собачьей головой. Упомянувшийся Синаксарий объясняет «специфический» облик святого символичностью понимания его подвига, как скотское состояние во время пребывания его в язычестве. И это так. Здесь безымянный афонский автор не оригинален. Но христиане молятся не Репреву, а Христофору. Древние предания, как восточные, так и западные, повествующие о псоглавии святого, свидетельствуют, что по принятии крещения, вместе с новым именем, он обретает и человеческий облик, а значит образ Божий.

В раннехристианские времена собака была символом верности церковному учению и бдительности по отношению к ересям. Изображения собаки часты у подножия могильных памятников, на что обращал внимание А.С. Уваров, считавший данные изображения символом самого христианина.² Тем не менее то, что было позволительно на заре христианства, не дает разрешения на его применение сегодня. Уже в средневековой Руси собаки считались inferнальными животными, проводниками бесов.

¹ Спутник исповедника и причастника Святых Христовых Тайн. М., 1999. С. 51.

² См.: Уваров А.С. Христианская символика. Символика древнехристианского периода. М., 1908. Репринт: М., 2001. С. 187.



Рис. 22. Евангелист Иоанн Богослов
в виде орла.
С миниатюры VIII в.

В народе укрепилось поверье: человек, которого до смерти загрызли собаки, обречен на вечные загробные страдания. Отсюда «псовая» символика логично использовалась опричниками. Но существует феномен инерционного мышления, который на протяжении веков подвигал иконников писать не только Христофора собакоголовым, но и святого евангелиста Иоанна Богослова с орлиной головой (рис. 22). Типичный иконографический и даже догматический беспредел. *Невозможное* люди легкомысленно превращают в *возможное*. Поэтому стоит ли удивляться тому, что встречаются изображения евангелиста с головой быка? По сути дела, получалась икона... Минотавра (!). Поэтому, наверное, и была принята статья 91 Устава о предупреждении и пресечении преступлений (Т. 14, изд. 1890 г.), запрещающая даже древние по своему происхождению изображения «символических животных

вместо Евангелистов»,¹ воспринимавшиеся на Святой Руси символически (условно), а не фактически. XIX-й же век явил другое, противоположное понимание, потому и подкрепленное административным запретом.

В коптских апокрифических деяниях апостолов Андрея и Матфея говорится об изгнании апостолами из города Никей семи псоглавых бесов. Тем более странно после этого видеть икону святого с песьей головой: ведь святой изображается подобно бесам, бесы, как видим, подобно святому. И это после того, как мученик Христофор помогал избавиться от одержимости демоном. Предание донесло нам историю о том, что преподобный Феодор Сикеот (дата кончины 613 год) бесноватых больных посылал на исцеление в женский монастырь, в котором был храм в честь святого Христофора. Однажды преподобный Феодор повел в этот монастырь бесноватого отрока. По пути им предстал Христофор и изгнал демона из одержимого.²

С «зооморфизмом», подобным коптскому, сталкиваются священники при отчитке бесноватых: нечистый дух вынужден проявлять себя лаем, воем, визгом, ржанием – словом, кинокефал в церковном сознании всегда будет ассоциироваться с темными и враждебными силами.

В столице Эфиопии Аддис-Абебе на стенах храма святого Архангела Гавриила можно видеть некоторые картины из Ветхого и Нового Заветов с изображением кинокефалов: так африканские христиане символически представляют людей с раздвоенным характером.³ Но раздвоенный характер – это прежде всего

¹ Алфавитный указатель действующих и руководственных канонических постановлений, указов, определений и распоряжений Святейшего Правительствующего Синода (1721–1901 гг. включительно) и гражданских законов, относящихся к духовному ведомству православного исповедания. Сост. С.В. Калашников. Изд. третье. СПб., 1902. § 670. С. 164.

² Отвечает иеромонах Иов (Гумеров) // <http://www.pravoslavie.ru/answers/050829113713>.

³ См.: Соколовский П. Поездка к христианам Африки // ЖМП. №7. М., 1962. С. 74.

раздвоенное, «расколотое сознание»,¹ как следствие болезни духа под воздействием темных сил. Здесь эфиопские христиане оказались особенно проницательны и точны в своей иконографии.

В упоминавшейся статье Е.М. Максимова справедливо говорится о соблазнах, связанных с иконой Христофора-кинокефала: «Подобный образ вызывал недоумения и приводил к спорам, рождающим еретические измышления»². Понимая эту опасность, песью голову святого заменяли человеческой. Известен целый ряд палимпсестов,³ на которых видна такая замена. «Ревизии» подвергались даже русские народные картинки, не говоря уже о богослужебных предметах.

В чем же состоит причина появления образа Христофора-кинокефала на Руси, причем поздно, на закате Средневековья? Когда русская культура испытывала духовный подъем, то такие

¹ Шизофрения – от греч. *σχίζω раскалываю* и *φρέν рассудок* – «психическое заболевание, имеющее многообразные проявления (бред, галлюцинации, нервно-психическое возбуждение и пр.) и ведущее без своевременного лечения к нарушению психической деятельности, исчезновению индивидуальных черт личности» (Словарь иностранных слов. М., 1987. С. 563).

² Максимов Е.Н. Образ Христофора Кинокефала. С. 82. В отношении смущения и соблазна показательно признание отца Сергия (Веснина), посетившего в 1846 году Георгиевский храм Зографского монастыря на Афоне: «При северной двери, выведившей из храма в притвор, на стене во весь рост изображен между прочими св. мученик Христофор. <...> Не понимаю, что побудило живописца придать этому Страстотерпцу вид самый гневный, с открытым ртом и зубами. Среди кротких друзей незлобивого Иисуса, среди агнцев, как Сам выразился о св. мучениках добрый и Божественный Пастыреначальник, как странно видеть св. Христофора в таком искажении!.. Это произвело на меня такое дурное впечатление, что я в досаде на бессмысленного живописца оставил храм, у которого подобным безобразием отнимается много священной красоты и благолепия. Плохое дело, доверять безусловно живописцу выбор постановки и очертания для св. Угодников и для христианских событий» (Письма святогорца к друзьям своим о святой горе Афонской. М., 1895. С. 333–334. Орфография источника. – В.К.).

³ Палимпсест – от греч. *πάλιν опять* и *πσάω скоблю*.

иконы были просто невозможны.¹ Стоило же в XVI веке с иссяканием исихазма ослабнуть духовному напряжению, как возникло неприятие «твердой пищи», появилась тяга к «словесному млеку» и всякого рода «занятым басням», что свойственно было некоторым из первохристиан по незрелости. Эти «басни» – результат активизации народной культуры, по причине отставания церковной. Подобные фантазии характерны всегда и прежде всего для фольклора; чем и объясняется популярность сказок, особенно волшебных. В данном случае наряду с фольклорными элементами «всплывают» из глубин культуры и языческие. Но образы кинокефалов в русском искусстве все-таки относительная редкость, они потому и шокируют зрителя, что малоизвестны, что чужды здоровому сознанию православных. И лишь сегодня, в эпоху Второго декаданса, некоторые иконописцы стали вновь писать святого Христофора собакоголовым.² Ошибки прошлого не идут им впрок.

Против икон кинокефалов горячо выступал святитель Димитрий Ростовский, называя мастеров, пишущих такие образа, «нерассудными иконописцами».³ Другой ростовский митрополит

¹ В тератологическом орнаменте мы видим и чудовищ, но об этом подробнее см. в следующей главе нашей книги.

² См.: 1) Среди нынешних иконописцев раньше русских такие образы стали создавать за рубежом: св. мученик Христофор. 2004. Дерево, левкас, яичная темпера, позолота, 19,5х25 см. США, частное собрание // <http://iconaantica.spb.ru/rstr1sv28.html>; св. муч. Христофор // <https://ru.pinterest.com/pin/enregistrements-rapides--1086000897626694333/>; 2) в интернете широко продаются иконы псеглавца, написанные в России, например: мастерской ЯПОС: <https://япос.рф/catalog/khristofor-pseglavets-rukopisnaya-ikona.html>; мастерской Дмитрия Молчанова // https://soyuzpisatelei.ru/_fr/75/9438233.jpg; икона с образом мч. Христофора «псеглавца» // http://temples.ru/private/f000702/541_0136181b.jpg. Всех не перечислить. Причем встречаются они самых разных форматов. И лишь оппозиционный настрой старообрядцев заставляет до сей поры почитать Христофора-кинокефала: именно такую икону этого святого можно видеть в московском храме Покрова Божией Матери. Запрет «господствующей церкви» только усилил то упорство, с каким писались подобные иконы.

³ См.: Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. Древнерусская литература и искусство. С.418.

Арсений (Мацеевич) отправил два письма (в 1746 и 1770 годах) Священному Синоду с просьбой о запрещении «странных и ужасных» икон святого Христофора, а в своей епархии приказал монахиням перешить «как надлежит» все покрова и пелены с изображением «песьего» Христофора. Пелены перешили, а иконы исправлять сразу не решились. В Санкт-Петербурге донесение митрополита Арсения оформили как дело № 239. Его рассматривали четверть века, но, не обнаружив ереси, сдали в архив. Связано это было, возможно, еще и с тем, что по распоряжению Синода в 1722 году уже подготавливался перечень изображений, противных «естеству, истории и самой истине», где упоминался наряду с другими и образ святого мученика Христофора «с песьею главою».¹ Профессор Московской Духовной Академии Н.К. Гаврюшин отмечает, что «никаких подробных обоснований этого решения дано не было, но свидетельство богословско-эстетической трезвости здесь налицо».²

По ходу изложения темы изображения кинокефалов нам пришлось привести несколько разных доводов против иконы святого с песьей головой. Попробуем их суммировать.

Изображение кинокефалов на иконе находится в вопиющем противоречии с духом 82-го правила Трулльского Собора, о котором неоднократно говорилось в других главах, ибо Отцы требовали писать иконы «исторически достоверно». Поскольку каноническая жизнь Церкви определяется решениями Вселенских Соборов – все чуждое ей, по логике, надлежит держать вне церковной ограды, в том числе и образа святого Христофора, на которых он представлен с головой пса. Во всяком случае, дальше археологических кабинетов и музеев подобным иконам проникать нежелательно.

¹ Алфавитный указатель действующих и руководственных канонических постановлений, указов, определений и распоряжений Святейшего Правительствующего Синода (1721–1901 гг. включительно) и гражданских законов, относящихся к духовному ведомству православного исповедания. § 697. С. 168–169.

² *Гаврюшин Н.К.* Вехи русской религиозной эстетики // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.* М., 1993. С. 14.

Нельзя забывать о существовании в православной иконографии еще одного псоглавца – велиара: так в лицевых Апокалипсах изображался владыка ада (рис. 23). Здесь употребление собачьей головы следует признать как нельзя более уместной. Чтобы не допустить двусмысленности в иконографии святого Христофора, желательно исключить разного рода «фольклорное наследие».



Рис. 23. Изображение собакоголового дьявола.
Миниатюра из рукописи Апокалипсиса. XVII в.

Закончим наши рассуждения главным доводом: если из христианских соображений человек призван очистить в себе образ Божий, то икона, пусть условными средствами, но имеет возможность показать святого в сиянии и чистоте подобия Божия.

Одним этим уже все сказано.

ТЕРАТОЛОГИЯ И ГРОТЕСК: АСПЕКТЫ ВОЗМОЖНОГО И НЕВОЗМОЖНОГО



Начиная с неолита, орнамент получил широкое распространение в самых разных культурах. Статей об орнаменте, в сравнении с другими жанрами изобразительного искусства, создано значительно меньше. Удивительно то, что тератологии специалисты уделяли внимания даже больше, чем другим видам орнаментики. О гротеске же пишут в основном филологи применительно к своей области знания – к литературе. Однако сопоставить тератологию и гротеск никто, кажется, и не пытался, тем более в философском аспекте. Потребность же такого сравнения ныне очевидна.

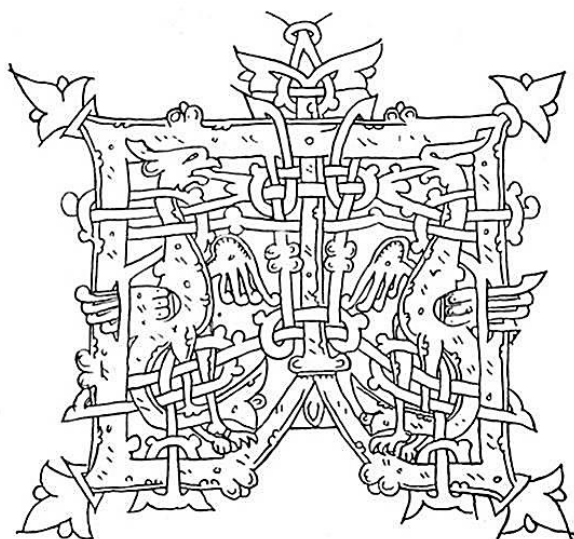


Рис. 24. Древнерусский
тератологический орнамент.
Нач. XV в.

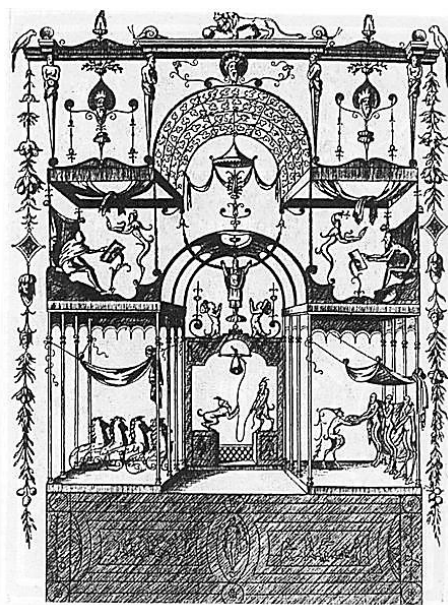


Рис. 25. Э.Вико. Гротеск.
Гравюра. Италия.
1541 г.

Термин «тератологический стиль» (*τέρας* – чудовище, диво; *τερατολόγος* – фантастический) был введен в искусствоведение во второй половине XIX века Ф.И. Буслаевым; сами орнаменты

(преимущественно книжные) встречаются в разных культурах вплоть до второй четверти XV века, в России, например, в Рязанской области – до XVI столетия. Гротеск – порождение античного Рима. Возрождается он в европейском искусстве после 1480 года, когда «античные лепные узоры были обнаружены в заросших землей помещениях знаменитого “Золотого дома” – дворца императора Нерона. И по этим подземельям, гротам (*grota* – по-итальянски пещера) они были названы гротесками».¹

На первый взгляд, тератологический орнамент и гротеск имеют много общего: причудливые фантастические животные, изоощренно соединенные с растительными узорами. И кому-то может показаться, что, умерев на православном Востоке, тератологический орнамент примерно через 70–80 лет получает новую жизнь в обличье гротеска на католическом Западе. Однако это впечатление обманчиво: оба феномена связаны между собой лишь языческими началами, причем и язычество у них весьма разное. Контраст между двумя видами орнамента обнаруживается сразу и контраст разительный (рис. 24, 25).

Большинство ученых находят корни тератологии в Болгарии, некоторые исследователи говорят о ее русском происхождении, а В. Борн выдвинул гипотезу о скандинавских истоках этого орнамента и его движении на Балканы через Русь. Стиль, отдаленно напоминающий тератологический и тоже относящийся к звериному, сложился еще накануне христианизации у кельтов и у германцев (сохранились памятники VII века). В целом мы согласны с Н.А. Киселевым: «Творческое развитие тератологии шло параллельно – и на Балканах и на Руси».² Отдаленные истоки явления, которое получило название «чудовищный стиль», связаны с мифами многочисленных варварских племен Азии и Европы, в свою очередь уводящие к древним культурам Ирана и Месопотамии. Так, например, изображение иранского «царя

¹ Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? М., 1998. С. 70.

² Киселев Н.А. Орнамент малоизвестной рукописи XII века // Сб.: Древний Новгород. М., 1983. С.179.

птиц», собаки-птицы Сенмурва¹ стал в русском язычестве Симарглом (рис. 26)² Востоку орнамента обязана появлением в ней львов, грифонов, фронтальных орлов, кентавров, стреляющих из лука, сцен звериного гона, единоборств и охот. Итак, говорить о происхождении этого орнамента можно только гипотетически.

Исследователи по-разному подразделяют тератологию на ее виды: В.Н. Щепкин говорит о «народной» и «технической» тератологии, Н.А. Киселев – о «зрелой» и «незрелой», Т.Б. Ухова – о «развитой» и «неразвитой». Мы пользуемся последним определением. В XI столетии на Руси складывается так называемая «переходная», т.е. неразвитая тератология, однако в южнорусских рукописях можно видеть отдельные примеры и вполне «разви-

¹ Сенмурвом называется иранский и кавказский крылатый бог с собачьей головой. На Руси его красноречиво прозвали Паскудью или Переплютом. О Переплюте говорится в «Слове святого Григория об идолопоклонстве» в связи с танцами и ритуальными возлияниями. Данный памятник представляет собой «вольное переложение греческого поучение Григория Богослова на богоявление, направленное против кровавых жертв и вакханалий античного язычества, в которое добавлены вставки о славянском язычестве». Подр. см.: Буланина Т. В. Слово святого Григория изобретено в толцех // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1 (XI – перв. пол. XIV в.) / АН СССР. ИРЛИ / Отв. ред. Д. С. Лихачёв. Л., 1987.

² Путь от Сенмурва к Семарглу пролегал через дохристианскую Русь. В Киеве существовал пантеон семи славянских богов: Перуна, Велеса, Стрибога, Мокоша, Дажьбога, Сварога и объединяющего их – Семаргла (Симаргла), о которых упоминается в «Повести временных лет». Семаргл-Семиглав-Семиглавий – бог войны, изображался с семью мечами за поясом и восьмым – в правой руке. Но в древнерусской тератологии мы видим явно другой образ. Интересную обширную справку о Симаргле дает в своем «Полном церковно-славянском словаре» (М., 2004. С. 597–598) протоиерей Григорий Дьяченко, который считает это имя славянским, а с помощью своеобразной этимологии читает его как Семи-Ярила, полагая, что это именование «отмечает собою период самого высшего развития культа Ярила». Однако в тератологии мы встречаем все же не такого Семаргла, каким он предстает нам из-под пера протоиерея Григория. В орнаменте он явно иранского происхождения, т.е. больше Сенмурв, чем Ярило, но уже «обрусевший» в Семаргла.

той» тератологии.¹ Плетенка – как неотъемлемая часть названного стиля – употреблялась многими славянскими мастерами. «Мы встречаем ее в каменной резьбе Далмации IX–X веков, в каменном рельефе X века из Польши, в капители костела св. Герона в Кракове, в карнизном блоке портала церкви в Дреново IX–X веков (Болгария) и пр.», – пишет Е.В. Воробьева.²

Как показывают археологические находки, широко пользовались плетеным узором в Новгороде, где им украшали большинство деревянных поделок X–XI веков.³



Рис. 26. Заставка из «Шестоднева».
Изображение Симаргла. Сербский извод. 1263 г.

На русскую почву тератология могла попасть еще в пору первого южнославянского влияния, причем с богомильским

¹ См.: инициалы Добрилова Евангелия, л.7; Евангелия из Центрального государственного архива древних актов, ф. 188, №1, л. 21; Евангелия из Третьяковской галереи, л. 209 об.

² Воробьева Е.В. Семантика и датировка черниговских капителей // Сб.: Средневековая Русь. М., 1976. С. 178.

³ Колчин Б.А. Новгородские древности. Резное дерево. М., 1971. Табл.1, 9–12.

«привкусом», ибо «народная» тератология, скорее всего, возникла именно в богомильской среде. Связь народных воззрений того времени с богомильством давно отмечена и проанализирована.¹ Эта ересь, популярная в основном среди болгарских простолюдинов, берет свое начало в конце правления царя Симеона (X век).² Богомильское учение о сатанаиле во многом объясняет первенствующее значение мотива змеи в народной тератологии: она здесь не объект почитания (богомилы были иконоборцами), а антагонизм. Змея – единственное животное, убить которое не составляло греха для богомила. Поэтому изображение змеи употребляется здесь в качестве одного из многочисленных широко практиковавшихся заклинаний против нечистой силы и одновременно в качестве иконоборческого символа (на змею или грифона не помолишься). Кстати, на следующем этапе, в развитой тератологии тоже снимается вопрос о моленности. Поэтому тератологические мотивы отсутствуют на иконе.

В церковное искусство тератология попала в качестве народной формы орнамента, подлежащей наполнению новым христианским содержанием. По такому принципу происходило строительство церковной культуры на всем протяжении истории. Говорить же о влиянии на Православие идей болгарского богомильства или иранского зороастризма, ссылаясь на наличие в христианских книгах тератологических мотивов, означает, по меньшей мере, непонимание процесса воцерковления культуры и народного искусства. Конечно, секуляризованное сознание недоумевает: как могла языческая система символов, ее орнаментальная образность попасть в христианскую рукописную книгу и дать жизнь целому стилистическому направлению? Ответы бывали самые разные: от примитивных до экзотичных. Такие исследователи «русского тератологического орнамента либо полностью отрицали за ним всякий смысл, либо сводили его к воспроизведению жанровых сценок и копированию узоров ювелирных изделий предшествующих веков, либо усматривали в нем ловко за-

¹ См. труды А.Н. Веселовского, Гастера и др.

² *Державин Н.С., академик. История Болгарии. Т. II. М.; Л., 1946. С. 39.*

маскированную сказочно-фольклорную, языческую или даже антицерковную сюжетику. В последнем случае оформление рукописи приходилось связывать с деятельностью новгородских и псковских еретиков. Все эти предположения странным образом противоречили друг другу и тому обстоятельству, что мотивы тератологического орнамента, несмотря на явный антагонизм по отношению к тематике христианских религиозных книг, упорно, в течение нескольких столетий использовались именно для их украшения. В действительности никакого антагонизма между изображениями и текстом не было и не могло быть. Секрет заключался не в том, что **изображали** тератологические персонажи, а в том, что они **обозначали**», – пишет Н.К. Голейзовский.¹

И здесь без апофатического богословия святителя Дионисия Ареопагита не обойтись: на его системе подобных и неподобных образов построен язык тератологии. Это учение о символах Дионисий вводил с целью посильного постижения Истины. Но как постигнуть Ее, если «Она превышает всякой сущности и жизни»? В Писаниях «Она сверхмирно воспевается в отрицательных определениях, называющих Ее невидимой, беспредельной, неуместимой и прочим и указывающих не на то, чем Она является, но на то, чем Она не является».² Через такую апофатику Дионисий подводит нас к своему заключению: «Для невидимого гораздо более подходяще разъяснение через изображения, говорящие о неподобии»³, пусть даже эти изображения и будут из разряда «низких» – по идее, они и должны быть оттуда. Сомневающихся и соблазняющихся Дионисий успокаивает: «Если же кто-нибудь сочтет, что такая иконография нелепа, и скажет, что стыдно предлагать богообразным и святейшим небесным чинам столь оскорбительные изображения, тому достаточно сказать, что образ изъяснения священного двояк».⁴ Ибо Писания «чтут, а не бесчестят небесные чины, изображая их в неподобных им формах и та-

¹ Голейзовский Н.К. Семантика новгородского тератологического орнамента // Сб.: Древний Новгород. М., 1983. С.198.

² Восточные отцы и учителя Церкви V века. М., 2000. С. 325.

³ Там же. С. 325.

⁴ Там же. С.324.

ким образом показывая, что они надмирно пребывают за пределами всего вещественного. А что неподобные образы возвышают наш ум лучше, чем подобные, я не думаю, что кто-либо из благоразумных людей стал бы оспаривать».¹ Так, «благоразумные люди» и стали вырабатывать символический язык, понятный для членов Церкви и закрытый для внешних. И этот язык был найден. Он входит в церковный обиход не в эпоху духовного кризиса, а в пору расцвета. Входит не на правах молитвы-беседы и соединения с Богом, а в качестве богомыслия, умозрения, а поэтому употребляется чаще всего в книгах и реже – во **внешнем** декоре храма.²

Теперь обратимся к гротеску. Настенные росписи «третьего помпейского стиля» представляют собой «орнаментальную фантастику с чертами якобы реального, хотя и невозможного по законам природы сооружения», – замечает Ю.Я. Герчук.³ Сегодня мы назвали бы такой мир виртуальным. Этот стиль, благодаря моде, почти всегда пользовался спросом, но он всегда имел и своих непримиримых критиков. Витрувий писал: «Вместо колонн ставят каннелированные тростники с кудрявыми листьями и завитками, вместо фронтонов – приделки, а также подсвечники, поддерживающие изображения храмов, над фронтонами которых поднимается из корней множество нежных цветов с завитками и без всякого толка сидящими в них статуэтками, и еще **стебельки с раздвоенными статуэтками наполовину с человеческими, наполовину со звериными головами**»⁴. Впрочем, Витрувия раздражают не замеченные им же монстры, а отсутствие здравого рассудка при построении архитектурных сооружений. Это и понятно: гротеск как порождение языческой культуры является примером мировоззренческого кризиса античности. Гро-

¹ Там же. С.325.

² К сожалению, сегодня некоторые даже известные иконописцы вносят тератологический орнамент в оформление интерьеров храма. Автору довелось видеть его на фресках такого замечательного мастера, как А.Н. Солдатов.

³ Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? С. 66.

⁴ Витрувий. Десять книг об архитектуре. Т.1. М., 1936. С.143. Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.

теск заявил о рождении новой формулы творчества: говорить субъективно о субъективном. Старая формула «субъективно – об объективном» не упразднялась, но теряла монопольную власть в светском искусстве.



Рис. 27. П. Флетнер. Гротеск.
Германия. 1549 г.

Эпоха Возрождения переносит центр тяжести в гротеске с архитектуры на монстров. По признанию Дж. Вазари, художническая среда его времени понимает под словом *гротеск* вольную и потешную разновидность живописи, изображающую «всякие нелепые чудовища, порожденные причудами природы, фантазией

и капризами художников, не соблюдающих в этих вещах никаких правил: они <...> приделывали лошади ноги в виде листьев и без конца всякие другие забавные затеи, а тот, кто придумывал что-нибудь почуднее, тот и считался достойнейшим».¹

Один из таких художников – Бернардино Почетти – примерно в 1530 году расписал библиотеку папской резиденции в замке Сант Анджело изображениями морских божеств и гротесками: игривых ангелочков окружали тритоны, сирена с раздвоенным хвостом хватала за волосы человека, другие мифологические фигуры «скакали» на морских конях. Можно ли представить себе подобные росписи в библиотеке Московского митрополита Даниила в 1530 году? Но вот что пишет современный европейский автор: «Все эти росписи, полные динамизма, свидетельствуют о популярности античных мотивов, встречающихся даже в личных апартаментах папы».² Увлечение языческой культурой и философией в ту эпоху в Европе считается чрезвычайно положительным явлением; до сих пор некоторые искусствоведы подобную склонность художников Средневековья и Ренессанса считают критерием высоты, качества, истинности искусства, даже преподобный Андрей Рублев назначен такими историками полномочным представителем античности на Святой Руси.

То, что казалось «забавой» в эпоху Возрождения, во времена маньеризма и барокко стало, по выражению Ю.Я. Герчука, «нервной, почти истерической одухотворенностью»³ (рис. 27). Надо ли объяснять какого духа была эта «одухотворенность»? Даже Библия «в гротескном воплощении предстает чем-то условно-декоративным (достаточно сравнить трактовку тех же сюжетов в обычной, не орнаментальной гравюре XVI века)», – пишет Герчук.⁴ Таким образом, и Книга книг превращается лишь в эстетически «забавную идею». Рубикон *невозможного* перейден. И

¹ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 1. М., 1956. С. 110.

