

Дом Русского Зарубежья имени Александра Солженицына
Музей Русской Иконы



Икона в русской словесности и культуре

Материалы XIII Международной научной конференции «Икона в русской словесности и культуре», состоявшейся в Доме Русского Зарубежья и Музее Русской Иконы
26–28 января 2017 года

Редактор-составитель д.ф.н., проф. В.В. Лепахин

Москва
2017
1

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	4
Часть I	
Икона, иконичность, иконография	
<i>Аванесов С.С.</i> Иконическое мировоззрение	5
<i>Языкова И.К.</i> Икона как опыт духовного противостояния	11
<i>Цеханская К.В.</i> Национально-самобытные аспекты русской иконы	23
<i>Губарева О.В.</i> Учение о Святом Духе в православной иконе	36
<i>Кутковой В.С.</i> Афонские споры: некоторые противоречия в изображении Пресвятой Троицы.	60
<i>Малер Е.С.</i> Икона и имя как зрительный и словесный образ в контексте имяславских споров	67
<i>Ложкина Н.А.</i> Преподобный Андрей Рублёв — художник русского православного возрождения XIV – XV вв.	82
<i>Корпелайнен Е.А.</i> Лютеранская икона: генезис феномена	88
<i>Гувакова Е.В.</i> Поздняя афонская иконопись: на примере пяти Богородичных икон из Новодевичьего монастыря	97
<i>Стрижевская Я.А.</i> Проекты храмовых иконостасов архитектора Н.И. Исцеленнова	122
<i>Гокиќ Д., Лапаева-Ристеска Н.</i> Иван Мельников: иконописец на перекрёстке традиций	128
<i>Аполонская И.В.</i> Вещи и вещества в композициях стенописи кафедрального собора Христа Спасителя в Калининграде	143
<i>Ренёв В.В.</i> Иконичность храмового пространства. На примере церкви св. вмч. Пантелеймона в Нижнем Новгороде	156
<i>Робежник Л.В.</i> Архитектурные особенности храма преп. Сергия Радонежского в Великом Новгороде	168
<i>Авдеев А.Г.</i> Камни-следовики в Древней Руси	175
<i>Корпелайнен Е.А.</i> Семья и семейные ценности в православной иконе ...	192
<i>Васина М.В.</i> Это сладкое слово — свобода... Несколько слов об искусстве и кино	218
Часть II	
Икона в словесности, словесность об иконе	
<i>Хеффермель Ф.</i> Проблема нерукотворности и мнемотехники ГУЛАГ'а ...	227
<i>Дергачёва И.В.</i> Эсхатологическая карта иного мира в <i>Житии Василия Нового</i>	242
<i>Иванова И.А.</i> Специфика религиозного экфрасиса в проповедях свт. Димитрия Ростовского	261
<i>Воропаев В.А.</i> Под защитой угодника Божия. Диканьский образ свт. Николая Чудотворца и его значение в жизни Н.В. Гоголя	268

Сытина Ю.Н. Экфрасис иконы в поэтике В.Ф. Одоевского	277
Федосеева Т.В. Икона в сознании и быту русского человека 1880-х годов (по материалам газеты И.С. Аксакова <i>Русь</i>)	284
Мартьянова С.А. Тип ханжи-лицемера в творчестве А.Н. Островского и проблема иконичности	295
Моторин А.В. Начало безобразного в поэтике М. Горького	301
Лепяхин В.В. Иконоборство большевиков и его отражение в русской литературе	307
Осьминина Е.А. Рассказ В.А. Никифорова-Волгина <i>Икона</i> : история создания и поэтика	321
Фомина А.А. Визуальная образность в поэзии Николая Гумилёва (на примере стихотворений <i>Фра Беато Анджелико</i> и <i>Андрей Рублёв</i>)	325
Алексеева Л.Ф. Мозаика социальных и духовных разноречий революции 1917 года в поэме В.А. Сумбатова <i>Без Христа</i>	331
Васина М.В. Иконичность в произведении искусства: <i>Дневник сельского священника</i>	347
Закуренко А.Ю. <i>Мастер и Маргарита</i> — непрочитанный роман (проблемы герменевтики романного слова)	357
Ткачёва П.П. Икона как символ движения к небесам в произведении В. Высоцкого <i>Я из дела ушёл</i>	371
Струкова Д.В. Образ блудного сына в творчестве О.А. Седаковой и проблема иконичности	377
Иванова А.О. Функции иконы в романе Захара Прилепина <i>Обитель</i>	383
Беженару Л.Е. Патриарх Юстиниан — «красный патриарх» диалога и компромисса	393
Авторы сборника	400