² Моран Анри де. История декоративно-прикладного искусства. М., 1982. С. 319.

³ Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? С.74

⁴ Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? С.74.

оно стало *возможным*.

На Западе предпринимались попытки создать особый символический орнаментальный язык, понятный для церковного круга, как тератология на Востоке, причем это происходило почти параллельно – в романский период. Но победил дух секуляризма. Мы уже знаем, что еще в конце VIII века Каролинговы книги вывели художника за церковную ограду. С тех пор «священное изображение сохраняет прочную связь со светским существованием, оно по природе мирское».¹ Это и стало принципом, остающимся, кажется, до последнего времени в основе католического художественного сознания, несмотря на самокритику отдельных представителей Рима.

Гротеск никогда не считался средством возведения ума к небесному и, следовательно, никогда не выступал в роли языка общения как между землей и небом, так и внутри Церкви. По сравнению с тератологией гротеск был не богомыслием, а скорее «бесомыслием». Из этой темной основы начинается и химерическая символика масонов, т.е. создается язык анти-церкви – церкви антихриста. Сама химера – древнегреческое мифологическое чудовище с огнедышащей львиной пастью, хвостом дракона и туловищем козы – есть типичный мотив гротеска, только без узорных добавлений.

Отметим, что ни гротеск, ни тератологию нельзя считать художественным приемом. И то, и другое претендовало на особый взгляд, особое видение мира, т.е. несло в себе мировоззренческие начала. Гротеск служил не постижению Истины, а авторскому произволу художника, через магию абсурда выражавшего собственное *Я*. Пример полной победы фантазии над умом. Западноевропейский художник – служитель не столько Церкви, сколько Аполлона – даже не помышлял о поисках Истины в ареопагитовском смысле. «Едва ли можно предложить какую-либо иную эстетическую категорию, способную столь адекватно обеспечить наглядную экспликацию агентов хаотического мира, чем категория “гротеск”. Гротеск – способ адаптирования хаотического, его эстетическая (обращающая в собственно артефакт

¹ Безансон Ален. Запретный образ. М., 1999. С.167.

культуры) сублимация. Иначе гротеск есть средство внесения в систему культуры элементов хаоса, что, в свою очередь, и гарантирует необходимое состояние ее динамики и эволюционирования. Гротеск – это “окно” в иной, альтернативный мир, сквозь которое просматривается угроза статусу культурной стабильности», – справедливо замечает С.Е. Юрков.¹

Существует некоторая закономерность в том, что гротеск приобретает наиболее массовый и демонический характер в Нидерландах и Германии – там, где проповедуется религия без аскезы – протестантизм. И явления тарантизма (или хореомании), т.е. массовых истерических эпидемий, наблюдавшихся «в Голландии и Западной Германии (XIV–XV вв.) и в Италии (XVI–XVII вв.) в виде танцев, продолжительных до изнурения судорог»,² мало сказать перекликаются с духом гротеска, но и совпадают с ним даже по географическим границам. Границы *возможного* и *невозможного* полностью размыты. О них в тех краях не думают по сей день.

Теперь вернемся к тератологии. Почему в определенный период она выходит из употребления? Имеет ли это под собой какие-либо социальные причины? Или слишком сложным, «элитарным» оказался язык этого стиля? Не то и не другое. Сегодня, по причине отсутствия подтверждающих документов, можно твердо сказать: запретов на использование тератологических орнаментов не существовало. Иначе в XV веке «чудовищный стиль» не употреблялся бы при оформлении буквиц (заставки к тому времени украшались по-другому). Вышел этот орнамент из буквиц, на них он в книжной графике и закончился. Но, по данным корпуса древнерусских печатей с надписями, который издали А.К. Станюкович и А.Г. Авдеев, тератология нашла свое про-

¹ Юрков С.Е. Барокко: десемантизация орнаментального гротеска // Социальная аналитика ритма. Сборник материалов конференции. СПб., 2001. С.197. К сожалению, в своих дальнейших рассуждениях С.Е. Юрков нечетко различает между собой гротеск и тератологический орнамент.

² См.: Блейхер В.М., Крук И.В. Толковый словарь психиатрических терминов // <http://vvvvv.narod.ru/biblioteka/catalog/pz/bv/bv44.html>.

должение на печатях.¹

Совершенно неправомерно связывать ее с ересями стригольников и тем более жидовствующих, как об этом предупреждал Н. Голейзовский. Тератологический орнамент возник на Руси задолго до ересей и вышел из употребления без их помощи. Православная полемическая литература, направленная против еретиков, не упоминает тератологию. Виновником умирания тератологии можно считать второе южнославянское влияние, которым оказалась охвачена русская письменность в результате целого ряда серьезных политических перемен в славянских странах Балканского полуострова.² Под «переменами» здесь имеется в виду завоевание этих стран турками, и как следствие – эмиграция мастеров на Русь. И если все-таки тератология была завезена к нам с Балкан, то оттуда же пришел и ее сменщик с красноречивым названием «балканский стиль» – жгутовый и плетеный орнамент. Такая смена также говорит больше о новых предпочтениях, нежели о запретах. Плетенка предшествовала тералогии, плетенка ее и сменила. «Чудовищный стиль» в архитектуре и книге ни во что не трансформировался – он временно сместился, как уже было сказано, на печати, а потом окончательно исчез.

По-другому обстояло дело с гротеском: со временем из него все больше и больше убирался узор, но все настойчивее «выползали» монстры. Без гротескомании невозможно было бы появление в Нидерландах такого художника, как Иероним Босх. А феномен модернизма и постмодернизма есть порождение того же духа, что придумывал «без конца всякие забавные затеи», в частности, и в виде гротеска.

Однако мы должны сделать существенную оговорку. Все-таки гротеск И. Босха и подавно Ф. Гойи отличается от гротеска в орнаменте. Хотя бы потому, что гротеск названных художников, впрочем, как и многих других мастеров, не придуман ради «чего-

¹ Станюкович А.К., Авдеев А.Г. Неизвестные памятники русской сфрагистики. Прикладные печати матрицы XIII–XVIII веков из частных собраний. М., 2007.

² См.: Чаев Н.С., Черепнин Л.В. Русская палеография. М., 1946. С.167.

нибудь почуднее». Он несет в себе художественный концепт, а не являет нам пусть даже привлекательную спонтанную поделку, при всем том не имеющую взвешенной философско-эстетической программы. Гротеск в орнаменте – это часто просто бессмысленный эпатаж. Гротеск Гойи и Босха – образная речь, правда, вовсе не сближавшаяся с тератологией. Термин, как видим, один, а содержание его разное. То есть налицо *омоним*. По причине его одинакового написания и звучания, а также в виду отсутствия различия заключенных в нем лексических значений возникают споры, противоречия, заблуждения. Если позволить себе определенную аналогию, то осмелимся предположить: гротеск великих художников-станковистов и есть именно язык искусства, передающий замысел произведения; увлечения же оформителей Ренессанса безудержной фантазией в орнаментах напоминают глоссоластию (греч. *γλῶσσα* язык + *λάλέω* говорю), выдаваемую за «дар языков». По сути, это не что иное, как бессвязное бормотание людей, подчас талантливых, однако нередко одержимых нечистыми духами. Не спорим, и Рафаэль прибегал к гротескам, придавая им повышенную эстетичность. И называть его «одержимым» в отрицательном смысле было бы вздором. Художника привлекала возможность искать красоту там, где другие упражнялись просто в расторможенной выдумке. Рафаэль был таким не один. Но орнамент остался субъективным переживанием живописца, не приобретающего языкового значения.

Тем более не все просто с гротеском в словесности, особенно в светской. Принято считать, что гротеск как литературный прием возник из живописи. Некоторые литературоведы наделили его лишь комическим значением, якобы для того, чтобы подчеркнуть абсурдность происходящего. Но всегда ли абсурд смешон? Смешон ли гротеск в произведениях Михаила Булгакова и Иштвана Эркеня? Картины Босха тоже не вызывают смеха. Гротеск следует признать не только приемом, но и формой художественного мышления, принципом осмысления жизни. На наш взгляд, его вряд ли смогут принять на «вооружение» натуралисты и позитивисты. Ошибутся все, если истолкуют такие образы бук-

важно. Тем не менее при всем своем остраниии¹, гротеск вполне сосуществует и взаимодействует с образами «реалистичными»: сотрудничество Шарикова со Швондером ни у кого не вызывает удивления. Гротеск – амбивалентен, как и понятие контраста. Контраст неотъемлемая составляющая гротеска. При всем динамичном эффекте, гротеск не разрушает, а, напротив, создает впечатление целостности произведения. Придает произведению особую выразительность. Наглядным примером здесь является творчество Н.В. Гоголя.

Не лишне подчеркнуть еще раз: в орнаменте гротеск представляет собой беспредел блуждающего ума (и, как всякий беспредел, он оборачивается демонизмом, влекущим зрителя лишь в одном направлении – к убыванию жизни). Талантливое же словесное произведение, созданное с помощью гротеска, как правило, парадоксально многовекторное по смыслу. «Жизнь проходит в гротеске по всем ступеням – от низших, инертных и примитивных, до высших, самых подвижных и одухотворенных, – в этой гирлянде разнообразных форм свидетельствуя о своем единстве. Сближая далекое, сочетая взаимоисключающее, нарушая привычные представления, гротеск в искусстве родствен парадоксу в логике. С первого взгляда гротеск только остроумен и забавен, но он таит большие возможности»². Чтобы убедиться в справедливости приведенных слов, достаточно вспомнить некоторые произведения все того же Н.В. Гоголя. Могли они быть созданы, проигнорируй Николай Васильевич этот выразительный язык и столь яркую форму? Разумеется, нет. Спросим себя: ради чего по воле писателя у майора Ковалева сбежал нос? Вопрос не настолько простой, чтобы на него ответить сразу. Легкие ответы обычно неправильные. Правильный ответ, на наш взгляд, заключается не в словах «зачем» или «ради чего», а в том, что нос именно сбежал, то есть – в **гротеске**, ставшем увеличительным стеклом лич-

¹ Термин *остранение* (от *странно*) введен В.Б. Шкловским в 1914 г. Означает художественный приём, имеющий целью вывести читателя или зрителя «из автоматизма восприятия», т.е. так изобразить явление, как впервые увиденное.

² Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 119–120.

ности майора и всего Санкт-Петербурга, современного Гоголю. Причем взгляд Николая Васильевича остается православным. Вряд ли в повести «Нос» можно увидеть некие католические влияния.

Гротеск дает обнаружить себя даже в русской святости. Т.М. Горичева отмечает: «Юродивые именно гротесковы. Лишь гротеском можно выразить фактичность, данность негативного, и, с другой стороны, его полную таинственность. Гротеск так плотен, что ускользает от объяснений. Гротеск юродивого означает: доводить знание о Боге не только до полного отрицания, но и до того, что это отрицание материализуется»¹.

Не будем покидать области искусства. Сказанного, наверное, достаточно, чтобы убедиться в правомочности и даже необходимости гротеска в качестве художественного средства. А средства диктуются мировоззрением.

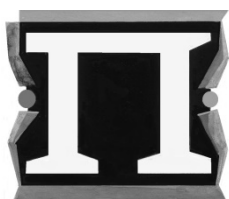
Без гротеска, кстати, совершенно померкнет фольклор: взять те же сказки, где через аномальность действительности гротеск позволяет указать на норму – прежде всего, на норму красоты и добра.

Возможно ли нечто подобное в разобранным нами орнаменте? Маловероятно.

Потому не стоит спешить с оглашением окончательного обвинительного приговора гротеску, при всей моральной устойчивости и принципиальности того или иного прокурора. Осознание и соблюдение границ *возможного* и *невозможного* делает общество цивилизованным.

¹ Горичева Т.М. Православие и постмодернизм. Л., 1991. С. 57.

ИКОНА И ДЕТИ



ри виде древнерусских икон, обращаешь внимание на сходство святых ликов с детскими лицами. Эта особая нежная, ласковая «детскость» заметно удавалась преподобному Андрею Рублеву: взять, например, фрески Успенского собора во Владимире (рис. 28, 29). И наоборот, изображая детей, иконописцы придавали им определенную «зрелость». Подчас ребенок визуально отличается от взрослого лишь своим масштабом да отсутствием бороды и усов. А если посмотреть на икону кисти Прокопия Чирина *Великомученик Димитрий Солунский и благоверный царевич Угличский и Московский Димитрий* (рис. 30), то находишь **младенца** Димитрия одинаковым по росту с **воином** Димитрием Солунским, т.е. масштаб фигуры не определяется возрастом.



Рис. 28.



Рис. 29.

Преподобный Андрей Рублев.

Апостол Петр.

Апостол Матфей.

«Апостол Петр ведет праведников в рай». Детали росписи «Страшный Суд». Успенский собор во Владимире. 1408 г.



Рис. 30. *Проконий Чирин.*

Великомученик Димитрий Солунский и благоверный царевич Димитрий.
Строгановские письма. Начало XVII века.

Эта особенность иконы, возможно, основывается на словах преподобного Ефрема Сирина: «Равными воскресит Творец сынов Адамовых; как сотворил их равными, так равными же пробудит и о смерти. В воскресении нет ни больших, ни малых. И преждевременно родившийся восстанет таким же, как и совершеннолетний»; а на той же странице выше преподобный приводит пример: «Кто умер во чреве матери, и не вступил в жизнь, того сделает совершеннолетним то же мгновение, которое возвратит жизнь мертвецам. Младенец, которого мать умерла вместе с ним во время чревоношения, при воскресении предстанет совершенным мужем и узнает мать свою, а она узнает детище

свое. Не выдавшие здесь друг друга увидятся там, и мать узнает, что это ее сын, и сын узнает, что это его мать»¹. Хотя Ефрем Сирин и не называет возраста, но, несомненно, имеется в виду 33-летний возраст Христов.² Здесь, конечно, прежде всего «достигается чрез Него мера возраста человека нашего внутреннего»,³ но и телесный возраст Христов считался совершенным.

Моленный образ святого на иконе, является условным изображением «внутреннего человека», у которого всегда только один *идеальный возраст*. Спрашивается, почему же тогда на иконах мы видим три возраста: это старцы, средовеки и юноши? Если дети могут «мужать» до взрослого состояния, то, казалось бы, необходим и обратный процесс – усреднение до 33-летнего идеала всех, т.е. старцев изображать средовеками. История иконописания, кстати, знает и такие примеры. Святителя Николая Мирликийского писали (особенно часто византийцы) и старцем, и средовеком. Здесь важно понять другое: идеальный возраст воспринимался иконописцем не как отсутствие старости или младенчества, а как совершенство, заповеданное Самим Господом: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18: 3). Речь идет, конечно, не об инфантилизме, а о врожденной детской добродетели. Слова Спасителя святитель Иоанн Златоуст поясняет так: «Младенца хотя бы поносили, хотя бы наказывали, хотя бы хвалили, хотя бы чествовали, он ни в первом случае не досадует и не укоряет, ни в последнем не гордится».⁴

«Идеальный возраст» – это определенный показатель духовной зрелости, мера «полного возраста Христова» (Еф. 4: 13). Духовную зрелость следует отличать от житейского опыта; она менее всего зависит от величины временного отрезка жизни. Святые младенцы и отроки успели войти в «идеальный возраст», а

¹ Ефрем Сирин, св. Творения. Т. 4. М., 1995. С. 105.

² Ср.: «Доколе все придем в единство веры и познание Сына Божия, в мужа совершенного, в меру полного возраста Христова» (Еф. 4, 13).

³ Ефрем Сирин, св. Творения. Т. 7. С. 192.

⁴ Иоанн Златоуст, святитель. Толкование на святого Матфея Евангелиста. Книга 2 // Он же. Избранные творения. М., 1993. С. 597.

закоренелый грешник далек от него и в 90 лет.¹ Именно из концепции «идеального возраста» возникают изображения взрослых, как детей, а детей, как взрослых.² Любая каноничная икона «Введение во храм» подтверждает сказанное: детская фигура Марии отличается от Ее взрослых изображений только масштабом, даже облачения остаются неизменными – трехзвездный мафорий и синяя туника. В так называемом Евангелии псевдо-Матфея говорится, что Мария, будучи в 3-летнем возрасте, «не походила на младенца, но казалась уже взрослой и исполненной лет» (гл. 6).³

Но первенствующее положение среди детских ликов принадлежит Спасу Эммануилу (рис. 31). С.С. Аверинцев писал: «Вневременный, бесконечно древний младенец переходит в византийское искусство послеиконоборческой поры, а затем и в древнерусскую живопись, где с наибольшей выразительностью выявляет свой старческий аспект на иконах Одигитрии и Спаса-Иммануила; его огромный лоб порой даже прорезан морщинами. <...> В идеале всякий старец должен быть младенцем по незлобию, но зато всякий младенец должен быть старцем по мудрости, серьезности, истовости».⁴ Его можно видеть на иконах «Собор Архангелов», «Спас Недреманное Око» и «Богоматерь Знамение».

¹ По этой причине на новгородской таблетке *Три отрока в печи огненной* царь Навуходоносор, стража и халдеи в масштабе показаны меньше отроков Анании, Азарии и Мисаила (рис. 32). Прослеживается даже иерархия по убыванию: Ангел – отроки – Навуходоносор – стража – халдеи – идол.

² В светском искусстве мысль о «духовной зрелости», как ее понимали русские иконописцы, смог успешно реализовать, кажется, один Ефим Честняков. Именно на его полотнах мы встречаем тех же «взрослых» детей и по-детски чистых, доверчивых стариков.

³ Иисус Христос в документах истории / Сост. Деревенский Б.Г. СПб, 1998. А также: Книга о рождении благодатной Марии и детстве Спасителя, написанная по-еврейски блаженнейшим евангелистом Матфеем и переведенная по-латински блаженным Иеронимом, пресвитером // <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/matfey.htm>.

⁴ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 173–174.



Рис. 31. Икона Спаса Эммануила (с ангелами).
Кон. XII в.

Обратим внимание, что нигде, начиная с саркофагов VI века, мы не найдем даже **следов** сусальности, которой нередко отмечены моленные образы Нового и Новейшего времени, – везде на нас смотрит духовно умудренная Личность, ставшая Младенцем по воле Божественного Отца. Из упомянутого Евангелия

псевдо-Матфея узнаем также, что во время бегства в Египет Христос говорит Иосифу и Марии: «Не смотрите на Меня только как на Младенца. Я совершенный муж». Нет, разумеется, признаков слащавости и на древних иконах Богородицы, держащей на руках Сына – Богомладенца. Лишь с XVII века изографы стали нисходить до сентиментальных и даже сусальных изображений Младенца.

На иконах с фигурами детей обнаруживается одна типичная особенность при передаче одежд. Наряду со взрослыми облачениями, столь характерными для эпохи Средневековья, на детях можно видеть снежно белые «сорочицы».¹ Белый цвет их, вне всяких сомнений, символичен и обозначает чистоту детских душ. В таких сорочках и в виде детей представлены души праведников на лоне Авраамовом.²

Получается следующая картина: души скончавшихся взрослых праведников предстоят Богу в Царстве Небесном детьми, а живые дети ходят перед Богом по земле взрослыми праведниками. И белый цвет их сорочек подчеркивает важное духовное качество, без которого невозможно увидеть Бога: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф. 5: 8). Не случайно также на иконе *Успение Божией Матери* душа Пречистой представлена ребенком и тоже в белом. Столь же закономерно расположение детей в сорочицах **над** и **под** фигурой Христа на иконе *Вход в Иерусалим*.³ Детвора здесь наподобие Ангелов составляет окружение Господа (рис. 34, 35). На этой иконе изображена сцена из-

¹ См. иконы: 1) *Молящиеся новгородцы* (XV в.); 2) *О тебе радуется* (XVI в.) из Ильинской церкви в Вологде; 3) новгородскую *таблетку Вход в Иерусалим* (XV в., рис. 34, 35); и др.

² См.: 1) фреску XII века *Лонно Авраамово* в нарфике нижнего этажа монастырской церкви – гробницы, что в Бачково, Болгария, рис. 33; 2) фреску на тот же сюжет в Кирилловской церкви, Киев; 3) фреску на тот же сюжет в Дмитриевском соборе г. Владимира.

³ См. памятники XV века *Вход в Иерусалим*: 1) новгородская икона из собрания И.С. Остроухова, ныне переатрибутированная как московская, находится в Третьяковской галерее; 2) новгородская таблетка; 3) икона кисти преподобного Андрея Рублева из праздничного чина Благовещенского собора и др.

влечения детьми занозы, которая по-разному толкуется иконоведами. Иногда приходится читать о ее бытовом характере. Действительно, не все иконы на данный сюжет содержат такую сцену, однако, трудно согласиться с тем, чтобы иконописец золотого XV в. мыслил столь приземленно, «бытово». Сцена имеет, безусловно, символическое значение, которое состоит в том, что изначально человек создан чистым, как ребенок, но грех занозой сидит в человеческой природе. И здесь проводится мысль о врачевании Христом этой раны. Надо только исполнить призыв Спасителя: «Будьте, как дети».



Рис. 32. *Три отрока
в печи огненной*.
Новгородская таблетка.
Кон. XV в.

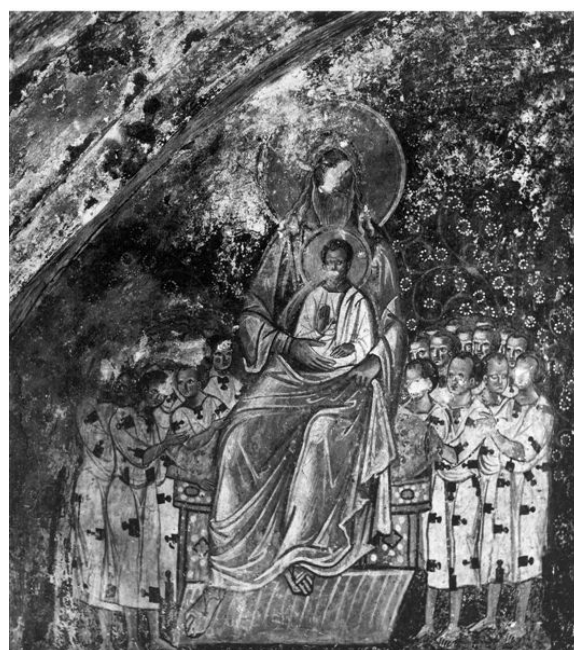


Рис. 33. *Лоно Авраамово*.
Бачково. Фреска.
Вторая пол. XII в.

Но как можно реализовать эту заповедь в жизни? Отец Александр Шмеман говорил: «"Будьте как дети" никак не означает какого-то инфантилизма, не есть противопоставление детства взрослости; это не означает, что для того, чтобы воспринять религию или религиозный опыт, нужно стать каким-то простаком, или еще грубее – дурачком. Я настаиваю на этом, потому что так говорят, так понимают религию ее враги. Они сводят ее к сказкам, басням и выдумкам, на которые только дети, или же

взрослые дети – недоразвившиеся люди, – могут клюнуть».¹ Для отца Александра, «ребенок целостен не только в отношении ко времени, но и ко всей жизни, он отдается весь – всему; он воспринимает мир не рассудочно, не аналитически, не каким-либо одним из своих чувств, а всем своим существом без остатка, – но потому и мир раскрыт ему во всех своих измерениях. Если для него звери говорят, деревья страдают или радуются, солнце улыбается, а пустая спичечная коробочка может чудесно засиять, как автомобиль, или аэроплан, или дом, или что угодно, то это не потому, что он глуп и неразвит, а потому что ему в высшей степени дано и открыто это чувство чудесной глубины и связи всего со всем. Потому что он имеет дар полного слияния с миром и с жизнью, потому что, вырастая, мы действительно безнадежно теряем все это». Божественная реальность как целостность и «постигается только целостным восприятием, и вот это-то и значит – “будьте как дети”».²



Рис. 34. Фрагмент «Пальма». Рис. 35. Фрагмент «Дети»
«Вход Господень в Иерусалим». Новгородская таблетка.
Конец XV века.

Концептуальный прием превращения взрослых в детей, а детей во взрослых свойственен преимущественно древнерусской иконописи. Византийские и другие мастера православного мира владели им «однобоко». У них **«взрослели»** дети, но не «юнели» взрослые, не считая, разумеется, отдельных случаев омоложения до среднего века святителя Николая Мирликийского, которому про-

¹ Шмеман Александр, протопресвитер. Будьте как дети // <http://kiev-orthodox.org/site/faithbasis/1022/>

² Там же.

сто сбавлялся возраст, а не присваивалась та упомянутая выше нежная, ласковая «детскость», свято выводимая кистью преподобного Андрея Рублева. Русская иконопись «по-детски радостна и легка, полна безмятежного покоя и теплоты. И можно утверждать, что нигде жизнерадостное и жизнеутверждающее христианское мировоззрение не нашло столь яркого выражения, как в русской иконе. Можно сказать, что если Византия богословствовала по преимуществу словом, то Россия богословствовала по преимуществу образом. В пределах художественного языка именно России дано было явить глубину содержания иконы, высшую степень ее духоносности»,¹ – писал Л.А. Успенский.

Вместе с тем, библейские писатели помнят, что ребенок – существо, еще не достигшее полноты развития. Одно дело – святые младенцы и отроки, взирающие из резных киотов, другое дело – реальные дети в жизни. Для апостола Павла слово «младенец», «младенчество» означало как раз духовную незрелость: «Когда я был маленьким, то по-младенчески говорил, по-младенчески мыслил, по-младенчески рассуждал; а когда стал мужем, то оставил младенческое» (1 Кор. 13: 11).

Поэтому сама собой возникает проблема: дети и занятия иконописью. В постсоветскую эпоху появилось немало студий, где ребят учат всем тонкостям создания иконы. Но задумаемся: стоит ли умиляться этими детскими занятиями, которые приобрели уже массовый характер? Дети расписывают храмы, проводятся конкурсы на лучшую детскую икону... Устроители таких конкурсов видимо забыли, что для верующего нет «первенства» икон, ибо каждая икона свята. И выявленные победители ничего не приобретут, кроме гордыни. Во всяком случае, нам известны примеры раннего увлечения иконописью, которому затем неизменно сопутствовали непомерные зазнайство и гордыня. При занятии любым делом могут, конечно, проявиться отрицательные качества ребенка; следовательно, взрослые обязаны с особой внимательностью заниматься воспитанием детей во всех сферах, чтобы не вырастали противные Богу гордецы. Разве многообра-

¹ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 223.

зие занятий снимает ответственность с воспитателей? Здесь можно вспомнить о подготовке кадетов. Им в учебном заведении дают серьезные знания о «военном искусстве», тем не менее не доверяют даже отличникам «покомандовать» и малым подразделением – взводом солдат. Что понятно: у кадетов просто нет духовной зрелости командовать взрослыми воинами. Тогда почему при явном отсутствии духовной зрелости детям позволяют писать иконы? Потому мы и говорим об опасностях в данной области человеческой деятельности.



Рис. 36. Один из образцов так называемой «детской иконы».

Как же был организован процесс подготовки молодых иконописцев на Руси? Вопрос не праздный, а, напротив, весьма актуальный на сегодняшний день. Во всяком случае, дети в то время

икон не писали; они числились только подмастерьями: растирали пигменты, готовили левкас, краски, но **самостоятельно** иконописью не занимались. Все наши критики, кроме своего мнения, до сих пор не привели ни одного исторического документа, подтверждающего их правоту и опровергающего нашу точку зрения. Если от Средневековья до сего дня сохранилось столько «взрослых» икон, то где «детские»? Всемирно известны рисунки новгородского мальчика XIII в. Онфима, но не найдено ни одного даже захудалого эскиза юного древнего иконописца. Сохранились даже церы, с помощью которых детей обучали грамоте, а вот икон – ни одной.

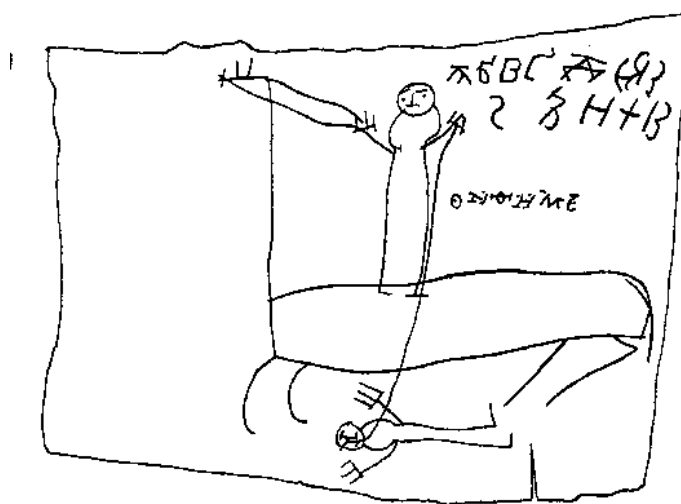


Рис. 37. Мальчик Онфим. Автопортрет.
Рисунок на берестяной грамоте. Новгород. Ок. 1234–1268 гг.

Нет и литературных упоминаний о таких иконописцах. Не странно ли? И напрасно один из критикующих пытался возразить строками из труда Максима Исповедника: «Подобно тому, как Слово Божие до своего явления и пришествия во плоти духовно обитало в патриархах и пророках, предызображая таинства своего пришествия, так и после этого обитания [во плоти] Оно присутствует и в еще младенцах [во Христе], духовно питая и ведя их к возмужанию по Богу, и в совершенных, сокрыто предначертывая в них, словно нанося очертания образа, будущее прише-

ствие Свое»¹. Являются ли эти слова разрешением детям создавать иконы? Разумеется, нет. Иначе иконы можно было бы писать пророкам и патриархам еще до воплощения Христова, ибо Слово обитало ведь и в них. Здесь, скорее, сами дети являются «иконной доской», на которую наносится образ, а не дети – иконописцы.

Напомним, что в православной традиции слово *отрок* (от праслав. *ot(ъ)-гокъ, происходит из *от* + *реку*) понималось как «не имеющий права говорить», в том числе, разумеется, и языком иконы. Разрешая ребенку создавать сакральный образ, по логике, если учитывать связь сакрального образа с литургией (а не учитывать данную связь невозможно, ибо она не отменима), то последней (т.е. литургии) грозит переход с церковнославянского языка на детское каляканье. Что, разумеется, нелепость. Но разве не такая же нелепость – «детская икона»? Само данное выражение звучит странно. Церковное предание свидетельствует: даже святой евангелист Лука впервые живописал образ Богоматери лишь после Пятидесятницы. А ведь это был взрослый человек, со сформированной сенсомоторикой в отличие от детей, это был сложившийся художник, с точным глазом и «поставленной» рукой. Другим апостол Лука быть просто не мог, Господь бы не пустил.

А сегодня составляются программы для занятий иконописью в Воскресных школах, что никоим образом нельзя считать церковным достижением. Это не достижение, а явное заблуждение. «В создании иконы ничто не может заменить личный опыт стяжания благодати»,² – вот аксиома, которую вывел Л.А. Успенский, богослов и иконописец. Подозревать подобный подход в магии, значит, разоблачить дремучесть своего ума. При всей чистоте детской души, ясно же, что у ребенка опыт стяжания благодати минимален. Первые шаги новоначальные русские

¹ *Максим Исповедник, преподобный*. Главы о богословии и домостроительстве воплощения Сына Божия. Вторая сотница. 28 // *Он же*. Творения. Книга 1: Богословские и аскетические трактаты. М., 1993. С 239.

² *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. С. 137.

иконописцы делали не раньше юношеского возраста,¹ и заключались они в освоении опыта ведущего иконника «дружины» (обычно «знаменщика», именуемого в летописях старейшиной и начальником), под чьим неременным руководством находились «оглашенные» изографы. Через духовный и профессиональный опыт как руководителя, так и всей дружины они постепенно приобщались «ведению святых иконописцев, живому опыту Церкви». В этом было принципиальное отличие русской школы обучения живописи от западноевропейской. Современные искусствоведы с помощью стилистического анализа доказывают, что творческое общение гениального Андрея Рублева с Феофаном Греком и Прохором с Городца оставило поистине благотворный след в его дальнейшей деятельности.

Древнерусская система подготовки иконописцев дала миру гений преподобного Андрея Рублева, великого Дионисия, явила целый сонм святых иконописцев. Потому мы и обязаны заботиться о поддержании именно этой традиции воспитания, а не заменять ее некими светскими постмодернистскими «симулякрами», бесплодными уже по определению. В качестве весомого аргумента позволим себе задать всего лишь один вопрос: если со всеми тщательно разработанными программами современная система так хороша, то где новые гении?

В заключение необходимо напомнить: вопреки распространенному светскому мнению, причисляющему иконописцев просто к ремесленникам, Церковь их считает людьми с особой харизмой и, с точки зрения преподобного Максима Грека, иерархически относящимися к причетникам, т.е. церковнослужителям.² Поэтому тех из них, что стяжали дары Духа Святого и достигли особых высот в иконописи, Церковь канонизировала и признала

¹ Поэтому в летописях они называются «унотами». Др.-русс. *унъ* «молодой, юный» восходит к общеслав. *jъnъ*, имеющему индоевропейский характер. Напомним, что Церковь считает детей младенцами до 7 лет; с 7 лет до 14 они отроки; и только с 14-ти — юноши.

² *Максим Грек, преподобный. О святых иконах // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. Сост. Гаврюшин Н.К. М., 1993. С. 47.*

святыми. Поручать ребенку написание моленного образа – столь же безответственно и неуместно, как, например, благословить подростка служить литургию. В воскресных школах самое разумное – учить детей пониманию сложного языка иконы, но никак не «созданию» ее.

Перекосы, возникающие в связи с проблемой *возможного* и *невозможного*, тем более с темой «Икона и дети», это не просто заурядные «недостатки воспитания подрастающего поколения», это мины, закладываемые на будущее в литургическую жизнь Церкви.

ОБЩЕСТВЕННОЕ
СЕВНА
ДВИЖЕНИЕ
СЕВНА.РФ

ПРАВОСЛАВНАЯ
ВОСКРЕСНАЯ
ШКОЛА
СЕЛА ХОЛТЫ

Справки и запись в
школу по телефону:
+7 915 839-69-12

ХОЛУЙСКАЯ ИКОНОПИСНАЯ СТУДИЯ

при Общественном движении "Севна" и Православной
Воскресной школе церкви Введения Пресвятой Богородицы
(развивающая программа для детей)

объявляет набор в группы детей от 8 до 15 лет

Обучение рассчитано на 4 года
Занятия проводятся на территории церкви

**В основе обучения лежит изучение основ православной веры
и изучение древнерусского искусства:**

иконопись; зодчество; фреска; рукописные и печатные книги;
лубок; народные промыслы; национальные костюмы;
национальные обычаи.

С каждым годом уровень освоения материала в Школе будет
повышаться от задач общего цветового, композиционного и
культурного развития детей к знанию основных
иконографических образцов и сюжетов древнерусской
живописи, памятников древнерусской архитектуры.

В программу обучения входит подготовка
(костюмы и декорации) и осуществление театрализованных
представлений на Рождество, Масленицу и другие праздники,
проведение выставок детского творчества.



Рис. 38. Объявление о наборе в детскую иконописную студию.

АВАНГАРД И ПОСТМОДЕРНИЗМ КАК АНТИТЕЗА ИКОНОПИСИ



а вопрос «Что такое авангард?» у исследователей и художников существует множество ответов. Поэтому сразу необходимо договориться о терминах. Нам ближе то определение авангарда, которое характеризует его как явление, относящееся к прагматике, если пользоваться семиотическим словарем¹. Но дело, разумеется, не только в особенности определения авангарда наукой о знаках. Она потому так и определяет, что в авангардистском «продукте» прагматика заявляет о себе громче всего остального. Дело в неотъемлемой провокационности произведения. Отсюда авангард общепринято считается совокупностью антитрадиционных, эпатажных, манифестарных направлений в литературе и искусстве XX века. Авангард потенциально не стремится к философским глубинам, ибо требует от читателя незамедлительного, мгновенного отклика, исключаящего продолжительное, углубленное переживание своеобразной формы и содержания. Нечто подобное встречается в фольклоре (например, в жанре частушки). Однако будет ошибкой относить авангард к карнавальной культуре. Напротив, его вызовы Р. Лахман справедливо называет «антипраздником»². Авангардистский эпатаж, как и любой другой скандал, имеет целью выбить человека из жизненного ритма, из сложившегося цикла его бытия, отнюдь не ради веселья и тем более не ради духовного пробуждения. У скандала и праздника как таковых общее то, что они оба условно прерывают течение времени, но в христианском аспекте праздник, пре-

¹ М.И. Шапир в одной из своих работ отмечает: «Авангард – это не явление семантики (“что?”) или синтактики (“как?”); это – явление прагматики (“зачем? для чего? с какой целью?”)» (*Шапир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica*, 1995. Т. 2. № 3/4. С. 136).

² *Lachmann Renate. Gedachtnis und Literatur. Intertextualitat in der russischen Moderne. Frankfurt am Main*, 1990. С. 259.

рыва, делает человека причастным блаженству вечности, а скандал делает причастным вечным мукам ада. Авангард становится воплощением дисгармонии и дает выход необузданной энергии художника. Рафинированный футурист А. Крученых утверждал: «Гармонии – противуполагается дисгармония... Симметрии – диссимметрия... Конструкции противуполагается – дисконструкция»¹.

Откуда же берется данный феномен? Особенно в нашем отечестве.

Специфика авангарда в России

Как известно, встреча древнерусской иконы, расчищенной от записей, с культурой новой эпохи произошла в начале XX столетия, к чему мы еще вернемся. Именно философская мысль Серебряного века проявила нескрываемый интерес к древним образам, стремясь постичь глубину православного «богословия в красках»². Но именно Серебряный век породил и феномен авангарда. Видится определенная закономерность в том, что первыми художниками, заинтересовавшимися эстетикой иконы, были представители нового искусства³.

¹ Крученых А. Канон сдвинутой конструкции // Пощечина общественному вкусу: В защиту свободного искусства: Стихи, проза, статьи. М., 1913. С. 100.

² Из философских трудов в качестве примера следует привести очерки Е.Н. Трубецкого (*Трубецкой Евгений, князь. Три очерка о русской иконе*. М., 1991) и вышедшие несколько позже работы о. Павла Флоренского (они собраны в томе: *Флоренский Павел, священник. Избранные труды по искусству*. М., 1996).

³ Назовем здесь хотя бы имя Натальи Гончаровой, на чье творчество древнерусская иконопись оказала несомненное воздействие, и не только на одну будущую представительницу «лучизма». Еще более яркий пример – путь К.С. Петрова-Водкина. По принципу «от противного», икона влияла даже на супрематистов: знаменитый «Черный Квадрат» К. Малевича православные исследователи единодушно называют антииконой (и, надо признать, не без основания: на выставке «Ноль-Десять», открывшейся



Рис. 39. Петров-Водкин К. Богоматерь Умиление сердец. 1914–1915 гг.

Однако стоит обратить внимание и на другой факт: среди самых известных современных иконописцев, особенно тех, кто начал свою деятельность в эпоху так называемого «застоя», трудно найти человека, который перед вхождением в Церковь не имел бы опыта увлечения авангардным искусством. На наш взгляд, это связано с лучшим пониманием условности изобразительного языка, поскольку язык иконы в данном отношении довольно яркий пример. Если реалистическая картина воспроизводит окружающий привычный мир (потому и язык понятен), то

в Петербурге 19 декабря 1915 года, «Черный Квадрат» экспонировался в Красном углу как икона).

икона обусловлена связью с литургическим канонem, а литургия в свою очередь возводит человека в Царство Небесное и изводит обратно его оттуда (отсюда и язык символический, иначе невидимая реальность не поддается описанию). О чем рассуждал о. Павел Флоренский в трактате *Водоразделы мысли*.

И, наконец, на излете XX века представители современного поставангарда (во всяком случае, они себя так называют) «прославились» тем, что в своих «перформансах» топорами рубили иконы. И если мы ограничим подход к нашей теме только морально-этическими рамками (а такая точка зрения сегодня довольно распространена), то для философских рассуждений этого будет явно недостаточно. Хотя данным утверждением здесь никак не умаляется значение морали. Статьи в означенных рамках многочисленны, и многие из таких работ заслуживают уважения. Речь о другом. Нам надо понять, почему в одних случаях встреча иконы с авангардом увенчалась обогащением последнего, а в других – агрессивным отвержением и даже физическим уничтожением церковного образа. Стоит обратить внимание на знаменательность места (Россия) и времени (Серебряный век) этой первой встречи. В ракурсе категориальных понятий *времени* и *места* мы и попытаемся взглянуть на предмет нашего исследования.

Время, вечность, сакральный образ

Начнем со Священного Писания. Создатель воспринимается в нем не отвлеченно, Он не замкнут в Своей вечной сущности, как Демиург у античных философов. Перед нами Бог, сотворивший Вселенную, таинственно и промыслительно действующий в ней. *Deus creator omnium* (Господь всего создатель), – констатируется в Амвросианском гимне. Время – также одно из Божественных творений¹. «Вместе со вселенной начинается и время.

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

По учению святого Максима Исповедника, движение, изменение, свойственные тварному, которое само произошло от изменения, производит время – форму бытия чувственного (τά αἰσθητά). Это именно время, которое начинается, продолжается и кончится. Но есть еще и другая вневременная форма тварного существования, свойственная бытию сверхчувственному (τά νοητά). Это – эон (αἰών). “Эон, – говорит святой Максим Исповедник, – это неподвижное время, тогда как время – это эон, измеряемый движением”¹, – писал В.Н. Лосский. На двести с небольшим лет раньше преподобного Максима о вековечности размышлял блаженный Августин. В обращении к Богу он возглашал: «Сколько уже дней наших и предков наших протекло через этот Твой, никогда и ни в чем не изменяющийся, всегда настоящий день..., а сколько и еще придет их в разных видоизменениях, каковы бы эти изменения ни были. Ты всегда и неизменно один и тот же; и все наше прошедшее и все наше будущее у Тебя совершается в вечно-настоящем»². Августин признавал лишь финитное время – т.е. время, которое имеет свое начало (сотворение мира) и конец (апокалипсис). Циклическое же время Святой связывал с античной идеей точного повторения уже бывшего, считая такое понятие времени языческим.

И это для иконописи очень важно. Выше говорилось: икона стремится своими специфическими средствами указать на вечность или сформулировать представления о вечности. Поэтому икона выражает и то, что есть (вечное настоящее), и то, что было всегда (Божия вечность), и то, что будет (вечная жизнь в Царстве Небесном). Причем, «будущий век – это не прежний рай, в котором и для которого были сотворены Адам и Ева, но совершенно новый век – восьмой день»³, – поясняет М.В. Васина. Радостью восьмого дня пронизано литургическое время Церкви и возвещено вхождение человечества в Царство Божие; этим радостотворе-

¹ Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 78.

² Августин Аврелий. Исповедь // Творения Блаженного Августина. Часть 1. Киев, 1914. С. 8–9.

³ Из письма М.В. Васиной автору данной книги.

нием, его полнотой и неизменностью определена духовная константа средневековой культуры. К ней (духовной константе) следует отнести статичность (метафизическую основательность) и каноничность средневековой культуры, ибо они осмысливались именно так, поскольку связывались с Литургией.

Разрыв времен

Переходя к теме авангарда, скажем, что его идеология предполагает прямо противоположное богословию иконы: динамичность (метафизическая изменчивость) и отвержение всяческих традиций, уничтожение в творчестве исповедального начала. Вся русская культура Серебряного века подверглась тотальному «искушению новизной», то есть искушению магической игрой необузданного творческого воображения ради диктатуры человеческой самости, в церковном понимании последней. Совершенно не случайно Серебряный век называют еще временем декаданса. А декаданс, по определению Кшиштофа Занусси, «это форма, которая уже ничего не ограничивает, а, наоборот, заполняет. <...> Это предвестие смерти»¹.

История в худшем варианте повторилась через 100 лет. Практика разложения культуры лишь изощрилась. И коль обо-зреть ее окрестности, то, не ровен час, можно прийти к заключению о смерти культуры. По крайней мере, в ее видимом спектре.

Судите сами: способны ли поднять нравственные и духовные проблемы такие формы, как инсталляция, артефакт, перформанс, концепт, симулякр и пр.? Нет, напротив, они появились с целью эпатажа людей традиционной нравственности и после совершённого деяния получить причитающиеся дивиденды. Причем акции могут быть не обязательно агрессивными. «Мягкая сила» тоже причиняла и причиняет существенные потери. Кончина же случается и тихой. Так, отечественная культура Новейшего времени, сама не заметив, лишилась русского мелоса, заурядно

¹ Занусси К. Что будет с Европой? // Вопросы философии. М., 1990. № 4. С. 166.

променяла русский эйдос на европейский, шире – на некий абстрактно «космополитический». Ныне пресеклись попытки даже подделок «à la russe». В конвульсиях «шаманизированного» рока возрождается жанр патриотической песни. Неужели иначе русское ухо уже не способно к восприятию? Пустыня растет, как сказал бы Ницше. Искусство значительной частью трансформировалось в свою противоположность. Произошел разрыв времен.

Русская ментальность: философия времени и места

Если средневековый человек к прошлому был привязан глубокими традициями и постоянными переживаниями евангельской истории, а будущее им ощущалось через едва ли ни каждодневное ожидание конца мира, то, следовательно, прошлое и будущее отстояли недалеко от настоящего. Между ними не было онтологического разрыва. Разрыв появлялся, когда одно время можно было обособить от другого и рассматривать его как локальное. Трудно согласиться с И.Е. Даниловой, считавшей, что «икона – это разрыв человеческого времени»; на другой странице своей содержательной работы исследовательница более точна: «В иконе спрессованы все три временных слоя: прошедшее, настоящее, будущее».¹ Иначе не может быть: изображается прошлое евангельское или церковно-историческое событие, являющееся прообразом будущего века, литургически и психологически актуальное в настоящем. В иконе все цельно; будь она разрывом времени, то сама стала бы логическим отрывом от человека: когда разрывается время, тогда оно отменяется, но при отмене времени отпадает необходимость в иконе. Да и светский образ в таком случае вряд ли нужен. Для кого он, если между людьми будет простираться бездна вместо бытия? Правда, отмена времени может произойти в пользу вечности Царства Небесного, однако существует ли потребность в искусстве по ту сторону бытия?

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

Поскольку мы собирались взглянуть на предмет нашего исследования в ракурсе категориальных понятий *времени* и *места*, то пришла пора обратить внимание на осмысление русичами именно последнего. Начнем с этимологии. Древнее славянское слово **мѣсто** первоначально значило *обитаемое пространство*.¹ Выражение **имѣти мѣсто** понималось как *существовать, быть*, то есть понятие о бытии неотрывно от понятия о месте.² Не потому ли для нашего православного предка каждый клочок земли, на котором он укоренился – святыня, творение Божие, родина, прообраз небесного отечества? Если определенная местность слыла «худой», то неизменно находился подвижник, считавший своим долгом этот земной угол преобразить, украсить, освятить. Пример преподобного Валаама Хутынского весьма красноречив и далеко не единственен. Означает ли сие, что кто-то из подвижников помышлял устроить на земле Царство Небесное? Нет, разумеется. Подвижники старались придать земле всесторонность бытия, наполнить окружающее пространство жизнью, очистив его от скверны греха, руководствуясь той истиной, которую замечательно выразил архиепископ Сан-Францисский Иоанн (Шаховской): «Родиной для всякого православного человека является то Царство, где Царь – Христос. Возможно, большего уподобления земной родине – Родине Небесной желает христианин. Земная родина для него – прообраз, икона Небесной Родины»³. Из этих слов Святителя можно отчетливо понять: святыня-место категориально осмысливалась русичами не там, где лучше, а именно *здесь*, где родился, и испытывалось *теперь* как действительная явь, постигалось не столько чувственно, сколько духовно. По-

¹ Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка. Киев, 1989. С. 231. Добавим: отсюда – «вместе», «вместить», «вместиться», «поместить», «помещение». Возникает по смыслу то, что людьми **обжито**, причем **вместе**.

² Даже в рассуждениях о загробной участи человека неизбежно заходит речь о **месте**, в которое почивший определен Судом Божиим.

³ Цит. по: Леонид, священник. Служение Отечеству – как заповедь Божия // <http://www.russobornaya.org/phpn/modules.php?name=News&file=article&sid=7>

добная обусловленность места и пространства святыней ничего общего не имеет с языческим представлением о сакральном, обожествлявшим прошлое. На Международной конференции *Икона в русской словесности и культуре* известный искусствовед А.М. Лидов в своем докладе *Пространственная икона как явление русской иеротопии* заострил внимание слушателей на создании в монастырях особых сакральных пространств, отделенных от основной территории (канавка в Дивееве, место произрастания Неопалимой Купины в Синайском монастыре святой великомученицы Екатерины и др.). Относительно «пространственной иконы» мы уже рассуждали в главе об иконе и хоре, повторяться нет смысла. Сейчас речь о другом. Можно ли считать подобные зоны и даже алтарь храма христианским «теменосом»?¹ В христианстве участок, освященный благодатью, «прикреплен» к Богу, но в христианстве нет священного участка, к которому «прикреплен» Бог, как у античных греков. Творцу принадлежит не участок, а все мироздание, причем не на правах «теменоса», поскольку Бог является вместилищем вселенной, но не вселенная – Его вместилище.

Метафизическая основательность святыни осознавалась в координатах иконной реальности и не подразумевала живописно выраженных Евклидовых представлений о мире. Поэтому редкие паломничества к общеправославным иеротопосам были психологическим переносом понятия *здесь-теперь* в места паломничества. А видовые изображения святых мест по изобразительному языку аналогичны иконописным. Архитектурные решения больших монастырских комплексов не включают в себя выгодных «перспектив» и прочих пространственных изобретений западной архитектуры Нового времени.² Длинные аллеи, явно рассчитан-

¹ Греч. τέμενος — священное, оберегаемое место, к которому «принадлежит» тот или иной античный бог.

² Аналогичный пример «непространственного» мышления мы находим в скульптуре: даже мастера Ренессанса не сразу разработали принципы трехмерной круглой скульптуры. Первые попытки предпринимаются Донателло во второй трети XV века, при работе над памятником Гаттамелате. Лишь великий Микеланджело и его современники явили действительно классические образцы такой пластики. Это говорит об эволюционном вос-

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

Категории времени и места в православной иконописи и в авангарде

В данном случае интересно посмотреть на способы передачи момента в изобразительном искусстве авангарда и в иконописи. Кубофутуристы, понимавшие время как ту или иную длительность движения, при изображении перемещения предмета дробят его на фазы (см. рис. 40). В итоге на картине получалось у велосипеда по шесть колес, у велосипедиста несколько ног; в

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

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

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

другом случае вместо нормального человека зритель видел замысловатое сооружение, распадающееся на «кубики» и плоскости (см. рис. 41, 42).



Рис. 40. *Наталия Гончарова. Велосипедист 1912–13гг.*



Рис. 41. *Малевич К..
Дама у рояля. 1913*

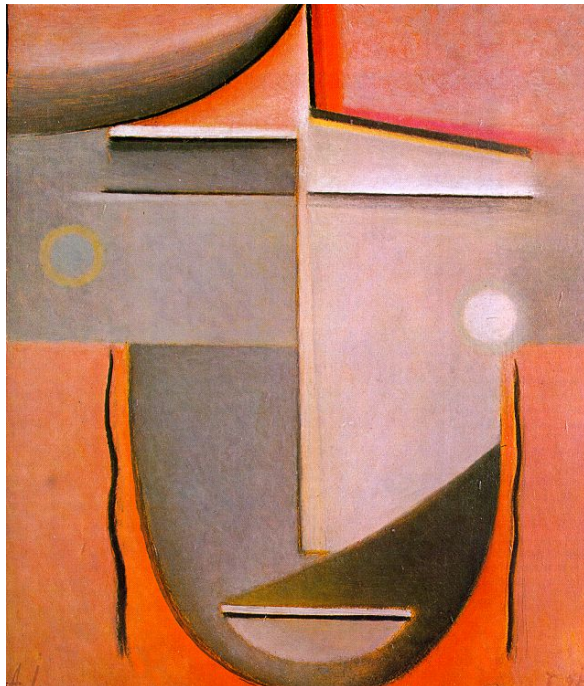


Рис. 42. *Явленский А.
Love. 1925*



Рис. 43. Святые мученики. Роспись из монастыря Грачаница.
Сербия. XIV в.

В философском смысле совершалось бегство из настоящего или *здесь-теперь* переносилось в еще неоформленное будущее. Заметим: переносилось не в вечность, а именно в будущее, которое перманентно растягивалось линейным движением вперед. А, может быть, грядущее притягивалось назад в настоящее? С целью его захватить и присвоить?! В любом случае разрывался хронотоп. Иконописец же не противопоставляет *раньше* и *позже*; он их суммирует: показывает самое начало движения (взмах палача мечом) и его логическое завершение (отрубленная голова мученика). Чаще всего, изображение мученика остается неизменным и после казни, т.е. с неутраченной головой. Это делалось из

соображений нерушимости образа Божия в человеке – пример опять-таки целокупного восприятия вековечности, ибо в вечности святой не может пребывать без головы. Сербский мастер XIV века, работавший над росписями в монастыре Грачаница, прибегает к своеобразному приему построения композиции (рис. 43). Отрубленная голова мученика в одном случае обращена к алтарю, в другом – к иерархически высокой личности (иногда даже из соседней композиции), в третьем – к самому палачу, в качестве последнего увещевания. Смерть мученика трактуется как переход из земного времени в вечность или молитвенное обращение из вечности в земное время, причем переход в вечность и молитвенное обращение из вечности принципиально между собой не дифференцируются, ибо они онтологически уравнены.

Снова обратимся к осознанию *места*. Представителями авангарда человек и его среда обитания рассматривались как объект для эксперимента, причем довольно жесткого, и не только ради эстетического эксперимента, но в значительной степени – идеологического.¹ Однако «человеческий фактор», онтологически неотрывный от *здесь-теперь*, в конечном итоге революционерам от искусства становится неинтересным даже в идейном смысле, и они обращаются к миру техники. Появляются так называемые «производственники», провозгласившие станковую живопись «буржуазным» жанром. Конструктивисты переосмысливают обычный городской дом в «машину для жилья». Чем сами же приговаривают человека к роли винтика в «большой машине», позже так и не поняв оснований, по которым сами оказались ее придатком. А причина была в идеологии «производствен-

¹ «В современных представлениях будущее – впереди, оно является предметом футурологии, прогнозирования и научных предвидений. Человек “примерно” представляет себе свое будущее на ближайшие годы. И в таком подходе опять сказывается современный человеческий, скажем так, *анти-иконичный эгоцентризм*. Он проявляется в том, что человек сознательно строит “нужное будущее” и, если встречается какое-либо сопротивление со стороны природных или социальных сил и законов, то употребляет все силы для преодоления этого сопротивления даже в ущерб настоящему», — отмечает Валерий Лепяхин в своей работе «Иконология и иконичность» (Сб. Икона и образ, иконичность и словесность. М., 2007. С. 144).