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий сборник составлен по материалам XIII Международной конференции «Икона в русской словесности и культуре», состоявшейся в конце января 2017 года в Доме Русского Зарубежья. Поскольку материалы предыдущей конференции по определённым причинам не были опубликованы, в сборник вошло несколько докладов, прочитанных в прошлом году.

Материалы разделены на две части. Первая — посвящена богословию иконы, проблемам иконичности и иконографии, а также иконописцам. Вторую — составили статьи о роли иконы в словесности и влиянии словесности на икону. Поскольку в этом году исполняется сто лет со дня большевистского переворота, несколько статей затрагивают тему иконоборчества большевиков, их борьбы против иконы и иконопочитания.

Организаторы конференции выпускают четвёртый сборник, посвящённый названной теме. Первый вышел в 2007 году (Икона и образ, иконичность и словесность. М., Паломник, 2007. 368 с.), второй сборник издан там же спустя пять лет (Икона в русской словесности и культуре. Сборник статей. М., Паломник, 2012. 564 с.); в него вошли материалы конференций 2010 и 2011 годов. Оба сборника — в бумажном варианте. В прошлом году материалы конференции 2015 года в электронном варианте опубликованы на сайте Дома Русского Зарубежья (см. http://www.bfrz.ru/data/images/2015/Lepahin_Ikona_v_Zarubezh_2015_Poln_7.pdf). Таким образом, данный — четвёртый — сборник представляет собой продолжение общей тематики конференций: икона и словесность.

Авторы сборника являются единомышленниками в главном — понимании важной роли иконы и иконопочитания в многовековой истории русской словесности, в церковной жизни, в культуре и не менее важном значении словесности и слова для богословия иконы, для дальнейшего изучения проблем иконопочитания. Конечно, это общее единство не отменяет возможности полемики внутри сборника, читатель может даже обратить внимание на разные оттенки в понимании некоторых ключевых терминов, наиболее часто упоминаемых в докладах, таких, как иконичность или иконология, словесная икона, символ или аллегория. Авторы надеются, что данный сборник внесёт свой вклад в дальнейшую разработку проблем взаимосвязей между иконой и словесностью.

ЧАСТЬ I

ИКОНА, ИКОНИЧНОСТЬ, ИКОНОГРАФИЯ

ИКОНИЧЕСКОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ

Аванесов С.С.

Икона не только является специфическим культурным феноменом, но и знаменует собой особый мировоззренческий тип, с одной стороны, явленный посредством иконы (о чём сказано более чем достаточно), и, с другой стороны, представляющий собой фундаментальное условие самого бытия иконы. Эта вторая сторона тезиса о *связи* иконы с определённым мировоззрением рассмотрена пока что недостаточно полно и концептуально. Однако именно этот аспект связи иконы с мировоззрением чрезвычайно важен для общей иконологии, поскольку позволяет ставить и решать вопрос специфичности иконы в *онтологическом* ключе, то есть обнаруживать и принимать во внимание не только иконические «эффекты», но, прежде всего, *саму икону как таковую*. Онтология иконы должна начинаться с самых простых, но в то же время — самых фундаментальных вопросов: что значит высказывание «это — икона» (и, следовательно, достаточно ли простого указания на предмет, называемый иконой, чтобы быть уверенным в её наличии) и при каких условиях икона *есть* (и, соответственно, при отсутствии каких условий иконы *нет*). Ответы на такие вопросы следует искать в области мировоззрения.