ного» подхода авангардистов. И когда на земле уже не осталось доступной территории, где можно было бы развернуть свой идеологический фронт, – авангард, поторапливая время, дружно устремился в космическое пространство¹.



Рис. 44. *Филонов П.* Белая картина. Из цикла «Ввод в мировой расцвет». 1919 г.

Задача ставилась фундаментальная: «Солнце заколотим в бетонный дом!» (А. Крученых); никого особо не заботило наступление мировой ночи, а если кому и нужно, – можно зажечь

¹ Вспомним хотя бы претенциозные проекты группы К. Малевича, декорации А. Родченко и некоторые поэмы В. Хлебникова (в частности, «Зангези»). Космизм заметен во многих композициях авангардистов: В. Кандинского и П. Филонова в беспредметных вещах волновали непосредственно космические ассоциации, относительно связанные с теорией ноосферы В. Вернадского; Л. Хидекеля и М. Шагала интересовала Земля, словно увиденная с птичьего полета или даже из космоса.

звезды. Тем не менее, и это дело оказалось бесперспективным, поскольку небо – область, не поддающаяся духовному реформированию. Небо остается вне революций; оно не может перейти в собственность авангардистов; компенсация мыслилась от техники, человека, его среды. Пришлось неизбежно переориентироваться на будущее¹ и назвать себя «будетлянами». Предстояло предаваться грезам о «мировом расцвете» без Бога или угадывать всевозможными способами предельно расцерковленное (секулярное) грядущее, а затем материализовывать футурологические иллюзии.

Но ведь и иконописец изображал век будущей жизни. Будущее для изографа не иллюзорно, а реально, ибо реальность подтверждалась несомненной точностью пророческих предсказаний. Пророки видели и говорили о том, что бытийно существует и что должно осуществиться. Потому икона на определенном этапе весьма привлекала некоторых авангардистов, претендовавших на роль пророков в искусстве. Поэтика того же П. Филонова заметно перекликалась с иконописным языком, предполагавшим полное знание о предмете². Автор «теории аналитического искусства» писал: «Всякий видит под известным углом, с одной стороны и до известной степени, либо спину, либо лицо объекта, всегда часть того, на что смотрит, – дальше этого не берёт самый

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

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

зоркий видящий глаз, но знающий глаз исследователя, изобретателя – мастера аналитического искусства стремится к исчерпывающему видению, поскольку это возможно для человека; он смотрит своим анализом и мозгом и им видит там, где вообще не берёт глаз художника»¹.

Поэтому, с легкой руки В. Хлебникова, Филонов получил эпитет «очевидца незримого», но ведь такое определение взято из православной аскетики. Заметным для авангардизма стало влияние теории В. Кандинского, изложенной художником в своей программной работе «О духовном в искусстве». Опять претензия на религиозность, по сей день подкупающая своих адептов. Как показал профессор МДА Н.К. Гаврюшин, истоки теоретических вдохновений родоначальника абстракционизма действительно «следует искать в русской духовной культуре».² Духовное и незримое авангарда брались из «совершенного» будущего в «несовершенное» настоящее, но различие между ультрареформаторами искусства и изографами состояло в противоположном понимании и будущего, и духовного, и незримого, и очевидного; сходство – в уповании авангардистов на идеальность будущего, в уверенности иконописцев, что наступит исполнение веков, а с ним радость.

Здесь мы подходим к характерной черте русской ментальности – возлагать надежды на «лучшее завтра». Да, несмотря на разнородный национальный состав нашего авангарда, необходимо в известной степени признать его русскую основу. С той лишь разницей, разумеется, что авангард, стремясь к грядущему, сти-

¹ Филонов П.Н. Краткое пояснение к выставленным работам // Павел Филонов. М., 1995. С. 11.

² Гаврюшин свою статью заключает следующими словами: «...Синий Всадник на время покинул икону в раскольническом скиту, проскакал “на запад Солнца”, и в лучах вечернего света обратился в едва заметную точку, которая стала для Василия Кандинского эстетическим идеалом и символом умного молчания беспредметной исихии...» (Гаврюшин Н.К. Куда скакал Синий Всадник? Василий Кандинский и эстетика беспредметной исихии // Духовные начала русского искусства. Материалы VI Международной научной конференции «Никитские чтения». Великий Новгород, 2006. С. 100, 101).

рает все грани и границы, отказывается от некоторых ценностей и общепринятой морали, тогда как русское самосознание держится границ, регламентирующих быт и нравы, не особенно стремится к будущему, а, скорее, ждет, когда будущее придет само по себе. Здесь можно заподозрить определенное влияние прогрессизма, трактовавшего развитие человечества во времени от плохого к лучшему, а потом к еще более лучшему, но надежда русских на счастливое будущее еще по эту сторону бытия¹ древнее прогрессизма. «*Здесь-теперь* без надежды на завтра и с забвением вчера становится мгновением в собственном смысле, исчезающе малым, мимолетным»², — отмечает Б.Г. Кузнецов. И если *здесь-теперь* с надеждами на завтра дела обстоят плохо, то тем интенсивней вспоминается вчера.³ Сбои бывают, когда приглушается память. Но это уже дисфункция, начало распада.

Необходимо подчеркнуть и другой момент: категория *здесь-теперь* не заслоняет собой категорию *вне-здесь-теперь*, напротив, они взаимодействуют, бесконечно отображаются одна в другой, выстраиваясь в многочисленные специфические связи. Когда трансцендентное *вне-здесь-теперь* отступает, теряет яркость, то имманентное *здесь-теперь* оборачивается чувством быстротечности времени, навсегда исчезающего *теперь*; тогда возникает повышенная потребность в методах изучения ценности времени, появляется интерес к темпоральному анализу. И, напротив, когда имманентное *вне-здесь-теперь* активизируется, то трансцендентное *здесь-теперь* начинает расцветиваться новыми красками, вызывая чувство замедленности времени, устраняя ностальгию по ускользающему *теперь*. На данном факте покоится психология паломничества. Если актуализируется трансцендентное *вне-здесь-теперь*, то имманентное *здесь-теперь* начинает приобретать новые качества: преподобный Андрей Рублев передает *здесь-теперь* в иконе «Святая Троица» как сгусток *вне-здесь-*

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

² Кузнецов Б.Г. Идеи и образы Возрождения. С. 51.

³ Чем в нынешнее время объясним обострившийся интерес к сталинизму. Даже появился оксюморон «православный сталинист».

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

Своеобразную религиозную трактовку времени и вечности демонстрирует К. Малевич. Пытаясь решить проблему радикально, он манифестирует «Черным Квадратом» уничтожение старого мира как «Победу над Солнцем» и провозглашает воцарение черного как зачатие новой жизни.

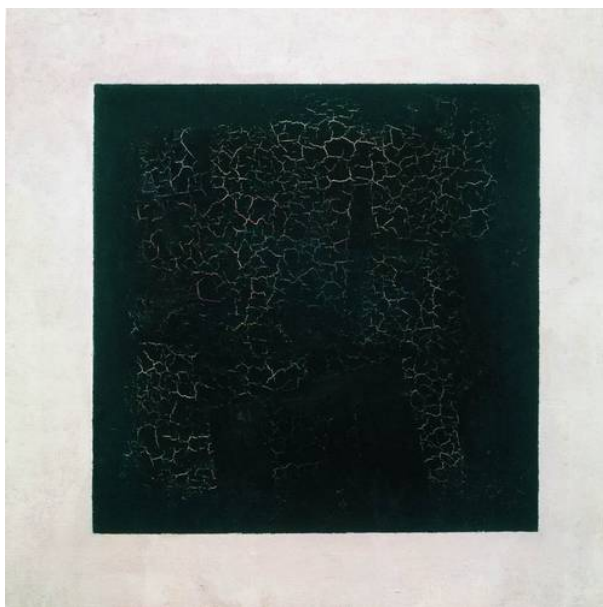


Рис. 45. Малевич К. Черный Квадрат. 1915 г.

В мае 1915 года художник в письме М. Матюшину подчеркивает, что «черный квадрат — зародыш всех возможностей — принимает при своем развитии страшную силу. Он является родоначальником куба и шара, его распадаения несут удивительную культуру живописи»¹. Через пять лет, 18 марта 1920 года, обращаясь к М. Гершензону, Малевич расставляет несколько другие акценты: «Квадрат сделался живым, дающим новый мир совершенства; я на него смотрю иначе, нежели раньше, это не живопись, это что-то другое. Мне пришло в голову, что если человечество нарисовало образ Божества по образу своему, то, может быть, *Квадрат черный* есть образ Бога как существа его совер-

¹ Русский авангард, 1913. Письма и воспоминания // Наше наследие. М., 1989. № II (8). С. 135. Малевич и Крученых, претендовавшие на абсолютную оригинальность, находились под определенным влиянием учения М. Штирнера о «творческом ничто» («schöpferisches Nichts»). В одной из своих книг Штирнер писал: «Я ничто не в смысле пустоты: я творческое ничто, то, из которого я сам как творец все создам» (Штирнер М. Единственный и его собственность. Харьков, 1994. С. 9). Ср. у Малевича: «Я преобразился в нуль формы и вышел за 0 – 1» (Малевич К. От кубизма к супрематизму в искусстве, к новому реализму живописи как абсолютному творчеству. 1915 // Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись, Теория. М., 1993. С. 195).

шенства в *новом пути* сегодняшнего *начала*»¹. Главный «будетлянин» проговаривается весьма красноречиво. То, что «человечество нарисовало образ Божества по образу своему», авангардисту просто пришло в голову. На том же доказательном базисе покоится и утверждение «Квадрат сделался живым, дающим новый мир совершенства». Нет, зритель видит прежде всего «икону» небытия, а оно есть полное и абсолютное отсутствие всяких свойств. И свойств, присущих художественности, в первую очередь. О жизни и совершенстве *здесь-теперь* не приходится говорить. Согласиться можно лишь с тем, что «это не живопись, это что-то другое». Сам Малевич претендует на радикальный выход во вне *здесь-теперь*: «Квадрат черный есть образ Бога». Можно ли согласиться с таким «апофатическим» представлением образа Бога, пребывающего в ослепительном мраке, о котором говорил Дионисий Ареопагит? И дело даже не в христианской символике, понимающей под геометрией квадрата символ стихий, присущих имманентному миру, а в невозможности для христианского сознания образа такого Бога. Из слов Малевича вырисовывается, скорее, образ князя мира сего, на пути последнего к небытию. Новая религиозность, антагонистичная христианству, просматривается даже в одной цитате вожака супрематистов: «Скорее можно пожалеть о сорвавшейся гайке, нежели о разрушившемся Василии Блаженном»². Служение «гайке оказалось аксиологически выше ценности всемирно известного памятника русской архитектуры? А примерно через полтора десятилетия последовало горь-

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

² Искусство коммуны. 1919. № 12. С. 2.

кое осознание себя этой «сорвавшейся гайкой» огромной государственной машины. Но уже никто супрематиста не пожалел, ибо все оказались «винтиками». Собор же, слава Богу, уцелел.

Вернемся к метафизике. Вечность, воспеваемая древнерусским иконописцем представляет собой сверхбытие и абсолютную полноту жизни. Однако сравнивать образ Бога в понимании Рублева и Малевича было бы просто непозволительно.

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

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

успехи в дизайне («производственном искусстве»), архитектуре, полиграфии.¹

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

И в качестве Божественного увещевания на эсхатологическом сломе эпох Промыслом свыше происходит открытие забытой древнерусской иконы, вызвавшее фурор в умах людей того времени.²

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

¹ Сам Малевич, все более отчуждаясь от революционной утопии, стал помышлять об уходе в чисто «производственное искусство» (в дизайн).

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

тинным авангардистом может быть **сѣде** исключительно иконописец, если помнить, что по-французски *avant-garde* означает «передовой отряд». Ибо находиться по-настоящему впереди века, по произволению свыше заходя в будущее или, говоря другими словами, пребывать *вне-здесь-теперь*, может лишь тот, кто приближается к Богу, избрав узкий путь личного подвига и очищения сердца.

Положение изменяется в нынешнее время, когда повсеместно навязывается диктат коммерции в искусстве. Люди, называющие себя «поставангардом», уже не устремлены в будущее, ибо в него попросту не верят. Стало быть, и ценности никакой оно больше не представляет. Но и прошлое теперь в еще меньшей цене. Разрушается вышеупомянутое равновесие категорий *здесь-теперь* и *вне-здесь-теперь*. Без надежды на завтра и с забвением вчера *здесь-теперь* не осознается мимолетным мгновением, о чем писал Б. Кузнецов, но и не замедляет мгновения, а расчетливо взрывает ощущение времени, превращается в идола по имени «Скандал»¹, вызванного из прошлого и требующего себе новых жертв. Как говорится, спрос рождает предложение. Вместо героизации настоящего происходит его негативизация, и как результат – появляются «культовые» антигерои. Отсюда и берутся персоны типа Тер-Оганьяна, открыто глумящиеся над святынями.² И

¹ Напомним, что Церковь понимает слово «скандал» как «соблазн, искушение»; древнерусское и церковнославянское **сканѣдалъ, сканѣдѣль** «ловушка, сеть; соблазн» происходят от греческого *σκανδαλόν* – *западня, ловушка; соблазн, досада*. И если в прошлом скандал носил спонтанный характер и производил эффект взрыва, то сегодня он «технологически» придумывается и часто превращается в театральное представление, выдающее себя за истинную реальность. И дело здесь не только в том, что в силу притупленности человеческих чувств довольно мощные психологические средства уже не работают. Дело в расфокусировании ориентиров, направляющих к будущему, имеющих общенациональную ценность.

² Современный философ пишет: «С логической точки зрения, с которой мы хотим взглянуть на скандал, он оппозитивен по отношению к самой оппозитивности, отдифференцирован от дифференциации, и именно поэтому выступает содержанием генезиса, противостоящего всему: и сущему, и его трансцендированию. Скандал, действительно, случается при

если в начале XX столетия произошла встреча древнерусской иконы с культурой того времени, то в первой четверти XXI века мы все чаще становимся свидетелями прощания общества с культурой как таковой.

Стоит повторить: когда-то для нашего предка каждый клочок земли, на котором он укоренился, являлся святыней, родиной, прообразом небесного отечества. Теперь же находятся в забвении огромные пространства русской земли, теперь и сама родина не у всех в чести. И мы молитвенно уповаем на помощь Божию, на духовный потенциал средневекового наследия. К исцелению другого пути нет.

Авангард и кризис культуры

Диагноз наступившего кризиса успел поставить еще Андрей Тарковский. Он связывал появление авангарда с потерей духовности: «Хуже всего сейчас в этом смысле обстоит дело с современным изобразительным искусством: почти сплошь и категорически бездуховным. Принято думать, что подобное положение вещей отражает состояние обездуховленного общества. Если

переступании границы, но не той, которая размежевывает данный нам и иной миры, а той, которая позволяет нам мыслить и данное, и иное с какой-то позиции, не совпадающей ни с данным, ни с иным, — с позиции “я”-объекта, не принадлежащего в своей “я”-роли обступающей его среде и в своей объектности — себе (или: и включенного как объект во все, что чуждо для “я”, и исключенного оттуда). Прометей скандален, потому что он и не смешивается с людьми, и оказывается выброшенным из надчеловеческого царства. Адам и Ева размыкают границы и дарованного им бытия (наслаждаясь плодами Божественного знания), и инобытия (подвергаясь изгнанию из Эдема)» (Смирнов И.П. Человек человеку — философ. СПб., 1999. С. 219). «С логической точки зрения, с которой мы хотим взглянуть на скандал», требуется изгнание из нормального гуманитарного сообщества и Тер-Оганьяна, изрубившего иконы. Сознывая это, осквернитель за благовременно бежал из России. Устроитель циничного «перформанса» — пародии на Страшный Суд, где в качестве судящей стороны выступал он сам, теперь боится либерального гражданского суда, могущего вынести максимальное наказание — относительно небольшой денежный штраф.

на уровне простой констатации этого трагического положения – то я согласен: да! отражает! Но не на уровне искусства, призванного преодолевать бездуховность – совершать эту констатацию опять-таки на духовном уровне, как это делал, например, Достоевский, первый, выразивший эту болезнь наступающего века с гениальной силой!»¹.

Сегодня новоявленные поставангардисты мнят себя тоже новаторами.² По наблюдению Виталия Манина, они придерживаются той, по сути дела, марксистской точки зрения, «что только “новенькое” ведет к прогрессу в искусстве»³. Вспомним приверженность идеям Маркса хотя бы мастеров ЛЕФа. Нынешних поклонников авангарда сильно разочаровал тот же А. Тарковский, не видевший в предмете их поклонения никакого смысла: «Я могу понять, что это означает применительно к спорту, например. Но признавать авангард в искусстве – значит признавать в искусстве прогресс. Прогресс в технике – я понимаю, что это значит: это более совершенные машины, способные лучше и точнее выполнять возложенную на них функцию. Как можно быть более передовым в искусстве: возможно ли поэтому, что Томас Манн лучше Шекспира?»⁴.

Для авангардиста вообще важно не произведение, а **характер существования** произведения. В этом его отличие от настоящего новатора, которого интересует прежде всего искусство, но не ажиотаж вокруг своего опуса. Авангард исподволь заставляет нас поверить в то, что функцией художественного текста должно стать нечто, как правило, текстом не являющееся: эстетический нигилизм, экстравагантность автора или бытовые предметы. Но

¹ Тарковский Андрей. Запечатленное время // <http://predanie.ru/lib/book/84922/>

² Само слово «новатор» от лат. novator – *обновитель* – заимствовано из немецкого языка в первой половине XIX века. О значении новизны в искусстве мы говорили в нашей предыдущей книге (См.: Кутковой Виктор. Творческий процесс, синергия, духовность художника. Великий Новгород, 2023. С. 103–110).

³ Манин Виталий. Неискусство как искусство. СПб., 2006. С. 261.

⁴ Тарковский Андрей. Там же.

текста или картины как таковых может и не быть вовсе. В декабре 1919 – январе 1920 года прошла XVI Государственная выставка, на которой зритель познакомился с ретроспективой «Казимир Малевич. Его путь от импрессионизма к супрематизму», где были показаны «концепты» – подрамники с чистыми холстами, без всякой живописи. Еще раньше (в 1913 г.) Василиск Гнедов представил «Поэму Конца», которая состоит лишь из заглавия и чистой страницы. Как видим, только авангардист вправе себе позволить не писать стихов и быть поэтом, не писать картин и быть художником. Он это делает, разумеется, умышленно: в его системе текстом становится собственное поведение или эффект, производимый его скандальным сочинением. Так формируется текст текста: то, что происходит с литературным сочинением или с произведением живописи, может стать намного существеннее их самих. Тем не менее, «авангард не создал новой поэтики и своей поэтики не имеет; но зато он создал свою, новую риторику: неклассическую, “неаристотелевскую” систему средств воздействия на читателя, зрителя или слушателя», – пишет М.И. Шапир.¹ Не потому ли произведение искусства перестало быть самим собой? Оно становится функцией, отголоском внешней активности деятелей, точнее, определенной группы, выдвигающей на авансцену социума своих людей.

Но все достижения подобного искусства или литературы за рамками прагматики происходят не благодаря достижениям в области новаторства, а независимо от них или даже вопреки им. В отношении футуризма, характерной части авангарда, интересное наблюдение принадлежит психологу Л.С. Выготскому: «Мы видим, – замечает он, – что на деле практика привела футуристов к блестящему отрицанию всего того, что они утверждали в своих манифестациях, исходя из теоретических предположений»². Например, отрицание знаков препинания привело к созданию таких новых знаков, как знаменитая «лесенка» строк в стихах В. Маяковского; объявленное сокрушение ритмов обернулось

¹ *Шапир М.И.* Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм. С. 138.

² *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968. С. 85.

изысканными ритмическими построениями в поэзии Б. Пастернака; проповеданный «заумный язык», освобожденный от смысла, продиктовал «смысловой элемент в искусстве до невиданного господства, когда тот же Маяковский занят сочинением стихотворных реклам для Моссельпрома»¹; добавим сюда и пробольшевистские произведения «поэта-бунтаря»; требование бессюжетности было опровергнуто созданием сюжетно осмысленных поэм и пьес; отвержение старых тем закончилось разработкой многими новаторами «вечной темы» любви. Другими словами, скандальный отказ от настоящего заканчивался для авангарда погружением в настоящее и его признанием как ценности. Чуткий В. Хлебников в 1921–1922 годах, отрезвленный большевистским настоящим, призывал даже опустить «свой мир сваями в прошлое»².

Иногда приходится встречаться с мнением об авангардистах как об экспериментаторах в искусстве. Тот же Тарковский считал это недоразумением: «Что значит эксперимент в искусстве? Попробовать и посмотреть, что получится? Но если не получилось, то и смотреть не на что: это частная проблема неудачника. Ибо произведение искусства несет в себе эстетическую и мировоззренческую цельность и завершенность – это организм, способный жить и развиваться по своим законам. Можно ли говорить об эксперименте при рождении ребенка? Это и безнравственно, и бессмысленно. <...> Поиск как процесс (иначе его понимать нельзя) имеет такое же отношение к целокупности произведения, как блуждание по лесу с лукошком в поисках грибов к уже найденному и собранному в лукошко. Только второе, то есть полное лукошко, и есть произведение искусства: содержимое лукошка есть реальный и безусловный результат, а “блуждание по лесу” остается личным делом любителя прогулок и свежего воздуха. Обман на этом уровне равносителен злему умыслу».³

Если классика всегда ставила своей задачей философско-художественное постижение бытия, то у авангарда, а тем более у

¹ Там же.

² Хлебников Велимир. Творения. М., 1986. С. 566.

³ Тарковский Андрей. Запечатленное время.

постмодернизма при всех стараниях эпатировать, «апофатически» выстраивается стремление понравиться. Поразить дерзостью свой круг в первую очередь, чем заявить претензию на лидерство, а в результате понравиться и себе, удовлетворив гордыню. Авангардисты вместе с постмодернистами чем-то напоминают хулиганистых детей, изо всех сил старающихся обратить на себя внимание присутствующей публики. Трудно согласиться с М.И. Шапиром, утверждавшим, что «авангард просто “раздражает” обывателя, причем делает это попусту, бескорыстно, *из любви к искусству*. Реакция на него – не направленная, а броуновская, заставляющая “бежать на месте”. Настоящий авангардист бросает в воду камешки и созерцает образуемые ими круги»¹. При той громко провозглашенной самости в своем творчестве, доходящей до крайнего солипсизма, представлять авангардистов вкупе с постмодернистами «любителями искусства», попусту бросающими камешки в воду, будет наивно. Нет, «шалости» их всегда имеют конкретную психологическую цель – получить высшую оценку за свою дерзость. По их шкале высшая оценка чаще всего будет «двойка», а не «пятерка».

Впрочем, система ценностей со временем поменялась. Социальный бунт авангарда продолжался до первой ласки властей. Общеизвестные примеры с В. Маяковским и с Ф. Маринетти говорят сами за себя. Не случайно передовые ряды русских футуристов составили основной костяк большевистского агитационно-политического искусства и литературы. Придя к власти, полпреды авангарда проявили крайнюю «нетерпимость к инакомыслию, совсем в духе марксистско-ленинской идеологии»; отсюда проистекала «жажда монопольного обладания художественной жизнью России»². Чем это обернулось? Эмиграцией инакомыслящих представителей «Мира искусства», «Союза русских художников», «Союза деятелей искусств» и прочих несогласных с авангардистами. Несогласные остались на Родине просто без средств к существованию, не говоря об угрозе и самой жизни их.

¹ Шапир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм. С. 137.

² Манин Виталий. Указ соч. С. 195.

Тем не менее Промысл Божий и законы диалектики, говорящие о неизбежном возникновении противоречий в любой системе и ее дальнейшем распаде, никто не в силах был отменить. Ибо «...весь мир лежит во зле» (1 Ин. 5: 19).

Не столь важно, что, по замечанию В. Бычкова, «советские коммунисты, укрепившись у власти, начали активную и последовательную борьбу со всеми направлениями авангарда и быстро идеологически и физически покончили с ним; гитлеровские национал-социалисты также полностью уничтожили или изгнали из Германии авангард во всех его разновидностях как “деградирующее” искусство»¹. Допустим, все так. Но, во-первых, это другая страница истории авангарда, лишь подтверждающая вышеизложенную мысль о неминуемом распаде системы. Во-вторых, было бы несколько инфантильно ожидать от тоталитарных режимов терпимого отношения к скандалам, которые ему устраивал бы пусть и по-большевистски идейный авангард. В-третьих, авангардисты сдались без особого сопротивления, добровольно пересматривая свое отношение вообще к искусству и, в частности, к художественной изобразительности. Идеологический плен в Восточной Европе был не лучше и не хуже экономического закабаления на Западе, где, по наблюдению М. Лифшица, деятель культуры «попал в настоящее рабство с того дня, как он оказался в руках торговцев, которые платят ему, “продвигают” его, монополизируют написанные им произведения. Художники XVIII века обладали большей свободой, нежели он»².

Природа как картина мира и мир картины в представлении авангарда

Громкие декларации о «свободе творчества», об «автономии искусства и литературы» приводили к любопытному пара-

¹ Бычков Виктор. Авангард // Новая Философская Энциклопедия. Т. 1. М., 2000. С. 28.

² Лифшиц Михаил. Искусство и современный мир. Издание второе, дополненное. М., 1978.

доксу: чем сильнее раздавался шум, тем меньше художников и литераторов интересовало то, что лежит в пределах непосредственно творчества. Представала пестрая картина. Торжествовали секс, даже с извращениями. Приветствовались едкие политические аллюзии. Взвинчивалась ненависть к религии, особенно к Православию. Смаковалась аномальность психики. Культивировалось осмеивание и издевательство над традиционной национальной культурой. Придумывались немыслимые виды мощных психологических раздражителей. Модными становились рассуждения о макрокосме и микрокосме; через надуманную конспирологию обсуждались новейшие научные открытия. Предпочитались абсурдно произвольные символы. Словом, наблюдался весь «модный набор» революционной и нынешней «постперестроечной» рутины, но только не искусство словесности или живописи как таковое, только не художественное изображение бытия живой человеческой души!

Что заставляет внести одно уточнение. Выше мы называли авангардистов новаторами. Скорее, по укоренившейся инерции. Так вот, ни о каком новаторстве в данном случае не может быть речи. Указанная индифферентность к сущности искусства объясняется элементарно: авангардист – вовсе не новатор, даже если он себя им и считал; вовсе не созидатель культуры, а ее разрушитель. Новую полноценную культуру невозможно вызвать к жизни, если творец равнодушен к ее духовной составляющей. Насколько кубисты вольно и невольно сокрушали образ Божий в человеке, настолько же беспредметники подвергали уничтожению картину мира, созданную Творцом, считая ее «поповщиной». Абстракционисты, отказываясь от свойственного искусству языка символов, а, значит, и языка смыслов, считали, что не столько упраздняют старый, сколько создают новый язык – и символов, и смыслов. Понятие же языка подразумевает определенную коммуникативность. Иначе зачем язык? Кому предназначался «новояз», коли в нем путались сами создатели (эзотерики), а другие (профаны) вообще не понимали и не могли понять о чем идет речь? Слово «символ» – σύμβολον – изначально предполагает не *сокрытие*, а, напротив, выявление *сокрытого*, несет в себе

значение *со-единения* (по меньшей мере, смыслов). Как учил преподобный Максим Исповедник, «весь мысленный мир таинственно и в символических образах представляется изображенным в мире чувственном для тех, кто имеют очи видеть, и весь мир чувственный, если любознательным умом разбирать его в самых началах, логосах, заключается в мире мысленном; этот в том своими началами, а тот в этом своими символическими образами»¹.

Что мы видим на полотнах супрематистов? Квадраты, треугольники, круги, прямоугольники, линии... Если на них смотреть очами христиан, то круг следует понимать в значении вечности, квадрат обозначает четыре земные стихии (огонь, воду, землю, воздух). Однако абстракционисты опрокинули подобное прочтение своей «геометрии». Она превратилась в ощущения пластики, равновесия масс, ритма – чего угодно, но не в осознание смысла, выражающего обычный предметный мир. По логике, создавая новый язык, нужны действительно и новые символы с иными значениями. Однако на деле символы обесмыслились и перечеркнули потенциальное рождение какого-либо языка. Разрушилась связь логосов с символами, о которой писал Максим Исповедник. Свершилось то, о чем уже говорилось выше: была уничтожена картина мира, созданная Творцом. *Возможное* проиграло *невозможному*.

Сегодня уничтожения смыслов уже мало. Да и оно устарело как форма бунта. Последовательные постмодернисты отныне глумливо опрокидывают традиционные нравственные ценности. Внешние причины данного феномена выросли и вырастают из области, не связанной с эстетикой. «Они коренились в социальной психологии, вызванной толчками и сотрясениями цивилизации, приводящими к мутации нормальные жизненные процессы, что связано со специфической переменой общественного сознания, воспринимающего привычные вещи в несущественном для

¹ Максим Исповедник, преподобный. Творения. Кн. 1. Аскетические и богословские трактаты. М., 1993. С. 159–160.

них ракурсе, не онтологически, а прагматически, функционально»¹.

Авангард и постмодернизм: расхождения и точки соприкосновения

Будет ошибкой отождествлять постмодернизм и авангард, даже при возможном наличии некоторых черт схожести. М. Шапир отмечает: «Постмодернизм приобретает смутные очертания только как антитеза классическому авангарду: post hoc, ergo propter hoc²»³.

Закон диалектики: *отрицание отрицания* налицо?

И если, по Гегелю, *отрицание отрицания* связано с развитием по спирали **вверх**, когда каждый виток есть переход на новый высший уровень с сохранением определенных черт прежнего состояния, то постмодернизм успешно обратил спираль **вниз**, превратив каждый виток ее в переход из развития в деградацию. «Неправильность умозаключения» умышленно усугубляется: чем ниже виток, тем интенсивней должно быть зачернено и очернено прежнее состояние.

В образе данной спирали кроется опасность прогрессизма: от лучшего – к еще лучшему. Но ведь это и модель духовного восхождения человека. Так должно быть в идеале. Прибегаем к ней, пожалуй, в качестве риторического образа, чем выверенного христианского императива.

Общим между авангардистами и постмодернистами можно признать лишь страсть к изобретению, причем к любому. Но здесь же начинается и различие. Авангардист, оставаясь в своем сознании художником, чувствовал себя жрецом, обладавшим

¹ Манин Виталий. Указ. соч. С. 132.

² Лат. post hoc, ergo propter hoc – *после этого, следовательно вследствие этого* – формула неправильного умозаключения, принимающего смежность по времени за причинную связь (Новая философская энциклопедия. В 4-х томах. Т. 4. М., 2010. С. 527). – В.К.

³ Шапир М.И. Указ. соч. С. 140.

тайной, неведомой для обычного зрителя. Уместно спросить: «А как же быть с “поповщиной”, которую решительно отрицали авангардисты? Ибо жрец – хранитель памяти о прошлом». Здесь другое. Речь идет о действии на художника (по инерции?) законов искусствометрии, о которых не догадывается профан-зритель. Поэтому при всем отрыве от традиций стояла задача создания именно **художественного** изобретения. Отсюда фигуративные циклы работ того же Малевича по сей день вызывают определённый интерес.

Совсем в иной парадигме пребывает постмодернист. Для него художественность его изобретения пустое место и цена ей грош. Саморазоблачительное признание делает Никас Софронов, даже не стыдясь своих слов: «Когда клиент говорит мне: “Хочу вот так и вот так, чтоб как у Шишкина, а в углу огурец”. Пожалуйста, не вопрос, получи Шишкина с огурцом...”¹. А почему художнику не стыдно? Да потому что таковы условия игры. Аристотель, А. Пушкин, Ф. Достоевский, Ф. Ницше, М. Пруст, А. Шопенгауэр, А. Камю, Ж.-П. Сартр констатировали: «Что наша жизнь? – Игра!»². На выживание. Всегда. И постмодернизм изошрился игрой не художественностью, а «маркетингом». Тот же Софронов откровенничает: «Я продаюсь не только за счёт того, что умею хорошо рисовать, но и из-за своей известности – обо мне пишет пресса. Нельзя, чтобы о тебе забывали! Стоит чуть-чуть исчезнуть, и тут же канешь в Лету!»³. «Умение хорошо рисовать» – тоже торговая реклама. Напоминать об этике постмодернисту – пустое дело. Он безнадежней кота Васьки, съевшего сметану, из популярной басни И. Крылова.

О какой художественности думал Павленский, прибывая свою мошонку к брусчатке Красной площади или поджигая дверь здания ФСБ? Важна была сама задача демонстрации изобретения – **акция**, а никакая-то там художественность, требующая та-

¹ https://dzen.ru/a/YYmWR7pfYyHT3VNf?referrer_clid=1400&

² Шевченко Анатолий Захарович. Кто и где произнёс впервые фразу **Что наша жизнь – Игра** // <https://rollerhockey.ru/kto-i-gde-proiznyos-vpervye-frazu-chto-nasha-zhizn-igra>

³ https://dzen.ru/a/YYmWR7pfYyHT3VNf?referrer_clid=1400&

ланта, сил, эстетического вкуса, времени и труда. Потому деятели, подобные Павленскому, и называются *акционистами*.¹

В связи с чем трудно удержаться, чтобы не вспомнить мысли профессора из Гарварда Харви Кокса. По его мнению, всякий городской невоцерковленный (секулярный) человек является прагматиком. Жителя технополиса фактически не волнуют религиозные вопросы, поскольку он вполне разбирается и обходится в своей жизни без Церкви, к которой со дна души возникает враждебность. Отсюда к истине он тоже относится прагматически. Даже отношение к Богу продиктовано тем, насколько Создатель выполняет обещанное. Подобный взгляд наблюдался в язычестве, когда идол наказывался за невыполнение чаемых просьб. И коль для апостола Павла, «вера есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом» (Евр. 11: 1, 6), то для

¹ Надо заметить, у них имеются сторонники, серьезно считающие провокаторов художниками. Вот что пишет одна из симпатизанток предельно скандальной группы «Война»: «У такого рода акций [группы “Война”. – В.К.] нет реальных зрителей, но именно их **бурная реакция, часто негативная и не связанная с областью искусства**, возводит их в ранг художественных. <...> Именно эта реакция, то есть **вирусная ретрансляция в сети**, делает из этого художественный продукт, а даже не те символы и коды, заложенные в самой акции. Без публичной огласки и ретрансляции, это, в самом деле, скорее хулиганство, нежели независимый художественный жест. <...> Это не только серьезный прецедент в современной жизни российского общества, и “Война” здесь как некий термометр фиксирует его состояние, но беспрецедентное и чрезвычайно интересное по своей сути явление с точки зрения теории искусства и эстетики». (Dolganova. Арт-группа «Война» и что это за искусство? // https://artandyou.ru/history/art_gruppa_voina_chno_eto_zh_iskusstvo/). Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К. Вот ведь как получается: если кто-то матерится в квартире, то это хулиган, а если он громко кроет матом на городской площади, то уже художник, потому что им возмутилось множество людей! Поразительная логика! И она пытается задать мейнстрим в светской культуре. «Креативные теоретики» с сектантской категоричностью относятся к несогласным, наделяя их хлесткими ярлыками: «махровый провинциал», «дремучая темнота», «безнадежно отсталые от жизни», рутинеры, мракобесы и пр., и пр. Наблюдается *невозможное*: по духу нечто подобное (апокалиптический зверь?) уже устремляется в церковную ограду.

постмодерниста, «осуществление ожидаемого – мерило истинности. Между библейским пониманием истины и пониманием, рождающимся в нашем функциональном обществе, не существует неизбежного противоречия. <...> Если бы обычного израильтянина ветхозаветного периода спросили о Ягве, он никогда не стал бы описывать Его в категориях метафизики – говорить, что Бог всезнающий, вездесущий и т.п. Он бы рассказал о том, что Ягве сделал: вывел народ из Египетской земли, из рабства. Это функциональный, а не онтологический способ мышления»¹.

Можно ли считать израильтян времени земной жизни Христа зараженными чумой прагматизма? Судя по тому, что они хотели видеть в Мессии освободителя от Римского владычества, то положительный ответ вполне допустим. Многие Отцы высказывались об истинной причине Распятия, кроющейся именно в прагматизме иудеев. Отсюда же и грубый позитивизм: «...спаси Себя Самого; если Ты Сын Божий, сойди с креста» (Мф. 27:40).

Нравственность в большинстве случаев проигрывает прагматизму, хотя бы временно.

Потому надо признать наивностью любые апелляции к постмодернистам о недопустимости попрания духовных ценностей, об отречении от мамоны и т.д. Всякие приоритеты для них существуют исключительно в аспекте приобретения: жить, не напрягаясь, обязательно с комфортом и удовольствиями; для чего не должно быть преград. Чем продиктован диктат эклектики – всевозможное **паразитирование** на культурном наследии прошлого (отсюда и «Шишкин с огурцом»). Ради успешного достижения поставленных задач вполне допустимо, а иногда и необходимо устройство скандала с последующим самопиаром. Ведь «искусство – это умение зацепить зрителя»². Только и всего. Кто сказал, что *невозможное* нельзя сделать *возможным*, если диалектическая спираль развития опрокинута и трансформирована в спираль деградации? Орган, воспринимающий сакральное как

¹ Кокс Харви. Мирской град: Секуляризация и урбанизация в теологическом аспекте / Пер. с англ. О. Боровой и К. Гуровской. Под общей ред. и с примеч. О. Боровой. Послесл. С. Лёзова. М., 1995. С. 78.

² https://dzen.ru/a/YYmWR7pfYyHT3VNf?referrer_clid=1400&

святыню, стал рудиментом, неотвратимо выродившись в «нюх на поживу».

И здесь важно подчеркнуть еще один факт. Наивность понимания авангарда и постмодернизма, возникающая инфантильность отношения к их представителям часто сопровождаются некой примитивной романтикой. Нередко авангардистов – приверженцев «левого фронта» – называют «революционерами в литературе», а современных циничных акционистов – новаторами. Употребление выражений «революционер» и «новатор» применительно к области искусства успело стать штампом. На слух оба слова звучат даже синонимами. О новаторстве мы уже рассуждали. С «революционностью» тоже не сходятся концы с концами. Формально, с точки зрения логики, должен считаться революционером Ф. Ницше. Но к нему и коммунисты, и либералы чаще применяют ярлык реакционера, поскольку философия немецкого мыслителя совершенно враждебна идеям «разноцветной» демократии. Тем не менее многие авангардисты были явными ницшеанцами.¹

Этот парадокс можно понять в ретроспективе до Октября 1917 года, когда конфликт с господствующей этикой, эстетикой и коллективной психологией был принципиально неразрешимым, хотя бы по идейным соображениям. Маяковский провозглашал: «Я над всем, что сделано, ставлю “nihil”»². Однако сам по себе конфликт вовсе не делает человека революционером в исторически подлинном значении данного слова. После 1917 года это стало очевидным: что можно революционизировать после чаемого переворота? Выбор для авангардиста оставался небольшой: раздуть «на горе всем буржуям» пожар мировой революции – или – вступать в ряды пропагандистов нового режима, что, впро-

¹ По замечанию В. Манина, «Можно считать, что формированию нравственного облика авангарда во многом способствовал Маринетти» (*Манин Виталий*. Указ. соч. С. 196). Как говорится, без комментариев... Принадлежность «отца итальянского футуризма» к фашизму общеизвестна.

² *Маяковский В.В.* Облако в штанах // *Он же*. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 1. / Под ред. Л.В. Маяковской, В.В. Воронцова, В.В. Макарова. М., 1973. С. 67.

чем, почти одно и то же. Благо и авангард, и литературные агитки несли в себе заряд социальной активности, рассчитанный на ответную инициативу адресата. Получалось действительно некое идеологическое «двоесловие», подразумевающее «мы вам говорим, а вы ответьте, причем ответьте так, как нам надо», то есть нечто в виде апологетического диалога. Здесь-то и пригодились способности добиваться симпатий от антипатий, ибо подлинное искусство агитации – это искусство **неназойливо** (иногда от противного) вызывать сочувствие и единомыслие, после чего задавать направление активности социуму. Речь идет не о качестве большевистской пропаганды, а о принципах и «механизмах» агитации вообще. Но в таком случае не оставалось места непосредственно метафизической основе авангарда – скандалу. Для авангардиста быть неприметным – подобно смерти. И не потому ли некоторые представители авангарда предпочли раздувать «пожар мировой революции» подальше от России? Видимо, не случайно военный термин «авангард» появился впервые в сфере политики, и в 1885 году Т. Дюре перенес его в область художественной критики.¹

Как бы там ни было, однако и те из авангардистов, кто остался в метрополии, и те, кто влился в диаспору, теряли вкус к скандалу. По предположению В. Руднева, «в 1930-х годах между авангардным искусством и модернизмом наметилась определенная конвергенция»². Авангардисты, благодаря начавшейся «активной и последовательной борьбе» с ними советских коммунистов, прибегали к невероятному для себя средству – писать в стол, что означало самоизоляцию в кабинете. Таким образом, они «академизировались» и переключались на область синтактики. Самые непримиримые «скандалисты», подобно К. Малевичу, А. Крученых и В. Татлину, переходили в отряд «формалистов». Хотя их трудно заподозрить в «предательстве»; шел естественный эволюционный процесс пересмотра взглядов на искусство. Поэтому аналогичный путь проделывали и уехавшие из России

¹ См.: *Duret T. Critique d'avant-garde. Paris, 1885.*

² *Руднев Вадим. Словарь культуры XX века. Статья «Авангардное искусство». М., 1997.*

И. Северянин, Д. Бурлюк, В. Шкловский (последний сумел, правда, потом вернуться). Над ними, казалось бы, не довлел идеологический пресс, однако результат сильно не отличался. И, по слову М. Шапира, тогда «архипелаг авангарда исчезал в бескрайней пучине модернизма (который, со своей стороны, есть не что иное, как постреализм)»¹. Другие же, нашедшие общий язык с властями (В. Маяковский, В. Лебедев, Н. Асеев, С. Кирсанов и др.) преданно стали строить «социалистический реализм». Авангардисты совсем выросли из коротких штанишек скандалистов.

И если в прошлом скандал носил спонтанный характер и производил эффект взрыва, то сегодня постмодернисты, социально претендующие на места авангардистов, придумывают его «технологически». О чем, кажется, говорилось раньше. Ныне скандал заранее планируется и часто превращается в театральное представление, выдающее себя за истинную реальность, а на деле – очередной выгодный симулякр.

Для «внутреннего потребления» существует хепенинг (англ. *Harpening* – *случающееся, происходящее*): когда совершается манипуляция предметами, а «своих» участников или зрителей действие провоцирует на некую импровизацию, позволяющую проявиться бессознательным побуждениям, хотя все идет по четко намеченной программе, предусматривающей роль предметов не меньшую, чем живые участники. В хепенинге находят себе место элементы юмора и даже фольклора; дело здесь обходится без скандала и даже, может быть, комплементарно, хотя стремление слить вместе искусство с жизнью совершенно очевидно; достигается же оно, как видим, магическими способами, через подспудное навязывание воли устроителя действия его участникам. Скандал – надежное средство для «внешнего потребления», для «чужого» участника или зрителя. Скандал тоже выдает себя за безусловную действительность, но уже выдает враждебно и не менее, если не более магически.

¹ Шапир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм. С. 135.

Постмодернизм и Церковь

На излете весны 2010 года паства Московской патриархии (МП) вынуждена была наблюдать странные заигрывания клириков с известными московскими постмодернистами на одной из нашумевших выставок с претенциозным названием «Двоесловие/Диалог». Мероприятие прошло в Актовом зале Татьянинского храма при МГУ (поддержка фонда «Stella Art Foundation»). Постмодернистские деятели, принимавшие участие в одиозной и предельно кощунственной выставке-акции «Осторожно, религия!», якобы покаялись, поэтому решили «реабилитировать» себя на другой площадке, в стенах названного храма.

Нет, это был отнюдь не хепенинг, ибо о нем никто из устроителей не упоминал. И желание покаяния у представителей «актуального искусства» оказалось весьма диковинным, ибо каяться через цинизм означает издевательство над исповедью. Отсюда и возникает с одной стороны уверенность, мягко говоря, в их неискренности, а с другой – недоумение от стремления церковной администрации принять в свои стены одиозных устроителей резонансных общественных инцидентов.

И что в итоге? Сбылась мечта любого постмодерниста: он получил самый контрастный фон, какой только может быть для его пусть даже не агрессивного произведения, приобрел самый эпатажный потенциал. Если беспристрастно проанализировать обсуждение выставки в православной прессе, то получается лишь один итог – очередной скандал, вредоносный для Церкви, а не победную констатацию: «Диалог Церкви и современного искусства начат. Он идет нелегко, но идет. И мы все больше убеждаемся в том, что он нужен»¹.

Кому нужен? И зачем?

¹ Письмо художников – участников выставки «Двоесловие/Диалог» в храме святой Татианы при МГУ Святейшему Патриарху Кириллу. 11 июня 2010 г. // <http://www.taday.ru/text/466062.html>.



Рис. 46. Один из экспонатов выставки «Двоесловие/Диалог».

На что рассчитывался проект?

Какой диалог здесь возможен и для чего?

Какие именно слова (двоесловие) для него имелись в виду с церковной стороны и какие произнесены?

Понятно одно: если слово и мысль находятся в неразрывной связи, то получилась исключительно рискованная двусмысленность, проявившаяся и в невиданной Церковью дотоле форме «разрешения, а не благословения» сомнительного действия.

Так, в очередной раз *невозможное* приняло на себя маску *возможного*.

Кстати, один из представителей постмодернистов требовал: «Если приглашать в церковь, то приглашать нужно в основное пространство храма, а не в притвор. А то получилось что-то вроде выставок в фойе кинотеатра, которые проводились раньше. Приглашать так приглашать. Когда того же самого Гора Чахала

приглашают в католическую или протестантскую церковь, они ему дают участвовать в переустройстве алтаря»¹.

Тем не менее аналитическая служба сайта *Богослов.RU* почитала, что был достигнут явный медиа успех, однако его мало, «выставка “Двоесловие/диалог” так и осталась единичным актом сотрудничества, которое еще предстоит развить. Для полноценного диалога одного мероприятия явно недостаточно. Только регулярность контактов между сторонами может сделать взаимодействие Церкви с современными художниками плодотворным и полнокровным»².

Неужели именно «явного медиа успеха» аналитической службе церковного сайта и не хватало?

Надо ли полагать, что церковные аналитики всерьез готовы предоставить алтарь для переустройства концептуалисту Гору Чахалу?

Для чего вдруг понадобился контакт с «современными художниками»? Кто-то все-таки решил «переустроить алтарь»? Почему под «современными художниками» понимаются одни постмодернисты?

Еще больше вопросов возникло при ознакомлении со статьей протоиерея Павла Великанова, возглавлявшего названный портал в то время. Из слов отца Павла следовало: зрителю предлагался радикальный выбор: или считать поставангардистов врагами у святых врат, которых надо отстреливать, или всякому православному зрителю после выставки сдать тест на маргиналь-

¹ Андрей Ерофеев о выставке «Двоесловие/Диалог» // www.grani.ru, 03.06.2010 (текст в редакции сайта). В том же 2010 году А. Ерофеев привлекался Таганским судом к административной ответственности за разжигание религиозной ненависти на устроенной им выставке «Запретное искусство».

² [Вне]церковный диалог: к полемике о современном искусстве // <http://www.bogoslov.ru/text/866514.html>. Позиция аналитической группы богословов полностью совпала с позицией известного либерального публициста А. Архангельского, озвученной им в видеосюжете «Против течения»: <http://rian.ru/videocolumns/20100611/245033094.html>. Той же точки зрения придерживается и одиозный галерейщик М. Гельман (см. его дневник: <http://maratguelman.livejournal.com/1399269.html>).

ность. Что за причина столь экстремисткой постановки вопроса, тем более в той среде, где не было и не должно быть никакой экстремизма? Причем делалось это митрофорным протоиереем, занимавшим ответственный церковный пост и одновременно подвизавшимся доцентом МДА.

Искушения – тоже тесты. Как известно, «невозможно не прийти соблазнам, но горе тому, через кого они приходят» (Лк. 17: 1). Между прочим, в Евангелии русское слово «соблазны» обозначено на греческом языке более точно – «τὰ σκάνδαλα»; одно из значений его – «предмет ужаса или отвращения»¹.

По большому счету, вопрос Великановым «ставится гораздо масштабней: имеет ли право Церковь формировать свое культурное пространство?»².

По всей видимости, церковные аналитики всерьез считают возможным такое основание для формирования «культурного пространства» Церкви.

При подобной постановке вопроса многим прихожанам маячил путь исповедничества, на который их подвигали высокопоставленные священнослужители, поскольку действительно воцерковленный человек вряд ли успешно прошел бы тест Великанова.

Впрочем, подобные ноты узнаваемы.

На рубеже XX–XXI веков мы имели возможность ознакомиться со следующим документом: «Текст Конституции о богослужении *Sacrosanctum consilium* напоминает о долгой традиции дружеских отношений Церкви и искусства, а более прямо – о храмовом искусстве, “вершине” религиозного искусства, и, не колеблясь, называет “благородным служением” труд художников, создающих произведения, способные в определенной мере явить бесконечную красоту Бога и направить к нему человеческие умы. Благодаря их труду также “лучше проявится представление о Боге и евангельская проповедь делается более нагляд-

¹ Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь. Т. 2. М., 1958. С. 1478.

² Великанов Павел, протоиерей. Враг у святых врат, или тест на маргинальность // <http://www.bogoslov.ru/text/862062.html>.

ной для ума людей”». ¹ Весьма благочестивые намерения и цели. Но что вышло на самом деле?

Вот свидетельство уже упоминаемого нами Андрея Тарковского – человека, которого не заподозрят в ретроградстве даже наши «воцерковленные постмодернисты». Всемирно известный режиссер вынес из музея **религиозного** искусства следующие впечатления: «Я недавно был в Ватиканском музее. Там огромное количество залов, посвященных современной религиозной живописи. Конечно, это надо видеть, потому что это ужасно. И я не понимаю, почему эти, простите меня, произведения располагаются на стенах такого музея. Как это может удовлетворять людей религиозных, и, в частности, церковную католическую администрацию. Это просто поразительно» ².

(См. в качестве подтверждения рис. 47, 48).



Рис. 47.



Рис. 48.

Скульптуры из музеев Ватикана.

¹ Послание Иоанна Павла II людям искусства // Новая Европа. Международное обозрение культуры и религии. Милан – М., 2000. № 13. С. 13–14.

² Тарковский Андрей. Слово об Апокалипсисе // <http://www.glagol-online.ru/arc/n9/192/>

Подобным образом культурное пространство собирается строить и Великанов со своими аналитиками? Для кого?

Надо ли полагать, что все они до сих пор жили в пустыни?

А вот скандал священники совместно с тогдашним настоятелем Татьянинского храма протоиереем Максимом Козловым разыграли, словно по нотам, правда, отказавшись в этом признаться.

Разговоры на тему одиозной выставки скоро утихли, стали даже нежелательными. Возникло некое молчаливое табу. И духовно здоровое большинство верующих сочло данный факт за попытку исправить допущенную ошибку, чтобы она больше не повторилась.

Увы, ситуация на деле оказалась много хуже. В марте 1921 года на трёх площадках (1. в здании бывшей Просфорни Черниговского Патриаршего подворья; 2. в крипте храма Усекновения Главы Иоанна Предтечи под Бором; 3. в здании Общецерковной аспирантуры и докторантуры святых равноапостольных Кирилла и Мефодия) открылась и минимум четверть года функционировала так называемая *Первая Биеннале Христоцентричного искусства*. Партнёры мероприятия – Немецкий политический фонд Конрада Адэнауэра (Konrad Adenaur Stiftung) и посольство Швейцарии в РФ. Достойные спонсоры для церковного проекта...

Ошеломляет то, что инициатива в его осуществлении исходила даже не от «художников», а от одного из ведущих отделов МП. Вот что рассказывает уже известный Гор Чахал: «В один прекрасный летний день <...> мне позвонил старый приятель Сергей Кужавский и предложил встретиться с **помощником митрополита Илариона (Алфеева) Нелли Титовой. Она и попросила меня стать куратором ИХ НОВОГО ПРОЕКТА**, как специалиста в этой сфере. На что я конечно согласился, поскольку, как вам известно, только и мог мечтать о подобном»¹ (орфография источника. – В.К.).

¹ Карцева Катя. Гор Чахал про Биеннале Христоцентричного искусства: Христианство – живой организм, всегда открытый для диалога, куль-

Была заявлена следующая миссия акции:

« – Ни один человек в истории не сравнится с Иисусом Христом по числу посвященных ему живописных изображений. Вера в Бога служит неисчерпаемым источником красоты, дает нам возможность творить и тем самым возвещать о Христе...

– Красота – одно из проявлений Творца в нашем мире. Человек, как его образ и подобие, через искусство может познавать Бога и свидетельствовать о Нём.

– Биеннале способствует развитию христоцентричного искусства, раскрывает новые горизонты познания Бога...»¹ (орфография источника. – В.К.).

В жюри входили:

митрополит Волоколамский Иларион (Алфеев) – председатель;

Алексей Лидов, искусствовед, академик РАХ²;

Сергей Кужавский, академик российской Академии дизайна, член Московского Союза художников и Российского Союза дизайнеров;

Ирина Языкова, искусствовед, кандидат культурологии, заведующая кафедрой христианской культуры Библейско-богословского института св. апостола Андрея (ББИ), преподаватель Коломенской духовной семинарии, член Синодальной библейско-богословской комиссии РПЦ;

Гор Чахал (Гор Размирович Оганисян), организатор, куратор, участник выставки *Двоесловие/Диалог* и, разумеется, отмеченной биеннале.

Возникает первое желание взглянуть на то, как, согласно заявленной миссии, «творцы» через искусство познают Бога и свидетельствуют о Нём; какие «новые горизонты познания Бога» им открылись.

турного обмена // <https://artandyou.ru/interview/art-professionals/gor-chahal/>. (Выделение **жирным и КРУПНЫМ шрифтом** мое. – В.К.)