Онтология иконы, кратко говоря, заключается в следующем: икона *есть* как таковая исключительно в религиозном коммуникативном поле; вне такого поля она — не икона в точном смысле этого слова, а «экземпляр средневекового изобразительного искусства», «элемент декора», «предмет коллекционирования» и т. п. Икона *есть икона* только в ситуации проявления своей иконической энергии, то есть исключительно в контексте молитвенного предстояния верующего человека тому первообразу, который на ней изображён. Итак, икона *есть* лишь в такой экзистенциальной ситуации, которая является *нормативным условием* её наличия. Если нет таких условий (в совокупности определяемых как *молитвенное предстояние первообразу*), то нет и иконы в её прямом — сакральном — смысле. Будучи вырванной из религиозно-коммуникативного контекста, икона превращается в объект анализа искусствоведов или предмет оценки аукционных экспертов и, сохраняя вторичные признаки происхождения, композиции, сюжета, техники и стиля, утрачивает свою главную онтическую характеристику — быть «пунктом» встречи двух планов существования. В руках же святотатца икона оказывается только материальным предметом, и *святыня* не терпит вреда.

Как и кем создаётся то смысловое поле, в котором икона только и может быть иконой, а не изображением на религиозную тему? Икона не являет-

ся самостоятельным лицом или «конечным пунктом» в том коммуникативном действии, которое совершается в связи с ней. Икона является иконой в *актуальном* смысле лишь в пространстве той молитвенной коммуникации, которую я устанавливаю с первообразом, «вызывая к жизни» это пространство; тем самым, это *именно я* (как и любой другой на моём месте и в моей экзистенциальной позиции) «делаю» икону иконой. Для этого и создаётся икона — чтобы становиться собой лишь в поле молитвенного общения предстоящего и первообраза; это общение включает в себя и сам процесс создания иконы, если она выходит из рук иконописца, а не из печатной машины. Чтобы энергии первообраза «проявились» посредством визуально данного образа, этот образ должен оказаться в пространстве молитвенного предстояния, должен быть *использован* в качестве посредника (медиатора) религиозным человеком-коммуникантом. При этом образ и первообраз в иконе сочетаются «антиномически» (Лепяхин 2007: 136), не сливаясь в одно, но и не разделяясь до полного противопоставления друг другу. Иными словами, мы должны *отличать* изображение от изображённого, но не можем *отделить* их друг от друга; если мы их *не различаем*, то доска с изображением отождествляется с самим изображённым, превращаясь в идола, а если мы их *разделяем*, то икона превращается в простую доску с художественным изображением на ней.

Нет иконы *самой по себе*: икона как материальный предмет не «заключает в себе» никаких особых энергий, которые не были бы присущи веществу, из которых она физически состоит; но есть икона *как таковая*, как таковой сакральный объект-медиатор, который оказывается собой лишь в нормативно заданных обстоятельствах и проявляет свою онтическую специфику в качестве точки синергии первообраза и человека, предстоящего иконе. В ситуации молитвенной коммуникации иконический образ производит то же *действие* (воздействие на человека), что и первообраз (архетип); это и есть смысл высказывания «энергия образа идентична энергии первообраза». Такая энергийная идентичность выявляется (даёт себя знать) лишь в плане *личной коммуникации*, в сфере синергии; вне этого плана икона обладает всеми энергиями, свойственными ей как вещи и «предмету искусства», но не обладает энергией первообраза. Понятно, что личная *коммуникация* (в отличие от персонального *отношения*) может быть установлена не между предстоящим и иконой как материальной вещью, но между предстоящим и первообразом, изображённым на иконе; лишь в поле такого личного общения икона и приобретает энергии архетипа. Образ при этом, естественно, не становится тем же, что и архетип, но вызывает *те же* коммуникативно обусловленные эффекты, что и первообраз.