¹ Ср. со словами папы Римского: «...лучше проявится представление о Боге». Красноречивое сходство!

² Алексей Михайлович Лидов является одним из героев нашей монографии. См. главу *Хора и икона: возможны ли их совмещения*.

Логично начать с членов жюри.



Рис. 49. Гор Чахал. Голова Адама.

На самом деле это автопортрет, причем представляющий собой принт, а не живопись в прямом смысле. Уместно снова вспомнить «поэта» Василиска Гнедова с его *Поэмой Конца*. Уже упоминалась важность контекста для постмодернистов. Фланкирование «Адама» иконами Спасителя и Божией Матери наглядно подтверждает нашу мысль. Автопортрет концептуалиста становится важнее икон (не будем говорить об их качестве), которые здесь – всего лишь фон, создающий нужный эпатаж. Не стоит также забывать, что Адам в Православии, в отличие от католичества, считается исторической личностью и его образ встречается в праотеческом чине иконостаса. *Головой Адама* принято называть череп. Представлять себя таким черепом тоже прагматическая заявка на громкую шумиху вокруг собственной персоны. Самое же главное – это не скрываемая пародия на Причастие Святых Даров. В результате получился или дубль грехопадения Адама, или третий Адам.

Следующей смотрим работу «старого приятеля» Чахала – Кужавского, положившего «краеугольный камень» в основание биеннале.



Рис. 50. Кужавский Сергей. Птичий иконостас.

Здесь фактически нет никакой герменевтики, настолько автор высказался прямолинейно.

Да, в тератологическом орнаменте (в Ареопагитской системе *неподобных образов*) Христос мог символически быть представлен, например, львом или грифоном, но никогда – селезенем. Выше сообщалось: тератология не проникала на стены храма, а употреблялась исключительно в книгах и в оформлении экстерьера церкви.

В западноевропейской литературе нашел отражение так называемый неиконичный, внесакральный образ Христа: у Г. Честертона в романе *Человек, который был Четвергом (страшный сон)* (первоначальный подзаголовок *Ночной кошмар*) Спаситель весьма расфокусировано, намеками описан в образе Воскресенья – как «глава Совета анархистов, собравший всех сыщиков, оплот добра, чтобы дать отпор Грегори – олицетворению зла». Писатель-католик не скрывает ужаса последствий в таком контексте, указывая на страх и кошмар в подзаголовке романа.

А что делает Кужавский? Он далек от намеков на тератологию, на неиконичный, внесакральный образ; автор напрямую заявляет об иконостасе и, потешаясь, называет его птичьим.

Для справки: по 82-му правилу Трулльского Собора допустимы только прямые каноничные и иконичные (сакральные) образы святых во главе с Сыном Божиим, а всякие символы, аллегории, любые другие иносказания отменяются по причине историчности богоявления – реальной возможности земным зраком видеть Лик Второй Ипостаси.

Да и сама символика селезня весьма смутная. В Новом Завете вообще нет упоминания об утках. Купер указывает, что в иудаизме утка означает бессмертие. Но биеннале проходила не в синагоге, а в помещениях РПЦ. Причем тогда иконостас? Иудеи – принципиальные иконоборцы. Купер приводит дополнительные толкования: «Поскольку утка плавает по поверхности, она символизирует поверхность. Означает еще болтливость, а также обман. <...> У египтян ассоциируется с Изидой»¹.

Вот обман Кужавский и не скрывал. Симулякр налицо. Выше мы рассуждали о важности категории *места* для средневекового человека. Постмодернист выворачивает наизнанку подобные смыслы. *Место* уток и *место* Христа он уравнивает, в результате чего приходит к задуманному святотатству: среди уток якобы был свой спаситель; и его тоже распяли (отстрелили охотники?). Трудно здесь списать на недомыслие автора, если он является академиком российской Академии дизайна. Кошунство самоочевидно. Много ли найдется простаков, считающих это случайностью?

В русском языке слово «утка» понимается как синоним дезинформации и фальши. Выражение «разговариваем по-утке» означает, что люди общаются легкомысленно, обсуждая ту или иную тему. Похоже, и наш постмодернист предложил свой «шедевр» в качестве «произведения по-утке», т.е. в виде именно очередного глумливого стеба. И это – по инициативе и под крышей церковной администрации...

Возникает острое желание выяснить у председателя жюри митрополита Илариона хотя бы одно: если биеннале провозглашалась под вывеской «христоцентризма искусства», а в самоочевидной пародии на Деисис Христос заменен селезнем, то, следо-

¹ Купер Дж. Энциклопедия символов. Книга IV. М., 1995. С. 343.

вательно, получается уже не христоцентризм, а селезецентризм. Да простится нам закономерный вопрос: сам-то владыка, глядя на сей *Птичий иконостас*, воздаёт почитание селезню или Христу? Неужели никому из них (на иконостасе!)?! Вряд ли кто-нибудь посмеет сомневаться в учености и талантах нашего иерарха. Некогда он объяснял: «Почтение, оказываемое во время богослужения епископу-предстоятелю как совершителю Евхаристии, как видимой иконе Христа, (или совершающему её от имени правящего епископа настоятелю) сродни тому, которое оказывается священным изображениям: честь, воздаваемая образу священнослужителя-епископа, восходит к Первообразу-Христу»¹. Надо ли думать, что митрополит Иларион готов представлять собой в литургии «видимую икону» селезня? Ибо вместо Спасителя в Деисисе – главном чине иконостаса – изображена как раз эта птица. Тогда ее кряканье следует считать молитвой или благословением?

А ведь кощунство произошло в «композиции» члена жюри. И означенное непотребство получило легитимность от его высокопреосвященства. Ничтоже сумняшеся оно демонстрировалось православной пастве в качестве **достижения** «современного искусства». Причем в Великий пост. Как такое стало возможным? Откуда взялось столь скорбное бесчувствие? У нас нет ответа...

Мы обещали не касаться моральной стороны предмета нашего изучения. Однако факты настолько вопиющи, что пройти мимо них просто невозможно.

Естественно спросить: быть может, кто-то из богословов МП испытал стыд от подобного положения дел?

Известно мнение преподавателя МДА протоиерея Александра Шаргунова, высказанное им в свое время еще о выставке *Двоесловие/Диалог*: «Эта вопиющая бездарность, паразитирование только на эпатаже, беззастенчивое навязывание себя публике. Мы не против современного искусства и такого художественного уровня работ, если чьему-то вкусу они подходят. Но мы не можем допустить, чтобы всякий, кому заблагорассудится, мог мести

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

сор и грязь под двери Церкви»¹. Без проведения опроса мнений можно с уверенностью утверждать: под высказыванием отца Александра подпишется абсолютное большинство прихожан Русской Церкви.

О чем проректор Общецерковной аспирантуры и докторантуры иеромонах Павел (Черкасов) наверняка знает, тем не менее заявляет: «Иногда художественные произведения могут открывать нам совсем не заметные на первый взгляд смыслы, которые не лежат на поверхности. И в этом я вижу большую силу искусства, в том числе – христоцентричного искусства»². Хорошо бы услышать об открытии «совсем не заметных на первый взгляд смыслов» при подмене образа Христа образом селезня. Что же нового открылось его преподобию?

Вынуждены еще раз повторить мысль М.В. Васиной: православный «образ <...> передает не чувственную кажимость, чем всегда являлось изображение для античности, но открывает именно умное знание, более того, духовное знание, ибо это видение в Духе». Нам скажут: нельзя применять нормы сакрального образа к образу светскому. Однако мирской художник дотоле не предлагал рассматривать свое произведение как Деисис, тем более называя его птичьим. Автор явно претендовал на сакральный образ, но с издевкой.

Тогда и у нас возникает законный вопрос: в каком духе смотрел С. Кужавский на Христа, изображая Его селезнем? Неужели в Святом?

Все-таки желательно бы услышать ответ от духовных лиц, причастных к означенной затее.

¹ Шаргунов Александр, протоиерей. Выставка в храме при МГУ // <https://blagogon.ru/biblio/185/>

² Без указания автора. Биеннале христоцентричного искусства впервые открылась в Москве // <https://tass.ru/kultura/10900305>. Кстати, термин *христоцентричное искусство* принадлежит Гору Чахалу. Ср. опять-таки со словами папы Римского: «...труд художников, создающих произведения, способные в определенной мере явить бесконечную красоту Бога и направить к нему человеческие умы. Благодаря их труду также “лучше проявится представление о Боге и евангельская проповедь делается более наглядной для ума людей”».

Полезно также узнать мнение руководства Общецерковной аспирантуры и докторантуры о богословском уровне одной из участниц. Читаем объяснение ею своей картины: «Великое делание включает в себя 4 этапа, характеризующихся цветовыми изменениями компонентов: “черная”, “белая” и “красная” стадии. Magnum opus или Великое делание в Алхимии – процесс получения философского камня, достижение просветленного сознания, слияния духа и материи, но прежде всего, создание человеком себя самого, то есть, полное и всеобщее раскрытие его способностей в лоне Отца. Символ решающей стадии – Единорог. В сочинениях христианских писателей Единорог упоминается как символ Благовещения и Боговоплощения. В Средневековье единорог выступал эмблемой Девы Марии. Рог единорога воплощал силу и единство Отца и Сына»¹ (орфография источника. – В.К. Устаешь каждый раз указывать на орфографию источника, поскольку уровень грамотности «творцов» оставляет желать лучшего).

Наших комментариев не будет. Ждем их хотя бы от о. Павла (Черкасова).

Пусть он объяснит: как богословски чудовищный (на самом деле, оккультный) текст стал возможным в стенах РПЦ? Факт ведь беспрецедентный.

Куда смотрел в таком случае Ректор Общецерковной аспирантуры и докторантуры, председательствуя в жюри?

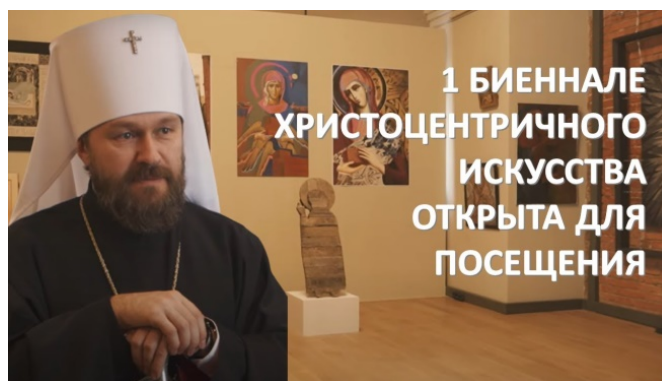


Рис. 51. Митрополит Иларион (Алфеев).

¹ Цит. по: *Птушкин Олег*. Нам не нужна грязь под дверью Церкви. Кто в ответе за происходящее.

Неужели опять проводились тесты на маргинальность паствы? Почему нет! Великий пост был на дворе...

Приводим мнение Ирины Языковой, члена того же жюри: «Это христоцентричное искусство, и, действительно, есть некий центр, из которого все исходит. Конечно, есть современное искусство, которое антицерковно, [есть] антихристианское [искусство], но есть масса художников, которые думают о Евангелии, читают Евангелие, ищут в нем ответы на вопросы бытия. <...> Мы видим, как по-разному можно переживать веру, встречу с Христом»¹.

Мы уже убедились как «переживают веру» члены жюри, теперь остается засвидетельствовать «встречу с Христом» и других участников биеннале.



Рис. 52. Дёмин Максим.
Работа №2 и работа №3 из серии «Lignum».

Представленный опус (рис. 52.) М. Дёмин комментирует следующим образом: «Данные работы созданы в контексте преобразования классических образов древнерусского искусства в арт объекты. В этой серии исследуются старые традиции религиозного искусства в живописи, переосмысливаются и получают новый образ. Здесь смешиваются личные переживания художника с попыткой передать всю глубину древних памятников посредством

¹ Там же.

отказа от деталей, оставляя лишь силуэты известных образов»¹ (орфография источника. – В.К.).

Желательно бы знать: если не из постмодернистских соображений, то по какой другой причине потребовалось «преобразование классических образов древнерусского искусства в арт объекты»?

Ну, а удовольствие оценить глубину исследования «старых традиций религиозного искусства в **живописи**» с помощью **до-сок** и интенсивность «личных переживаний художника» (при работе ножовкой?) оставляем читателю.

И последний пример одного из «духовных наследников Малевича»:



Рис. 53. Колкутин Андрей.

Борис и Глеб. Икона Святых страстотерпцев Бориса и Глеба.

Сами организаторы выставки успешно продемонстрировали *Magnum opus* – превращение из *невозможного* (отношения к православному сакральному образу) в *возможное* (поругание святыни). Выразительней пример и придумать было нельзя. Какие упреки к участникам могут быть в «беззастенчивом навязывании себя публике», если церковная администрация сама взялась «мести сор и грязь под двери Церкви»?

Виталий Манин в уже цитированном нами трактате убедительно показал механизм перелицовки постмодернистами неис-

¹ Цит. по: *Птушкин Олег*. Нам не нужна грязь под дверью Церкви. Кто в ответе за происходящее.

кусства в искусство. По сути дела, это симулякр эстетических и духовных ценностей, подмена их на антиценности. Во что жюри биеннале внесло свою лепту. Очевидно, процесс обретения «философского камня» продолжается; впереди «Великое делание в Алхимии» – «черная стадия» дальнейшего отравления человеческих душ, совместно с золотарями «актуального искусства». Догоним и перегоним по мерзости Ватикан? В этом и заключалась роль Отдела **внешних** церковных связей МП, возглавляемого тогда митрополитом Иларионом? Иначе какое отношение имела его основная работа, которой и призван заниматься глава Отдела, к проведению биеннале **внутри** страны?

Возникает впечатление, что в РПЦ началась своя «крипто-католическая перестройка», по меньшей мере, в области церковной культуры. Вместо воспитания благоговейного отношения к святыням, вместо покаяния и молитвенного труда, придумываются светские легкомысленные развлечения. Всё в духе решений Второго Ватиканского собора. Католики Европы, кстати, уже прошли аналогичный путь: занимая паству концертами и танцами в храмах, успели ее потерять – и теперь во множестве соборов нет богослужений, зато открыты рестораны. Ничего удивительного, тоже культурное времяпровождение бывших прихожан.

Надо ли полагать, что некто заинтересован распахнуть пресловутое окно Овертона и в России? Ведь уровень организации выставки *Двоесловие/Диалог* оставался протоиерейским, но Первая Биеннале Христоцентричного искусства проводилась не только по инициативе влиятельного Отдела МП, но удостоилась даже председательства архиерея. Кто знает: формула «разрешено, но не благословлено» оставалась в силе? Или все-таки превратилась в традиционную «разрешено, значит, благословлено»? Участие Митрополита указывает на последнее. Во всяком случае, постмодернисты вполне услышаны (напомним их обращение: «Диалог Церкви и современного искусства начат. Он идет нелегко, но идет»), и «художники» должны быть довольны. Диалог продолжается намного успешней прежнего и есть все предпосылки, что он выйдет на магистральную прямую. Ведь залогом является бесспорная «эволюция»: сначала прошла обычная выставка,

потом биеннале, теперь следует ждать крупного фестиваля или создания музея, равного Третьяковской галерее. А такое намерение прозвучало открыто. Что дальше? Неужели Ирина Константиновна Языкова права: «есть некий центр, из которого все исходит», и мы доживем до торжества «искусства, свободного от гендерных предрассудков»?! Почему нет? Папа Римский уже ходит под таким знаменем:



Рис. 54. Папа Римский Франциск под флагом ЛГБТ.

Правда, для реализации желаемого придется подправить закон страны, запрещающий подобные «увеселения», привлечь к делу еще одного архиерея, столь же «прогрессивного», как Алфеев, ибо последний спешно отправлен в Венгрию. Да и вместо Великанова с его «аналитической группой» необходимо кого-нибудь приискать. Но лиха беда начало...

В противоестественное положение попал обычный православный христианин. Его слишком часто в храме стали испытывать, нет, пытаться тестами. Надо ли думать, что в представлении руководства церковной аспирантуры и докторантуры мир стал монастырем, где принято проверять монахов на смирение? Как бы там ни было, прихожане вынуждены прибегать к абсурдному диэресису (*разделению*) – разобщаться на тех, кто поддерживает сомнительные новации («Клирикам лучше знать, **что** нужно для паствы!») и на тех, кто выступает против («Никому не позволим

“мести сор и грязь под двери Церкви”!). С одной стороны, действительно, будет грехом выступать против священства, отринув смирение, а с другой – грех не реагировать на оскорбительные провокации против Христа и Его Церкви, ибо попадаешь под обвинение: «...знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Откр. 3: 15,16). Таким образом, уже сложились условия для скандала, да и сам скандал состоялся дважды; значит, потенциально появился и риск раскола внутри РПЦ.

Да, раскол – смертный грех, но кто может привыкнуть к скандалу?

Тем не менее он в качестве нормы внедряется в церковный двор, в то время как безнравственность неприемлема и для формирования полноценного светского искусства. А что же говорить о строительстве настоящей духовной культуры! Более того, культура в нормальных условиях вообще не строится, а лишь возделывается. Подтверждением чего является сама хрестоматийная этимология термина *культура*¹.

Строить ее пробуют авангардисты, но она каждый раз оказывается мертворожденной.²

¹ «КУЛЬТУРА (лат. cultura, от colere – *заботиться, обрабатывать*). 1) обработка почвы, возделывание, уход за растениями. 2) образование, просвещение, развитие, совершенствование духовной и материальной жизни народа» (Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Материалы для лексической разработки заимствованных слов в русской литературной речи / Сост. под ред. А. Н. Чудинова. Изд. третье. СПб., 1910. С. 439).

² «Становясь целью, культура уничтожает самое себя, пожирает себя. Этому свидетельство – история авангарда XX века», – пишут К. Шахбазян и М. Черкашина в своей работе «Творчество Андрея Тарковского в контексте кризиса культуры XX столетия. Некоторые предварительные замечания» // <https://omiliya.org/article/s-nadezhdoi-i-veroi-k-shakhbazyan-m-cherkashina.html>. К этим словам добавим: авангард потому и съел себя, что в своей деятельности имел значительный перекося в сторону прагматики, фактически проигнорировав семантику и синтактику. После изменения в стране ситуации с революционной на мирную у прагматики (способы взаимодействия со зрителем) появились другие задачи, поскольку основной аудиторией теперь

Допустим: это дело внутрицерковное, и оно не должно касаться науки. Тогда еще больше вынужденных вопросов возникает у верующего народа. Нам это хорошо известно из постоянного нахождения в церковной среде. Как митрополит Иларион и уволенная редакция главного богословского сайта МП понимают, например, слово *церковь*?¹ Для кого она существует, если ее чада подталкиваются к краю пропасти теми, кто должен спасать людские души? Кем ощущают себя названные лица внутри такой Церкви?

Одним из значений слова *авангард* является *идуций впереди*. Поэтому истинным авангардистом духа в многовековой церковной культуре всегда был и будет иконописец, поскольку никто из художественных деятелей так не приближается в своем творчестве к высшей и абсолютной Реальности, как настоящий изограф. Художнику в таком приближении к горнему неизменно будет требоваться молитва, покаяние, а не бунт. Бунтарь же – даже по мнению Фуко – всегда маргинал и безумец. И потому, разумеется, к иконописцу лучше не применять затасканный, пресловутый термин «авангардист», постоянно связанный со скандалом. Человек, пишущий икону, так и остается для православных просто – *идущим впереди*, видящим то, что другие не видят, в положительном смысле делающим *невозможное возможным*. И не стоит обращать внимание на пренебрежительное отношение

были не солдаты, а рабочие и крестьяне. Требовался уже не романтический натиск, а доходчивая спокойная беседа. Семантика (идеологические смыслы) практически не изменились. Синтактика (выражение смыслов) претерпела изменения больше семантики, но значительно меньше прагматики. Однако в силу указанного перекоса здание авангарда не устояло. И дело здесь не столько в «ограниченных большевиках», сколько в самих авангардистах, не сумевших адаптироваться в новых условиях. Если у велосипеда три колеса, из которых два задних велосипедист снял добровольно, а третье (переднее) поставили другое, с иными качествами, то езда придет в полное соответствие со сложившимися условиями.

¹ Выдающийся богослов XX века протоиерей Георгий Флоровский утверждал: «Церковь есть одновременно и народ, и град» (*Флоровский Георгий, протоиерей. Вера и культура*. М., 2011. С. 58).

постмодернистских «творцов» к изографам, как к ремесленникам. Оно чуждо православному мировидению.

У светского искусства – своя емкая, яркая, многомерная ниша. Никто не требует от него надуманной каноничности, выравнивания *возможного* в одну прямую линию – это демагогическая попытка увести разговор в сторону. Подходя принципиально к существу дела, обнаруживается вывод: творческие успехи (равно и провалы) художников мало зависят от внешнего контроля. Творчество расцветает от избытка сердца,¹ а не от административных запретов или послаблений. «Чистые сердцем Бога узрят» (Мф. 5: 8) и расскажут о божественном. Поскольку они пребывают в синергии с Творцом всего сущего. Нечистые сердцем, находящиеся в дивергенции – в *безблагодатной* синергии с «обезьяной Бога», – общаются с адом и рассказывают о преисподней; позволяют себе глумиться над сакральным. Предпочитающих *Magnum opus*, его «черную стадию» никто не призывает отстреливать, как мнилось Великанову. Коль «алхимики», имея других почитателей, нравятся владыке Илариону, протоиереям Максиму Козлову и Павлу Великанову, то пусть работают лично для них и на них, коль получили благословение. Какой иной церковный контроль может быть здесь? Никакого...

Нетрудно предвидеть ответную реакцию «прогрессистов» о «достижениях» постмодернизма. Теперь на дворе XXI век, эпоха компьютерных технологий. Наступила смерть традиционных материалов в станковом искусстве, живопись тотально перешла на коллажи и принты, часто включая в себя реальные предметы, ибо «искусство – это сила идеи, а не материала» (Джозеф Кошут); восторжествовал известный в эстетике принцип «экономии сил». Отныне надо учитывать возникновение даже «творческих индустрий», их успешное слияние с «креативной экономикой». Модерн одряхлел и побежден *contemporary art*.² К. Ясперс, Х. Ор-

¹ «От избытка бо сердца уста глаголют» (Мф. 12: 34).

² Англ. *contemporary* – *актуальный, современный*. Применительно к искусству термин возник в хореографии по названию танца – *Contemporary dance*. В изобразительном искусстве под этим термином понимается тотальная раскрепощенность художника, его безудержная фантазия, фонтаниру-

тега-и-Гассет, Н. Бердяев, В. Вейдле и др. ошибались, когда писали о закате, тупике и даже катастрофе современного искусства; философы оставались в плену старых эволюционных представлений о кризисе, не понимая, что нет никакого кризиса, а идет неизбежная, беспрецедентная смена цивилизационных циклов. Это фатум, с которым уже ничего не поделать. Православным не следует отставать от жизни. Незачем прислушиваться к людям с устаревшими, провинциальными взглядами, иначе так можно оказаться на обочине истории!

Все это замечательно.

И если священнослужители Алфеев, Козлов и Великанов воспитали в себе европейские, столичные вкусы, смирились с означенным «фатумом», то никто ведь им не запрещает посещать выставки постмодернистов. Но зачем они устраивают пытки большинству паствы РПЦ? «Церковный дворик» просит покоя, ибо он предназначен для приготовления к молитве, а не для опытов «алхимии». Где гарантии, что после московских экспериментов «алхимия» не станет директивно внедряться в других митрополиях? Ведь Россия жила и живет с оглядкой на Москву.

Мы сознаем наивность нашей просьбы. Понятно же, что ничего другого, кроме провокаций, постмодернисты не умеют делать. И потому вряд ли остановятся, ибо они сами – фатум-

ющая импровизация, призванная выразить внутреннее Я автора, создание произведения, непременно провокативного по отношению к зрителю, без признаков национальной культуры и времени создания. Идеология contemporary art сфокусирована в словах Питера Вайбеля, куратора 4-й Московской биеннале современного искусства: «...есть пессимистический и оптимистический взгляд. Первый состоит в том, что отмирают прежние сообщества. Можно смотреть на это с консервативных позиций, защищая традиционные ценности, а можно послать эти ценности к черту. Например, есть семья, каждый сидит в своей комнате, никто не хочет общаться друг с другом, и получается, что семьи как сообщества не существует. Но одновременно эти люди связаны с десятками других людей. Старые сообщества просто заменяют новые. Я, кстати, критически настроен к институту семьи, ничего не имею против его разрушения. В шестидесятые годы же возникла идея, что с семьи начинается авторитарное государство» (Вайбель Петер: Россия постоянно себя переписывает. Интервью // <http://artchronika.ru/themes/петер-вайбель-«россия-постоянно-себя/»>).

проект. Однако любому человеку присуще желание быть лучше, а «христоцентристом» наверняка это возведено в программу (иначе какой же он «христо-»?). Мы питаем слабую надежду на мизерную долю понимания (мольба Германа «если в вашей груди билось когда-нибудь сердце»). Будет намного благоразумней все-таки помнить о вечности, не трепать имя Господа всуе; будет куда честней, коль наши герои назовутся, действительно, «алхимиками Великого делания» или «старателями философского камня», но не представителями современного искусства и тем более не Христоцентричного. «Творцам» нет особой разницы, а для культуры обернется пользой. Да и подавляющее большинство церковного народа, не отвлекаемое дразгами, станет больше молиться, в том числе и за «алхимиков», и за их «духовных покровителей». Ведь на Страшном Суде обернется пользой для всех. Кого это не устраивает?

Что же касается воистину художественных произведений, то они несут в себе подлинную духовность, а не скандал, не издевку и хамство, находясь в любом средовом поле, тем более приличном. Такое художественное произведение всегда будет зеркалом лучшего эстетического опыта предыдущих поколений, и оно априори не может быть деструктивным. Ибо диалектическая спираль, о которой речь шла выше, ведет художника вверх, а не вниз.

В том и беда, что авангардисты – равно и постмодернисты – ставили и ставят себе задачи, не в области художеств, а лишь в области нездоровых интересов. Стараниями антикультуры искусство оказалось все-таки сброшенным «с корабля современности». Освободившиеся палуба и трюмы ныне существенно заполнены балластом неискусства. Последнее, будучи симулякром, тщится всячески поднять себя в цене. В чем мы и убедились на примерах *акционистов* и двух мероприятий, проведенных под патронажем церковной администрации. Прямо по Бомарше: мещанство выдает себя за дворянство. Симулякры для того и предназначены, чтобы воздействовать на сознание людей в

направлении, выгодном манипулятору.¹ Это средство не созидания, а разрушения. Где здесь место вере? Оно занято цинизмом. Симулякры не открывают глубокие смыслы и не формируют оригинальные стили, но, напротив, смыслы исключительно затемняют, а чаще опрокидывают; стили же нивелируют. Почему и возникло в секулярном мире господство эклектики, которая всегда не стиль, а смешение стилей. В то время как настоящее искусство невозможно без синтактики и семантики. Без них получается гарантированно стабильный, всегда антихудожественный результат. Используя скрипку для игры в теннис, нельзя потом извлечь из нее музыку Вивальди. Теннис, возможно, получится экстравагантным, но ужасно будут звучать сочинения итальянского гения. Этого ли не знать композитору Алфееву?