Икона как таковая не предполагает позиции наблюдения или созерцания; в таких обстоятельствах она исчезает, а на месте иконы оказывается «культовое изображение». Икона, в отличие от живописного изображения (картины в классическом смысле), осуществляется лишь в контексте коммуникативного предстояния. Картину рассматривают, перед иконой предстоят.

Изображённый посредством живописи — герой, за которым наблюдает зритель; изображённый на иконе — соучастник коммуникативного действия, с которым молящийся вступает в общение. В иконописи доминирующим семиотическим аспектом является *прагматика*, подчиняющая себе и семантику, и синтаксис. Исключение составляют, может быть, клейма житийных икон, являющиеся визуальным нарративом (при том, что они представляют собой не собственно икону, а скорее её обрамление), и соответствующие «повествовательные» росписи на внутренних поверхностях храма. Сюда же, видимо, следует отнести «сюжетные» праздничные иконы. Но и эти исключения своей конечной целью имеют перевод сознания реципиента в *прагматический* регистр.

В своём отношении к картине как картине мы даём ей действовать на нас соответственно присущим ей характеристикам; в своём отношении к иконе как иконе (а не как к картине на религиозную тему) мы «проявляем» в ней иконические энергии. Картина требует дистанции, икона — соучастия, картина предполагает пассивное созерцание, икона — активную синергию. Картину отличает иллюзионизм, поскольку она показывает всё так, как оно *кажется*; иконе присущ реализм, поскольку она изображает всё так, как оно *есть*. Картина совершает насилие над зрителем, так как навязывает ему единственную точку зрения на изображённое на ней; икона сообщает предстоящему свободу, предполагая движение точки зрения или множественность точек зрения в пространстве и во времени. Соответственно, в познании сущего и в практическом отношении к нему *картина мира* продуцирует пассивную позицию, предполагающую изучение наличного и приспособление к нему; *икона мира*, напротив, инициирует активную позицию, ориентирующую человека на совершенствование и преобразование наличной реальности.

Икона противостоит тому, что Жан Бодрийяр характеризовал как «нестественное опьянение реализмом» (Бодрийяр 2006: 191). Изображение, которое пассивно отражает реальность, претендует лишь на то, чтобы миметически повторять физически наличное, явно или неявно отказывая в статусе реальности всему тому, что не может быть чувственно воспринято и «отражено». В иконическом же контексте реально не только видимое («естественное»), но и невидимое («сверхъестественное»). При этом второе не противопоставлено первому и не отрицает его; оно воспринимается и наглядно демонстрируется как всегда присущее сущему «измерение» (*наряду* с данным в чувстве). Невидимое предстаёт как неотменимая часть реальности в целом; при этом оно ещё и придаёт ценность видимому — как средству его демонстрации. Трезвый реализм заключается как раз в том, чтобы принимать во внимание не только физически наличное, но *всё*. Иконе, по словам С.С. Аверинцева, «свойственно брать космос в его умопостигаемом аспекте: не столько земля, сколько “основания земли”, не столько море, сколько данный морю “устав”» (Аверинцев 2001: 164). Икона, таким образом, имеет отношение к онтологии, она «онтологична по своей сути» (Казанцева 2007: 166), живопись же относится к чувственной эмпирии; однако существование в це-

лом не исчерпывается «данным в ощущениях». Человеческая реальность по истине «больше» и «глубже», чем представленное в чувствах. Мистическое не менее (а то и более) *реально* для человека, чем физическое, а прошлое и будущее не менее *значимы*, чем настоящее. Вот эту-то *полную* реальность и призвана изображать икона. Таким образом, иконописная правда полноты существования противостоит ущербной *живописи* картины.