Ведь сам иерарх считает, что музыка для него – «лишь одна из форм проповеди и служения»². То есть владыка-композитор остается и в пределах Церкви, и в рамках классики, а не увлекается каким-нибудь психоделическим роком, например; в пику Эндрю Ллойд Уэбберу и Тиму Райсу не написал рок-оперу *Jesus Christ Superstar – 2. 0*. Тогда на каком основании архиерей скармливал овцам Христовым низкопробные продукты антикультуры, выдаваемые за «современное искусство»?³ Трудно поверить, что эти поделки он действительно мнил одной из форм проповеди и служения. А если и так, то кому же было подобное служение? Неужели Богу?!

Что сказал бы Андрей Тарковский, доживи он до нашего времени и посети означенную биеннале? Легко представить после его суждения об экспонатах Ватиканского музея современно-

¹ Сиразетдинова, М. Ф. Симулякр как средство манипуляции сознанием // Молодой ученый. Казань, 2015. № 2 (82). С. 653–655.

² Цит по: Пресс-служба фирмы «Мелодия». Музыка света и силы духа // <https://www.classicalmusicnews.ru/recording-industry/muzyka-sveta-i-sily-duha/>.

³ У нас нет цели огульно обвинить всех авторов и их работы, представленные на биеннале. Складывается впечатление, что некоторые участники были введены в заблуждение организаторами-постмодернистами, их ложно понятой и разрекламированной «христоцентричностью». Когда художники брошены государством на произвол судьбы, то это легко понять.

го искусства. А что сказал бы Святослав Рихтер, дававший концерты в Пушкинском музее накануне каждого Нового года? Стал бы он играть под такими «произведениями»? Вряд ли... А ведь пианиста не причислить к ретроградам даже с натяжкой. На своей квартире в 1956 году он устроил рискованную выставку опального тогда Рафаила Фалька. Или кто-то тоже решил рискнуть, спутав постмодернистов со старым представителем «Бубнового валета»? Рихтер рисковал своим положением, а чем рисковал Алфеев и иже присные, коли было «разрешено и благословлено»? Похоже, и риск, если он был, оказался пародийным, т.е. постмодернистским.

К месту процитировать широко известные слова святителя Игнатия (Брянчанинова), адресованные художнику Карлу Брюллову: «Всякая красота, и видимая, и невидимая, должна быть помазана Духом, без этого помазания на ней печать тления; она, красота, помогает удовлетворить человека, водимого истинным вдохновением. Ему надо, чтобы красота отзывалась жизнью, вечною жизнью»¹.

Неужели жюри биеннале, возглавляемое высокопоставленной персоной РПЦ и состоявшее из признанных светских специалистов, вполне серьезно старалось убедить православного зрителя в том, что «Птичий иконостас», «модные» принты, доски, грубо запиленные по контурам якобы икон, гламурные абстракции, напоминающие абрисом смесь прялок с фигурами Малевича и выдаваемые за святых страстотерпцев Бориса и Глеба, действительно помазаны Святым Духом? В то время как сами участники выставки мыслили свою затею шутовским балаганом, если не издевательством над верующими. В жюри, однако, сидели умные люди. Следовательно, они все видели и все понимали... И что тогда? Какой вывод должен сделать для себя человек с нормальной психикой и здравым умом? Об этом члены жюри, хотя бы на минуту, задумались? Уж не станем трогать их совесть...

¹ *Игнатий (Брянчанинов), епископ. Письма о подвижнической жизни. Париж – Москва, 1995. С. 221–222.*

***Современный кризис ума и чувств
как социоантропологическая проблема***

Заявки поставангарда, по классификации М.И. Шапира, не могут быть больше «новой риторики». Поэтому стеб – излюбленное средство «алхимиков Великого делания». Не случайно же в молодежном сленге столь популярными стали слова «прикол», «приколоться», имеющие свои терминологические архетипы в среде наркоманов – потребителей «алхимии».

Казус с «церковными» постмодернистами высветил один непростой факт – явную притупленность человеческих чувств, когда психологические средства перестают действовать, когда понятие того, что неприлично, начинает стремительно угасать и у некоторой (слава Богу, пока совсем небольшой) части клира.

К сожалению, приходится констатировать: множество людей в наше время утратило средний регистр чувств, а ведь именно он-то многое в личности и определяет. Поэтому сегодня не популярна, например, драматургия А.П. Чехова. Стала скучна! Пьесы Антона Павловича на театральных площадках, возможно, еще встречаются, но это постановки режиссеров, фактически больных неврастенией и паранойей, если не хуже. Страшно признавать: нынешние фильмы без убийств, секса и драк перестали воздействовать на зрителя. Что свидетельствует об утрате элементарной культуры чувств и ума. Сейчас многого не хватает, но красоты души – больше всего. Общество конформистски привыкло к обыденности мата (в кои веки кинорежиссеры-мэтры могли потребовать от Министра культуры легализовать сквернословие на экранах! Мыслимо ли представить в их рядах К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, Г. Товстоногова, Н. Охлопкова, С. Образцова, Б. Равенских, Р. Симонова?); мы почти приучены к повседневности бесстыдства, к присутствию грязи там, где ее никогда не должно быть (начиная от быта и кончая нравственностью). А ведь именно культура чувств и ума, становящаяся внутренней красотой человека, образует его сущность. Общество проседает в трясины *невозможного*. Как в культуре, так и в социальной антропологии. Если происходит действитель-

но смена цивилизационного цикла, как в том нас уверяют постмодернисты, то означает ли это потерю человеческого обличья? «Гендерная революция» в Европе и в США дает веские основания так думать. В подобных условиях Церковь всегда призывала к христианской нравственности, проявляла свою сотериологическую сущность, охраняя общество от скверны. Тем не менее нашлись священнослужители в митрах, почему-то позволяющие себе делать обратное – идти на сотрудничество с постмодернистами.

Зачем? И почему?

Впрочем, жизнь в который раз доказывает: Всевидящий Господь неотвратимо вносит Свои коррективы. У вечности собственные законы, не подлежащие отмене земной властью. Так всегда было и будет. Кто-то, наверное, забывает о «пригляде свыше». И напрасно.

Но есть ли основание утверждать, что после снятия с высоких постов Алфеева и Великанова справедливость и элементарные нормы восторжествовали? Маловероятно. Разве наказание этих лиц последовало за их активное участие в столь неблагоприятных и вредоносных акциях? Никто народ не уведомлял об этом. А зачем ему знать? Тело едино... Ведает ли правая нога почему болит левая рука? Главное, чтобы голова оставалась здоровой.

По всей видимости, постмодернистам не стоит волноваться. Да, в 2023 году *Вторая Биеннале Христоцентричного искусства* вроде бы не состоялась, насколько нам известно. Название оказалось «мимо цели». Но что потеряно? Возможна Триеннале, Квадроннале, Октаннале, Деканнале... Причем не только возможна, но и способна трансформироваться в нечто большее.

Когда тягостная притупленность и скудость чувств встречается в церковной среде, то хочешь или не хочешь, а приходится бить тревогу. Ибо мучительная проблема перестает быть чисто внутрицерковной. Она поневоле выходит на общественный уровень. Тема РПЦ – одна из самых обсуждаемых в прессе и в интернете. Как с положительным, так и с отрицательным знаком. Аналитическая группа Великанова должна быть довольна: и без провокаций постмодернистов «достигнут явный медиа успех».

Постарались...

Но что с того?

Жизнь стала богоугодней?

Исполнение норм и канонов (к ним с научной точки зрения мы вынуждены постоянно обращаться в своих трудах) представляет собой не просто обязанность следовать верующим людям согласно консервативным внутрикорпоративным требованиям.¹ Оно (исполнение норм) по большому счету отражает духовно-нравственное состояние и самочувствие общественного организма. Причем в свете дня, а не во мраке ночи. Представим ситуацию, когда в государстве не исполняются этические нормы общежития и юридические законы. Что получится? Анархия. Но ведь церковный устав предъявляет требования строже любого светского кодекса. И эта строгость проистекает не из чьей-то тирании, а обязана изначально заведенным правилам, которые были вызваны к жизни литургической необходимостью и еклесиологическими причинами. Так оформилась великая традиция. Что немного понимали даже чиновники-атеисты в советскую эпоху. Сколько бы ни раздавалось критики в адрес духовенства (а сегодня ее – преизбыток; лютые атаки на Православие ведутся внутри страны «вечновчерашними» в содружестве «по умолчанию» с либералами и с «заклятыми партнерами» из-за границы), но глупбинный русский народ тонко понимает: убей святое – беда не за

¹ Консервативное сознание подавляющего большинства православных пастырей и их паствы – это не маргинальность, на которую тестами предлагал всех проверить протоиерей Павел Великанов, обеспечивая моральную поддержку выставке духовно заблудившихся (или больных?) людей. Консерватизм православные предпочитают потому, что он опирается на вековой (то есть лучший!) опыт, на глубокие традиции, определяющие национальный код народа, на неизменность нравственных принципов, которые возведены в заповедях Божиих. Все это подвергается сомнению и пересмешке либеральными деятелями, обслуживающими на деле интересы недругов и Православия, и России. Сразу оговоримся: не стоит ссылаться на С. Хантингтона, утверждавшего: «Консерватизм – это призыв к истории, сам без истории» (*Huntington S. Conservatism as an Ideology. // The American Political Science Review. 1957, №51. P. 469*). Это написано об американском консерватизме.

горами. Потому подчас и звучит критика справа, что возникает угроза самой правде-истине; к тому же, опасность появляется отсюда, откуда она вроде бы невозможна по определению. Фраза *предатели в рясах* принадлежит патриарху Кириллу, а не нам.

Хорошо бы понять и помнить: смешивание сакральных образов с поделками постмодернистов, организация совместных с ними выставок, осуществление любых других планов есть не что иное, как заигрывание с велиаром. Иконе по большому счету вообще не подобают выставки, ибо иконы создавались и создаются для молитвы, а не для «глазения» на них скучающей публики. В конце концов, Православная Церковь признает не искусствопочитание, а именно **иконопочитание**. Что и провозгласил своим догматом VII Вселенский собор. Гибельно здесь менять местами *возможное с невозможным*. Не бывает выставок святынь, бывают выставки произведений искусства. Каждая же икона – святыня, а не повод для пародии. В случае со скандальной биеннале произошло безрассудное смешение православного сакрального образа с постмодернистским (рис. 53); более того, произошла сознательная подмена иконы антииконой (рис. 50).

Нас могут обвинить в обскурантизме и в непонимании игры (имеется в виду игра по Й. Хейзинге, которая представляется явлением культуры): А. Колкутин и С. Кужавский создавали, мол, свои работы не для церкви; слово *иконостас* нельзя воспринимать прямолинейно, ибо он же птичий; надо иметь чувство юмора; в данном случае задумывался некий карнавальный кунштюк, способный заменить «постный вид» улыбкой на лицах прихожан.

Что тут ответить на подобное лукавство?

Так и начинает действовать окно Овертона – с проникновения шутовства в пределы церковной ограды. Кончается «игра» обычно не улыбками, а большими слезами. В чем сам Хейзинга убедился после написания своей книги *Homo Ludens* (*Человек Играющий*; 1938), посидев три месяца 1942 года в концлагере. Так было с игривыми представителями рококо, головы которых отсекала гильотина Великой французской революции. Кому-то не терпится поиграть еще?



Рис. 55. Церковь св. Барбары в муниципалитете Льянера на севере Испании. В 2015 году эта церковь превратилась в «храм уличного искусства и экстремальных видов спорта, открытый для всех желающих». Роспись испанского уличного художника Окуда Сан Мигеля. По всей видимости, нечто подобное грезится «прорабам церковной перестройки» создать в России. Начать можно тоже с заброшенных храмов, как это сделали креативные личности муниципалитета Льянера.

Налицо не просто проблема нравов или вкусов, а проблема вероучебная. Неужели руководство Общецерковной аспирантуры и докторантуры имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия оказалось столь простодушным, что не заметило очевидного отступления от канонов VII Вселенского собора? Маловероятно. А ведь именно в Деяниях Собора (также в 100-м правиле Трулльского) – прописана и роль светского искусства, прямо противоположного тому, какое пытаются навязать церковные реформаторы. Сказано однозначно: «Посему изображения на досках, или на ином чем представляемые, обаяющие зрение, **растлевающие ум**, и производящие воспламенения нечистых удовольствий, не позволяем отныне, каким бы то ни было способом, начертавати.

Аще же кто сие творити дерзнет: да будет отлучен»¹. На биеннале, разумеется, не было порнографии (ее только и не хватало!), но разве не растлевают ум хотя бы те экспонаты, которые приведены нами в этой книге? Что за «умное зрение» отразилось в них, куда был направлен ум их авторов? Ведь в произведении неизменно проявляется не только мировоззрение художника, но и логос личности. VII Вселенский собор разъясняет абсолютно исчерпывающе: «Никто из благомыслящих не будет также позорить искусства, если посредством его готовится что-нибудь полезное для (удовлетворения) нужд сей жизни; нужно только иметь в виду цель и образ, каким совершается произведение искусства: если оно для благочестия, то оно должно быть принимаемо, если же для чего либо позорного, то оно ненавистно и должно быть отвергнуто»². Что непонятно в этих великих словах? И кому? Кто ответит честно:

1. Можно ли считать постмодернистских участников биеннале благомыслящими?

2. Их экспонаты позорили искусство или приносили ему славу?

3. Можно ли считать «цель и образ, каким совершается произведение искусства» благочестивыми у наших героев?

4. Что несут их произведения в Церковь: больше позора или больше добрых деяний?

Если ответить поистине **честно** на эти 4 вопроса, то со всей очевидностью станет понятно, **как** следует относиться к продукции «Христоцентричного Биеннале». Руководствуясь учением VII Вселенского собора и своей совестью, пусть каждый православный человек и решит: должны ли означенные произведения быть принимаемы или, наоборот, ненавистны, тем более в «церковном двореке»?

Пока же ясно одно: у «прогрессистов» другие представления об иконопочитании, другие воззрения на *возможное* и *невозможное* в мирском искусстве; отсюда возникают и совершенно

¹ Деяния Вселенских соборов. Т. 6. Казань, 1908. Репринт: СПб., 2006. С. 297. Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.

² Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891. С. 223.

другие задачи. Итог обновленческих преобразований легко представим (см. рис. 54, 55).



Рис. 56. Один из участников выставки *Двоесловие/Диалог* демонстрирует святотатственные образцы своего «творчества» (на листе бумаги с логотипом Макдональдса и с образом Христа написано: «This is my body» [«Сие есть тело Мое»]. А на иконе вместо Богородицы с Младенцем обозначена черная дыра; здесь приоритет принадлежит явно не тому, кто хотел «передать всю глубину древних памятников посредством отказа от деталей, оставляя лишь силуэты известных образов». Или это – сам любитель «силуэтов»?) Многоговорящи время и причина появления данного снимка. Наследник «черного квадрата» сразу после «диалога» с Церковью (в июне 2010 г.) на митинге, проведенном ультралиберальным движением *Солидарность* (возглавлял Б. Немцов), протестует против приговора Таганского суда за разжигание религиозной ненависти Самодуровым и Ерофеевым, устроителями другой, еще более кощунственной выставки *Запретное искусство – 2006*.

Подобные внутренние нестроения мы наблюдаем в то время, когда антихристианские силы ведут полным ходом прокси-войну и против России, и против Церкви. Впрочем, судя по событиям на Украине, велиару удалось принудить уже к **горячей** брани и Церковь, и секулярное общество. Льется кровь... Казалось

бы, православному народу следует особенно внимательно относиться к возникающим эксцессам в духовной жизни, не допускать их, упреждая всякие провокации. Тем более никоим образом не устраивать их самим.

Было бы богопротивно скатываться на доносительский тон, пальцем указывая на внутренних врагов. Это недопустимо. Болезнь большевизма с репрессивными последствиями Россия уже переживала. Лучшее лекарство – каждому набираться мудрости и терпения. Но кто сказал, что Церковь является корпорацией клерикалов? Повторим: «Церковь есть одновременно и народ, и град». Не говоря уже о том, что она – мистическое Тело Христова. Данное объяснение легко найти в самом кратком **православном** катехизисе. Церковь призвана являть незамутненный образец того, каким должен становиться мир человека на самом деле. Не лишне напомнить светлую мысль святителя Иоанна (Шаховского): земная отчизна есть икона сияющего Небесного отечества.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Иллюстрации взяты из открытых источников в интернете, из опубликованных печатных изданий и использованы в некоммерческих целях

Рис. 1. Икона «Преподобный Силуан Афонский». 2-ая половина XX века // https://psdsale.com/components/com_jshopping/files/img_products/5641-siluan.jpg

Рис. 2. *Софроний (Сахаров), архимандрит*. Икона «Преподобный Силуан Афонский». XX в. // <https://doxologia.ro/sites/default/files/imagines/2010/09/sfantul-cuvios-siluan-atonitul.jpg>

Рис. 3. *Успенский Леонид*. Икона «Преподобный Силуан Афонский». XX в. // <https://icons.pstgu.ru/img/base/origin/00004682.jpg>.

Рис. 4. *Андрей Рублев*. «Святая Троица». XV в. // <https://cdn.ruposters.ru/newsbody/0/006aee9144b4b5c25ec663eb9aaa01f1.jpg>

Рис. 5. «Новозаветная Троица». XIX в. // http://www.artlib.ru/objects/gallery_553/artlib_gallery-276956-o.jpg

Рис. 6. «Ветхий Деньми». Церковь Спаса на Нередице. Новгород. 1199 г. // https://images.icon-art.info/main/04500-04599/04570_hires.jpg

Рис. 7. «Смесиопостасная Троица» из Сибирской губернии, 1729 г. // https://avatars.dzeninfra.ru/get-zen_doc/196516/pub_5c13b4579019be00adc8d9bc_5c13b9feed3fad00aa7c19d9/scale_1200

Рис. 8. *Грегорио Васкес де Арсе-и-Себальос*. «Св. Троица», кон. XVII в. // <https://mtdata.ru/u18/photo87A7/20881121970-0/original.jpg>

Рис. 9. Фидель Кастро // https://img-fotki.yandex.ru/get/117578/31922696.36/0_240ee4_21a3d8c3_orig.jpg

Рис. 10. Икона «Отечество». Новгород. Кон. XIV в. // <https://i.pinimg.com/originals/a9/67/4f/a9674fd531949cdd74dd6927706418f7.jpg>

Рис. 11. Валаам и Ангел, преграждающий ему дорогу. Фреска IV в. Рим, Катакомбы на Виа Латина // <https://i.pinimg.com/originals/09/08/11/0908110a011b49005e4de7cd70875fc0.jpg>

Рис. 12. Ангел Хранитель // *Филатов В.В.* Краткий иконописный словарь. М., 1996. С. 14.

Рис. 13. Архангел Гавриил. Собор Св. Софии. Константинополь. 867 г. // *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. Том «Таблицы». М., 198. Табл. 122.

Рис.14 «Архангел Михаил». Икона из Углича. XVI век. Рыбинский историко-художественный музей // *Алпатов М.В.* Древнерусская иконопись. М., 1984. Табл. 189.

Рис. 15. «Ангел Хранитель». Фреска церкви св. Иоанна Предтечи. 1694-1695 гг. Ярославль // *Брюсова В.Г.* Фрески Ярославля XVII – начала XVIII века. М., 1983. С. 94.

Рис. 16. Св. Христофор. Деталь иконы «София Премудрость Божия, Отечество и избранные святые». Кон. XVI в. Вологда // *Рыбаков Александр.* Вологодская икона. М., 1995. Табл. 264.

Рис. 17. Св. Христофор Псеглавец. XIV век. Византийский музей. Афины // https://avatars.dzeninfra.ru/get-zen_doc/1578906/pub_633257b39e54d95f7e4ca882_63325b9c1667841cc4408f7a/scale_1200

Рис. 18. Святые Христофор и Георгий Победоносец. Македония. IV-VI вв. // <https://1.bp.blogspot.com/-bA7YgI1p1is/UXZnbHjKgoI/AAAAAAAAAECo/rRqPIAaqyzQ/s1600/img1319.gif.jpeg>

Рис. 19. *Ибрагим эль-Насех.* Святые Ахракас и Аугани. Фрагмент. Каир. Коптский музей. XVIII в. // https://ic.pics.livejournal.com/gilliotinus/55457360/366194/366194_900.jpg

Рис. 20. Пелена с изображением усопшего, Осириса и Анубиса. Середина II в. // https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Fayum_mummy_shroud_with_gods_%28Pushkin_museum%29.jpg

Рис. 21. Анубис в образе римского легионера. Катакомбы Ком-эш-Шукафа. Александрия. Кон. I в. // *Чубова А.П., Касперавичус М.М., Саверкина И.И., Сидорова Н.А.* Искусство Восточного Средиземноморья I–IV веков. М., 1985. Табл. 128.

Рис. 22. Евангелист Иоанн Богослов в виде орла. С миниатюры VIII в. // *Мифы народов мира.* в 2-х томах. Т. 2. М., 1987. С. 258.

Рис. 23. Изображение собакоголового дьявола. Миниатюра из рукописи Апокалипсиса. XVII в. // *Максимов Е. Н.* Образ Христофора Кинокефала // *Древний Восток.* Сб. 1. М., 1975. Рис. 3.

Рис. 24. Древнерусский тератологический орнамент. Нач. XV в. // <https://i.pinimg.com/originals/ed/6a/0a/ed6a0a0e73782d021688c1160b592e16.jpg>

Рис. 25. *Э.Вико*. Гротеск. Гравюра. Италия. 1541 г. // https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/97/Driebeukig_open_bouwwerk_met_twee_etages_op_een_piedestal_Iacobus_Androuetius_Du_Cerceau_inventor_ante_anno_nos_non_paucos_conscripsit_%28..%29_%28serietitel%29%2C_RP-P-OB-8386.jpg/595px-thumbnail.jpg?20191219225125

Рис. 26. Заставка из «Шестоднева». Изображение Симаргла. Сербский извод. 1263 г. // https://coollib.net/i/35/326435/i_121.jpg

Рис. 27. *П. Флетнер*. Гротеск. Германия. 1549 г. // https://avatars.mds.yandex.net/get-images-cbir/2917558/QLL_ksXYX3UGdMupDd2LzQ7185/ocr

Рис. 28. *Преподобный Андрей Рублев*. Апостол Петр. «Апостол Петр ведет праведников в рай». Деталь росписи «Страшный Суд». Успенский собор во Владимире. 1408 г. // *Ильин М.А.* Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976. Табл. 42.

Рис. 29. *Преподобный Андрей Рублев*. Апостол Матфей. «Апостол Петр ведет праведников в рай». Детали росписи «Страшный Суд». Успенский собор во Владимире. 1408 г. // *Ильин М.А.* Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976. Табл. 44.

Рис. 30. *Проконий Чирин*. Великомученик Димитрий Солунский и благоверный царевич Димитрий. Строгановские письма. Нач. XVII в. // <https://icons.pstgu.ru/img/base/origin/00002479.jpg>

Рис. 31. Икона Спаса Эммануила (с ангелами). Кон. XII в. // <https://fs3.fotoload.ru/f/0519/1556700947/03b9ebda7e.jpg>

Рис. 32. «Три отрока в пещи огненной». Новгородская таблетка. Кон. XV в. // *Вздорнов Г.И.* Иконы-таблетки Великого Новгорода. М., 2007. V. Обратная сторона.

Рис. 33. «Лоно Авраамово». Бачково. Фреска. Втор. пол. XII в. // *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. Том «Таблицы». М., 198. Табл. 362.

Рис. 34. Новгородская таблетка «Вход Господень в Иерусалим». Фрагм. «Пальма». Кон. XV в. // *Вздорнов Г.И.* Иконы-таблетки Великого Новгорода. М., 2007. XIII. Лицевая сторона.

Рис. 35. Новгородская таблетка «Вход Господень в Иерусалим». Фрагм. «Дети». Кон. XV в. // *Вздорнов Г.И.* Иконы-таблетки Великого Новгорода. М., 2007. XIII. Лицевая сторона.

Рис. 36. Один из образцов так называемой «детской иконы» // <https://avatars.mds.yandex.net/get-images-cbir/105757/OuuXocj6TjGuSut4GOJa1A9012/ocr>

Рис. 37. *Мальчик Онфим*. Автопортрет. Рисунок на берестяной грамоте. Новгород. Ок. 1234–1268 гг. // https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d9/Онфим_%28200%29.gif/1200px-Онфим_%28200%29.gif

Рис. 38. Объявление о наборе в детскую иконописную студию // https://sun9-44.userapi.com/impf/jIM1pgewidLbGdWM696ujCIB8S-F23s85D4PkQ/pEYCK9r4Jt4.jpg?size=1280x886&quality=96&sign=66087ad33c14505ce91e22c56bb78766&c_uniq_tag=_dnncSfeUuu2II363Bg7zG3HPouQKpd1xUovhVVN19k&type=album

Рис. 39. *Петров-Водкин К.* Богоматерь Умиление сердец. 1914–1915 гг. // https://ic.pics.livejournal.com/streetart_ekb/27404373/1827376/1827376_1000.jpg

Рис. 40. *Наталия Гончарова*. Велосипедист 1912–13 гг. // <https://i.pinimg.com/originals/7d/07/20/7d0720ace970a817346f37a475084e70.jpg>

Рис. 41. *Малевич К.* Дама у рояля. 1913 г. // http://www.art-catalog.ru/data_picture_2020/picture/15/2710.jpg

Рис. 42. *Явленский А.* Love. 1925 г. // https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Jawlensky_Liebe1290069.jpg

Рис. 43. Святые мученики. Роспись из монастыря Грачаница. Сербия. XIV в. // <http://www.pravoslavie.ru/sas/image/100223/22323.b.jpg>

Рис. 44. *Филонов П.* Белая картина. Из цикла «Ввод в мировой расцвет». 1919 г. // https://papik.pro/izobr/uploads/posts/2023-03/1679348264_papik-pro-p-filonov-kartini-42.jpg

Рис. 45. *Малевич К.* Черный Квадрат. 1915 г. // https://sun9-10.userapi.com/impf/zEP8l4tO4cRtXDcP1C-H18FUzJMgVm2CG7-6Q/sOxAmKI8S4o.jpg?size=1080x1067&quality=96&sign=f86921ad31323bc2bd223a5b28713e1e&c_uniq_tag=Rq3kkfD8_rKlBmZJ5_5HNnmWueBdVr0l7wqB8Xtlkmw&type=album

Рис. 46. Один из экспонатов выставки «Двоесловие/Диалог» // https://sun9-76.userapi.com/c11032/u699537/132900487/w_4949d0af.jpg

Рис. 47. Скульптура из музеев Ватикана // https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/26/Ram-headed_demon.jpg/375px-Ram-headed_demon.jpg

Рис. 48. Скульптура из Ватикана // <https://pravda-tv.com/wp-content/uploads/2018/08/titel-papstat220818.jpg>

Рис. 49. *Гор Чахал*. Голова Адама // https://academia.rah.ru/storage/photos/shares/2-2021/GORCHAHAL/chahal_il_03.jpg

Рис. 50. *Кужавский Сергей*. «Птичий иконостас» // https://dzen.ru/a/YK0K8RsTswcrBlOL?referrer_clid=1400&

Рис. 51. Митрополит Иларион (Алфеев) // <https://pic.rutubelist.ru/video/d7/e2/d7e2400ba1be99d3d608cbcb379b4bdb.jpg>

Рис. 52. *Дёмин Максим*. Работа №2 и работа №3 из серии «Lignum» // https://dzen.ru/a/YK0K8RsTswcrBlOL?referrer_clid=1400&

Рис. 53. *Колкутин Андрей*. «Борис и Глеб». Икона Святых страсто-терпцев Бориса и Глеба // https://dzen.ru/a/YK0K8RsTswcrBlOL?referrer_clid=1400&

Рис. 54. Папа Римский Франциск // <https://archive.4plebs.org/dl/pol/image/1687/06/1687063965753186.jpg>

Рис. 55. Церковь св. Барбары в муниципалитете Льянера. Испания // <https://artandyou.ru/interview/art-professionals/gor-chahal>

Рис. 56. Один из участников выставки «Двоесловие/Диалог» // <https://yarigo.files.wordpress.com/2011/07/0010kwhs1.jpeg?w=700>

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Августин Аврелий*. Исповедь // *Он же*. Творения. Часть 1. Киев, 1914.
2. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
3. *Аксенова Е.* Гипербола // Словарь литературоведческих терминов / Ред. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М., 1974.
4. *Александру Георгий*. Миссионерские путешествия святого апостола Андрея. Часть 2 // <http://www.pravoslavie.ru/put/051011102945>.
5. *Алипий (Кастальский-Бороздин), архимандрит. Исайя (Белов), архимандрит*. Догматическое богословие: Курс лекций. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1998.
6. Алфавитный указатель действующих и руководственных канонических постановлений, указов, определений и распоряжений Святейшего Правительствующего Синода (1721–1901 гг. включительно) и гражданских законов, относящихся к духовному ведомству православного исповедания. Сост. С.В. Калашников. Изд. третье. СПб., 1902.
7. *Анастасий Синаит, преподобный*. Три слова об устройении человека по образу и подобию Божию // Альфа и Омега. М., 1998. № 4 (18).
8. *Андрей Кесарийский, святой, архиепископ*. Толкование на Апокалипсис. 4-е изд. М., 1901. Репринт: М., 1992.
9. *Антонова В.И.* О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева // Материалы и исследования ГТГ. М., 1956.
10. *Безансон Ален*. Запретный образ. М., 1999.
11. *Бенчев Иван*. Иконы Ангелов. М., 2005.
12. *Бер И.* Формирование христианского богословия. Путь к Никее. Тверь, 2006.
13. *Бердяев Н.А.* Проблемы человека // Путь. Париж, 1936. № 50.
14. *Блейхер В.М., Крук И.В.* Толковый словарь психиатрических терминов // <http://vvvvv.narod.ru/biblioteka/catalog/pz/bv/bv44.html>.
15. *Бобринский Борис, протопресвитер*. Тайна Пресвятой Троицы. М., 2005.
16. *Буланина Т. В.* Слово святого Григория изобретено в толцах // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1 (XI – перв. пол. XIV в.) / АН СССР. ИРЛИ / Отв. ред. Д. С. Лихачёв. Л., 1987.
17. *Буслаев Ф.И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. Древнерусская литература и искусство. СПб, 1861.
18. *Бычков Виктор*. Авангард // Новая Философская Энциклопедия. Т. 1. М., 2000.

19. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 1. М., 1956.
20. *Василий (Осборн), епископ Сергиевский.* Антропология Дионисия Ареопагита // *Сб.: Православное учение о человеке: Избранные статьи.* М.; Клин, 2004.
21. *Василий Великий, святитель.* Беседы на Шестоднев. М., 1999.
22. *Васильев Александр.* История Византийской империи. Т. 1. СПб., 1998.
23. *Васина М.В.* «Троица» Рублева в иконологии и триадологии С. Булгакова // *Материалы конференции «"Св. Троица" преп. Андрея Рублева в свете православного апофатизма. Иконоборчество: вчера и сегодня».* СПб., 2007.
24. *Васина М.В.* К вопросу о гносеологических основах иконопочитания: Доклад на Международной научной конференции «Христианство и мировая культура: история и современность». СПб. Санкт-Петербургский христианский университет, 21 мая 2004 года.
25. *Вейсман А.Д.* Греческо-русский словарь. СПб., 1899. Репринт: М., 1991.
26. *Великанов Павел, протоиерей.* Враг у святых врат, или тест на маргинальность // <http://www.bogoslov.ru/text/862062.html>.
27. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. Т.1. М., 1936.
28. *Витюк Роман, иерей.* Икона мученика Христофора в Ростовском музее // <http://zvon.yaroslavl.ru/xfor.htm>.
29. Вопросы священнику. Отвечает иеромонах Иов (Гумеров) // <http://www.pravoslavie.ru/answers/>.
30. *Воробьева Е.В.* Семантика и датировка черниговских капителей // *Сб.: Средневековая Русь.* М., 1976.
31. *Восточные отцы и учителя Церкви V века.* М., 2000.
32. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968.
33. *Гаврюшин Н.К.* Вехи русской религиозной эстетики // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.* М., 1993.
34. *Гаврюшин Н.К.* Иносказания о Неином: Боговидение и «отчуждение ума» // *Этюды о разумной вере.* Минск, 2010.
35. *Гаврюшин Н.К.* Куда скакал Синий Всадник? Василий Кандинский и эстетика беспредметной исихии // *Духовные начала русского искусства. Материалы VI Международной научной конференции «Никитские чтения».* Великий Новгород, 2006.
36. *Гаврюшин Н.К.* О доктринальном значении икон Святой Троицы // *Международная богословско-философская конференция «Пресвятая Троица».* Москва, 6–9 июня 2001 г. Материалы. М., 2002.
37. *Гаврюшин Н.К.* По следам рыцарей Софии. М., 1998.

38. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988.
39. Гармаев Анатолий, священник. Пути и ошибки новоначальных. Беседы в паломническом рейсе // <http://book-71.epictravel.ru/>.
40. Геродот. История. М., 1999.
41. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? М., 1998.
42. Глубоковский Н.Н. Библейский словарь. М., 2007.
43. Голейзовский Н.К. Семантика новгородского тератологического орнамента // Сб.: Древний Новгород. М., 1983.
44. Горичева Т.М. Православие и постмодернизм. Л., 1991.
45. Григорий Турский. История франков. М., 1987.
46. Гувакова Е.В. Святой песьеголовец – аберрация, дань православной традиции или иконографический курьез? Обзор икон святого мученика Христофора в собрании фонда древнерусской живописи ГИМ // Труды Государственного Исторического музея. Вып. 143. Забелинские чтения 2003. М., 2004.
47. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984.
48. Давыденков Олег, иерей. Догматическое богословие. Курс лекций. Часть III. М., 1997.
49. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 тт. М., 1994.
50. Данилова И.Е. О категории времени в живописи средних веков и Раннего Возрождения // Сб.: Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976.
51. Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь. В 2 тт. М., 1958.
52. Державин Н.С., академик. История Болгарии. Т. II. М.; Л., 1946.
53. Деяния Вселенских Соборов. В 7 тт. Седьмой Вселенский собор. Т. 7. Казань, 1891.
54. Деяния Московских соборов 1666 и 1667 годов. Издание второе. М., 1893.
55. Диакон Павел. Из Истории лангобардов // Памятники средневековой латинской литературы IV–IX веков. М., 1970.
56. Добросклонский А.П. Преп. Феодор, исповедник и игумен Студийский. Одесса, 1913.
57. Догмат о иконопочитании // Книга правил святых Апостол, святых Соборов Вселенских и Поместных и святых отец. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992.
58. Дугин Александр. Метафизика опричнины. Тезисы выступления в рамках «Нового университета». Александровская слобода, 26 февраля 2005 года // <http://www.arcto.ru/modules.php?name=News&file=article&sid=1252>
59. Дунаев. М.М. Своеобразие русской религиозной живописи. М., 1997.

-
60. *Духанин Валерий*. Сокровенный мир Православия. 4-е изд., испр. М., 2009.
61. *Дьяченко Григорий, протоиерей*. Полный церковно-славянский словарь. М., 2004.
62. *Егоров Геннадий, иерей*. Священное Писание Ветхого Завета. М., 2011.
63. *Епифанович С. Л.* Преподобный Максим Исповедник и византийское богословие. М., 1996.
64. *Ефрем Сирий, св.* Творения. Тт. 4, 7. М., 1995.
65. *Жельвис В.И.* Человек и собака (Восприятие собаки в разных этнокультурных традициях) // Советская этнография. 1984. № 3.
66. Жития святых, чтимых Православной Церковью. Сост. Филарет, святитель, архиепископ Черниговский. М., 2000.
67. *Занусси К.* Что будет с Европой? // Вопросы философии. М., 1990. № 4.
68. *Земскова Вера*. Афонская книга о «новом иконоборчестве» // <http://www.vertograd.ru/pub/02/09/04c.html>.
69. *Игнатий (Брянчанинов), епископ*. Письма о подвижнической жизни. Париж – Москва, 1995.
70. *Игнатий (Брянчанинов), святитель*. Слово о смерти. М., 1993.
71. Иисус Христос в документах истории / Сост. Деревенский Б.Г. СПб, 1998.
72. *Иксуль К.* Невероятное для многих, но истинное происшествие // Посмертный путь души. М., 2007.
73. *Иларий Пиктавийский, святитель*. О Троице: Фрагмент // *Клеман О.* Истоки: Богословие отцов Древней Церкви / Тексты и комментарии. М., 1994.
74. *Иларион (Алфеев), епископ Венский и Австрийский*. Божественная литургия // *Ионафан (Елецких), архиепископ*. Толковый путеводитель по Божественной литургии. Приложение. Нижний Новгород, 2010.
75. *Иларион (Алфеев), игумен*. Таинство веры. Введение в православное догматическое богословие. М., 2003.
76. *Иоанн Дамаскин, преподобный*. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. СПб., 1893. Репринт: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993.
77. *Иоанн Дамаскин, святой*. Точное изложение православной веры. СПб, 1894. Репринт: М., 2002.
78. *Иоанн Златоуст, святитель*. Толкование на святого Матфея Евангелиста. Книга 2 // *Он же*. Избранные творения. М., 1993.

79. *Кацис Леонид*. Идеология витебского УНОВИСа, Иерусалимский Храм и Талмуд (Квадраты К.С. Малевича и Эль-Лисицкого) // <http://www.utoronto.ca/tsq/12/katzis12.shtml/>.
80. *Квливидзе Н. В.* Ветхий Денми // Православная Энциклопедия. Т. 8. М., 2004.
81. *Кирилл Александрийский, святитель*. О Данииле // Творения святых Отцев. Т. 57. М., 1890.
82. *Киселев Н.А.* Орнамент малоизвестной рукописи XII века // Сб.: Древний Новгород. М., 1983.
83. Книга Марко Поло. М., 1956.
84. Книга о рождении благодатной Марии и детстве Спасителя, написанная по-еврейски блаженнейшим евангелистом Матфеем и переведенная по-латински блаженным Иеронимом, пресвитером // <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/matfey.htm>.
85. *Ковалева В.М.* Изображение мученика Христофора в новгородской церкви Симеона в Зверине монастыре // Духовные основы русского искусства. Великий Новгород, 2001.
86. *Кокс Харви*. Мирской град: Секуляризация и урбанизация в теологическом аспекте / Пер, с англ. О. Боровой и К. Гуровской. Под общей ред. и с примеч. О. Боровой. Послесл. С. Лёзова. М., 1995.
87. *Колмаков В.Б.* Античный пессимизм // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Философия. Воронеж, 2012. № 2.
88. *Колчин Б.А.* Новгородские древности. Резное дерево. М., 1971.
89. *Коростовцев М.А.* Религия древнего Египта. М., 1976.
90. *Крученых А.* Канон сдвинутой конструкции // Пощёчина общественному вкусу: В защиту свободного искусства: Стихи, проза, статьи. М., 1913.
91. *Кураев Андрей, диакон*. Сатанизм для интеллигенции. В 2-х томах. Т. 1. М., 1997.
92. *Кутковой Виктор*. Творческий процесс, синергия, духовность художника. Великий Новгород, 2023 // <https://xpa-spb.ru/libr/Kutkovoje-V-S/tvorcheskij-process.pdf>
93. *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения. II т. М., 1959.
94. *Леонид, священник*. Служение Отечеству – как заповедь Божия // <http://www.russobornaya.org/phpn/modules.php?name=News&file=article&sid=7>.
95. *Лепяхин Валерий*. Икона и иконичность. СПб., 2002.
96. *Лепяхин Валерий*. Икона Пресвятой Троицы: богословские проблемы иконографии // Андрей Рублев и мир русской культуры: к 650-летию со дня рождения: Мат. Материалы Междунар. науч. конф.:

- Калининград – Клайпеда – Вильнюс, 17–22 октября 2010 года. Калининград, 2011.
97. *Лепяхин Валерий*. Иконология и иконичность» // *Сб.: Икона и образ, иконичность и словесность*. М., 2007.
 98. *Лифшиц Михаил*. Искусство и современный мир. Издание второе, дополненное. М., 1978.
 99. *Лихачев Д.С.* Предвозрождение на Руси в конце XIV – первой половине XV века // *Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы*. М., 1964.
 100. *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XIII веков. Эпохи и стили. Л., 1973.
 101. *Лосский Владимир*. Богословие и Боговидение / Перев. В. Рещиковой. М., 2000.
 102. *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991.
 103. *Максим Грек, преподобный*. О святых иконах // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология*. Сост. Гаврюшин Н.К. М., 1993.
 104. *Максим Исповедник, преподобный*. Главы о богословии и домостроительстве воплощения Сына Божия. Вторая сотница. 28 // *Он же*. Творения. Книга 1: Богословские и аскетические трактаты. М., 1993.
 105. *Максимов Е.Н.* Образ Христофора Кинокефала // *Древний Восток*. Сб. 1. М., 1975.
 106. *Максимов Ю.В.* Православие и мысль о существовании жизни вне Земли // *Сб.: Христианство и фантастическая литература*. М., 2004.
 107. *Малевич К.* От кубизма к супрематизму в искусстве, к новому реализму живописи как абсолютному творчеству. 1915 // *Сарабьянов Д., Шатских А.* Казимир Малевич. Живопись, Теория. М., 1993.
 108. *Малевич К.С.* Собрание сочинений в 5 томах. Т.3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. Приложение: письма К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918-1924). М., 2000.
 109. *Малиновский Н., священник*. Православное догматическое богословие. Часть вторая. Ставрополь, б/г (1902?).
 110. *Малков Петр*. Небо и земля: Ангел и человек в Священном писании. Часть 2 // <http://www.eparhia-saratov.ru/txts/journal/articles/01church/20070305.html>.
 111. *Манин Виталий*. Неискусство как искусство. СПб., 2006.
 112. *Маркидонов Александр*. Историческое и апофатическое в иконе: о некоторых богословских предпосылках к осмыслению

- «Св. Троицы» преп. Андрея Рублева // «Св. Троица» преп. Андрея Рублева в свете православного апофатизма.
113. *Мейендорф Иоанн, протопресвитер.* Византия и Московская Русь. Очерк по истории церковных и культурных связей в XIV веке // *Он же.* История Церкви и восточно-христианская мистика. М., 2000.
 114. *Мережковский Д.С.* Иисус Неизвестный. Париж, 1934.
 115. *Моисеев Дмитрий, священник.* Мешает ли собака благодати? // [http://www.kiev-orthodox.org /site/churchlife/529/](http://www.kiev-orthodox.org/site/churchlife/529/).
 116. *Моран Анри де.* История декоративно-прикладного искусства. М., 1982.
 117. *Моторин А.В.* Образ Живоначальной Троицы и живописание видений древнерусском искусстве // Андрей Рублев и мир русской культуры: к 650-летию со дня рождения. Материалы Международной научной конференции Калининград – Клайпеда – Вильнюс. 17–22 октября 2010 года. Калининград, 2011.
 118. *Наконечный Сергей.* На лицо ужасные, добрые внутри // *S.pob* № 8 (24), декабрь 2005.
 119. Настольная книга священнослужителя. Т. 3. Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2003.
 120. *Неретина С.С.* Благовест истины. Опыт словаря средневековой культуры // <http://www.philosophy.ru/iphras/library/wealtrue/neret2.htm#schol>.
 121. *Нестерук Алексей.* Логос и космос. М., 2006.
 122. *Никитин А.В.* Кто написал «Троицу» Рублева? // Наука и религия. М., 1989. № 8–9.
 123. *Никифор, архиепископ Константинопольский.* Творения. Минск, 2001.
 124. *Николай Кузанский.* Сочинения. Т. 1. М., 1979.
 125. *Николай, епископ Охридский.* Символы // Къ Свету. 1995, № 17.
 126. *Озолин Николай, протоиерей.* Герменевтическая проблема «Ветхозаветной Троицы» // «Св. Троица» преп. Андрея Рублева в свете православного апофатизма. 18 ноября 2005. Иконоборчество: вчера и сегодня. 22 сентября 2006. Материалы конференций. СПб., 2007.
 127. Определения Освященного собора катакомбной Церкви Истинных Православных Христиан. 2000 г. / Всероссийский Вестник Истинно Православных Христиан // <http://rusorth.narod.ru/archiv/3-sobor-2000.html>.
 128. Отвечает иеромонах Иов (Гумеров) // <http://www.pravoslavie.ru/answers/050829113713>.
 129. *Паусий Святогорец, старец.* О семье христианской. М., 2001.

130. *Пархоменко Константин, священник.* О разных иконах Пресвятой Троицы // <http://moyhram.org/articles/38/1134/>.
131. *Петров Василий, протоиерей.* «Удовлетворение правде Божией» в «Руководстве к исповеди» преп. Никодима Святогорца // <http://www.bogoslov.ru/text/5632460.html>
132. *Пинский Л.Е.* Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.
133. Письма святогорца к друзьям своим о святой горе Афонской. М., 1895.
134. *Платон.* Собрание сочинений. Т. 3. М., 1994.
135. Полный месяцеслов Востока. Т. 1. Сост. Сергей (Спасский), архиепископ. Владимир, 1901.
136. Послание Иоанна Павла II людям искусства // Новая Европа. Международное обозрение культуры и религии. Милан – М., 2000. № 13.
137. Православная энциклопедия. Т. 9. М., 2005.
138. Пролог. Т. 1. М., 2003.
139. *Рабинович Р.А.* «Волки» русской летописи (о тотемическом происхождении этнонима «уличи») // <http://archaeology.kiev.ua/pub.cgi?i0646>.
140. *Рафаил (Карелин), архимандрит.* На камени веры. Самара, 2007.
141. *Рафаил (Карелин), архимандрит.* Церковь и мир на пороге Апокалипсиса. М., 1999.
142. *Руднев Вадим.* Словарь культуры XX века. Статья *Авангардное искусство*. М., 1997.
143. Русский авангард, 1913. Письма и воспоминания // Наше наследие. М.. 1989. № II (8).
144. Сб.: Новоиконоборческая ересь и Андреевский раскол (история, учение их и опровержение его). Святая Гора Афон, 2002.
145. *Сегень А.Ю.* Дар аль-Кибт (Дом коптов). Ч. 3 // [http://www.portal-slovo.ru/rus/history/56/3229/\\$print_text/&part=3](http://www.portal-slovo.ru/rus/history/56/3229/$print_text/&part=3).
146. *Седакова Ольга.* Морализм искусства, или о зле посредственности // <http://olgasedakova.com/Moralia/274>.
147. *Серафим (Роуз), иером.* Душа после смерти. СПб., 1994.
148. *Сидлин Михаил.* Святой пес // Независимая газета. № 34 (2096), 24 февраля 2000.
149. Синодик в Неделю Православия / Подгот. текста иеромон. Феофан (Арескин); ред. и коммен. иеромон. Григорий (Лурье) // Вертоград, № 1 (73), 2002.
150. *Сиразетдинова, М. Ф.* Симулякр как средство манипуляции сознанием // Молодой ученый. Казань, 2015. № 2 (82).
151. Словарь иностранных слов. М., 1987.

-
152. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Материалы для лексической разработки заимствованных слов в русской литературной речи / Сост. под ред. А. Н. Чудинова. Изд. третье. СПб., 1910.
153. Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 2. М., 1975.
154. Словарь современного русского литературного языка (БАС). В 17 тт. Т. 6. М.; Л., 1957.
155. Служба 17 декабря, память Даниила и Трех Отроков, канон, песнь 5.
156. *Смирнов И.П.* Человек человеку – философ. СПб., 1999.
157. *Снигирева Э.А.* Образ святого Христофора: Предания и действительность // Проблемы формирования и изучения музейной коллекции Государственного музея истории религии. Л., 1990.
158. *Соколовский П.* Поездка к христианам Африки // ЖМП. №7. М., 1962.
159. *Сокольникова Н.М.* Изобразительное искусство. Часть 4. М., 1998.
160. Спутник исповедника и причастника Святых Христовых Тайн. М., 1999.
161. *Станюкович А.К., Авдеев А.Г.* Неизвестные памятники русской сфрагистики. Прикладные печати матрицы XIII–XVIII веков из частных собраний. М., 2007.
162. Стоглав. СПб., 1863.
163. *Тарковский Андрей.* Запечатленное время // <http://predanie.ru/lib/book/84922/>
164. *Тарковский Андрей.* Слово об Апокалипсисе // <http://www.glagol-online.ru/arc/n9/192/>
165. *Тихомирова К.Г.* Героическое сказание в древнерусской живописи. // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970.
166. *Толмачева Е.Г.* Копты: Египет без фараонов. М., 2003.
167. Триодъ цветная. М., 1992.
168. *Трубецкой Евгений, князь.* Три очерка о русской иконе. М., 1991.
169. *Тураев Б.А.* Бог Тот. Опыт исследования в области истории древнеегипетской культуры. Лейпциг, 1898.
170. *Уваров А.С.* Образ Ангела Хранителя с похождениями // *Он же.* Сборники мелких трудов. Т. 1. М., 1910.
171. *Уваров А.С.* Христианская символика. Символика древнехристианского периода. М., 1908. Репринт: М., 2001.
172. *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989.

173. *Феодор Студит, преподобный*. Некоторые вопросы иконоборцам, утверждающим, что Господь наш Иисус Христос неопишуем по телесному образу // *Он же*. Творения. Том первый. СПб., 1907.
174. *Феодор Студит, преподобный*. Первое опровержение иконоборцев // Творения. Т. 1. СПб., 1907.
175. *Феодор Студит, преподобный*. Письмо своему духовному отцу Платону // *Великое оглашение*. Ч. II. М., 2001.
176. *Феодор Студит, преподобный*. Три опровержения иконоборцев // *Символ*. Париж, 1987. Декабрь. № 18.
177. *Феофан Затворник, святитель*. Душа и ангел – не тело, а дух. М., 1999.
178. *Филатов В.В.* Краткий иконописный словарь. М., 1996.
179. *Филонов П.Н.* Краткое пояснение к выставленным работам // Павел Филонов. М., 1995.
180. *Флоренский Павел, священник*. Избранные труды по искусству. М., 1996.
181. *Флоровский Георгий, протоиерей*. Вера и культура. М., 2011.
182. *Флоровский Георгий, протоиерей*. Восточные отцы. Добавление. Париж, 1933.
183. *Флоровский Георгий, протоиерей*. Догмат и история. М., 1998.
184. *Флоровский Георгий, протоиерей*. Пути русского богословия. Париж, 1937. Репринт: Вильнюс, 1991.
185. *Хайдеггер М.* Время и бытие. М., 1993.
186. *Хлебников Велимир*. Творения. М., 1986.
187. *Хопко Фома, протопресвитер*. Бог и человек в Православной Церкви // <http://www.pravoslavie.ru/put/070416125422>.
188. *Цыганенко Г. П.* Этимологический словарь русского языка. Киев, 1989.
189. *Чаев Н.С., Черепнин Л.В.* Русская палеография. М., 1946.
190. *Чекин Л.С.* Картография христианского средневековья. VIII–XIII вв. М., 1999.
191. *Чубова А.П., Касперавичус М.М., Саверкина И.И., Сидорова Н.А.* Искусство Восточного Средиземноморья I–IV веков. М., 1985.
192. *Шапир М.И.* Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // *Philologica*, 1995. Т. 2. № 3/4.
193. *Шахбазян К., Черкашина М.* Творчество Андрея Тарковского в контексте кризиса культуры XX столетия. Некоторые предварительные замечания // <https://omiliya.org/article/s-nadezhdoi-i-veroi-k-shakhbazyan-m-cherkashina>
194. *Шенборн Кристоф*. Икона Христа. Богословские основы. Милан – М., 1999.

195. Шичалин Ю.А. О понятии «личности» применительно к Троице-единому Богу и Богочеловеку Иисусу Христу в православном догматическом богословии // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия. М., 2009. Вып. 1 (25).
196. Шмеман Александр, протопресвитер. Будьте как дети // <http://kiev-orthodox.org/site/faithbasis/1022/>.
197. Штурнер М. Единственный и его собственность. Харьков, 1994.
198. Юрков С.Е. Барокко: десемантизация орнаментального гротеска // Социальная аналитика ритма. Сборник материалов конференции. СПб., 2001.
199. *Apringii Pacensis episcopi. Tractatus in Apocalypsin* / Ed. A. C. Vega. Escorial, 1941.
200. Балабанов К., Крстевски Ц. Керимачке иконе из Винице. Београд, 1991.
201. Γιανναράς Χρήστος ΟΡΘΟΔΟΞΙΑ ΚΑΙ ΔΥΣΗ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΑΔΑ. Ἐκδόσεις Δόμος. Αθήνα, 1996. Δεύτερη ἐπανέκδοση.
202. Duret T. Critique d'avant-garde. Paris, 1885.
203. Haussig H.W. Kulturgeschichte von Byzanz. Stuttgart, 1959. S. 281.
204. Huntington S. Conservatism as an Ideology. // The American Political Science Review. 1957, №51.
205. Isidorus Hispalensis Etymologiae XI.III.15 // http://www.ukans.edu/history/index/europe/ancient_rome/E/Roman/Texts/Isidore/home.html.
206. Lachmann Renate. Gedachtnis und Literatur. Intertextualitat in der russischen Moderne. Frankfurt am Main, 1990.
207. Lipsius R.A. Die Apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden. Ein Beitrag zur altchristlichen Literaturgeschichte. Erster Band. Braunschweig, 1884. T. II.
208. Mondzain M.-J. Iconic Space and the Rule of Lands // Hypatia. Vol. 15. 2000. № 4.
209. Nicephore. Discours contre les iconoclasts. Note 40.
210. Ozoline N., «Notes sur l'icône de la Nativité». Contacts № 96. Paris 1976.
211. Rabanus Maurus De universo. Patrologiae latina. T.111. Col.196 // <http://www.mun.ca/rabanus/drn/7.html>.
212. Sklorz Joachim. Белые пятна в истории Черного квадрата // <http://www.utoronto.ca/tsq/18/sklorz18.shtml>.
213. Шта знаш о иконама. Пер. Јелена Петровић. Београд, 2004.

Научное издание

Кутковой
Виктор Семенович

ВОЗМОЖНОЕ и НЕВОЗМОЖНОЕ
ПРАВОСЛАВНОГО САКРАЛЬНОГО
ОБРАЗА

Монография

Редакция, макет и компьютерная верстка автора
Контакт с автором: ugo07@yandex.ru

Формат 60x84 1/16
Объем 11,9 авт. л.
Печать офсетная.
Тираж 1 экз.
Полиграфическая компания «Позитив»
73016, Великий Новгород.
пр. Александра Корсунова, д. 3
Отпечатано в ООО «Позитив». Великий Новгород,
ул. Германа, 12.