При этом оптика иконы имеет особенный характер: она не ограничена пространственными и временными параметрами. Взгляд предстоящего иконе человека как бы проходит сквозь стену, преодолевая ограничения «здесьне-го» материального пространства, и поднимается над временем, позволяя реципиенту быть сразу в нескольких временных «точках» и видеть разновременные события. Иначе говоря, икона наглядно показывает *существенное*, хотя и не наблюдаемое при обычном положении дел (то есть при сохранении неподвижной точки зрения в пространстве и при невозможности находиться в различных временных позициях), например, помещение и происходящее внутри помещения (как в сцене Благовещения или в иконографии Вселенских соборов) или события, произошедшие в разное время (как на иконах св. Иоанна Крестителя). Поэтому иконопись более реалистична, нежели живопись: первая показывает событие как оно есть (а не как оно *частично* видится с одной точки наблюдения) и в его истории (не вырывая момент из течения времени), вторая опирается на такие изобразительные средства, которые насильственно ограничивают полноту события и искусственно лишают его истории. Икона же помещает каждое изображённое на ней событие в его *полный* контекст.

Иконический способ выражения реальности предполагает опору на особый «сплав» апофатики и катафатики, на применение особых «техник» изображения невидимого посредством видимого. Иконописное изображение плоти прочитывается как *видимая* бестелесность; визуальное совмещение прошлых и будущих событий выражает собой идею будущего, *присутствующего* в настоящем. Икона изображает неизобразимое ещё и в том смысле, что на ней наглядно *виден* статус, *видна* иерархия (за счёт масштаба изображённых предметов или лиц). По сути, иконография представляет собой *описание через неподобное*, где неподобное (в данном случае — оптически воспринимаемое) выступает в качестве средства выражения выражаемого; неподобие столь же характерно для иконы, как мимесис — для живописи и скульптуры. Иконография в этом отношении тождественна языку, который в своём развитии состоянии тоже представляет собой описание *вещей и явлений* посредством неподобных им *слов*. Можно даже сказать, что у живописи как таковой нет языка как системы *знаков*; она в своём «стандарте» — нема и созерцательна, она — «платонична». Иконография же опирается на специфический *язык*, позволяющий ей фиксировать и выразить полноту реальности; более того, икона *есть* как таковая исключительно в её коммуникативно-семиотической функции: вне указанной функции икона оказывается всего лишь «картиной на религиозную тему».

Итак, можно ли разделить вопрос о том, что икона *сообщает*, и вопрос о том, что она *есть*? Иначе говоря, можно ли рассматривать семиотику иконы отдельно от её онтологии? Безусловно, икона есть икона только при условии выполнения ею своей семиотической «функции», когда она означает собой место и событие явления невидимого в видимом; в противном случае этот предмет не является иконой в собственном смысле, а слово «икона» — лишь номинальное обозначение, отмечающее тот материальный объект, который *может быть* иконой в точном значении этого термина. Для реализации такой возможности *быть иконой* требуется поместить этот объект в *соответствующий* коммуникативный контекст — не музейный, не искусствоведческий и даже не эстетический, а в религиозно-семиотический.

То же утверждение справедливо и в отношении пространственных икон, в частности — для архитектуры. При этом особо следует акцентировать иконический смысл сакрального архитектурно-пространственного трансфера: последний представляет собой по сути не столько перенос изображения (внешности), сколько *воспроизведение* изображаемого. Так, всякий храм *не изображает* Иерусалим, а *воспроизводит* его в данном месте посредством определённых визуальных форм. И константинопольская визуально-топическая матрица, осуществлённая в Киеве, означает не просто нарратив, не всего лишь рассказ о находящемся *не здесь* Константинополе, но «помещение» Константинополя в Киеве (точнее, *и* в Киеве, потому что образец при этом никуда не исчезает, оставаясь на своём месте). Подобным образом, и всякий монастырь в своей видимой форме — не столько «картина» Небесного Града, сколько его икона.

Суть иконографии — не отражение и не подражание (мимесис). Отличие христианской иконографии от не-иконической живописи состоит в том, что икона не повторяет наличное, а указывает на должное (святое), не описывает, а объясняет, не «отражает», а взывает, не констатирует, а предвещает. Сохранение указанных характеристик иконы сохраняет её как таковую; отступление от них влечёт растворение иконического в «натуралистическом». К примеру, в католической «живописной» иконографии Христос на кресте «естественно» *висит*, в православной иконографии — «сверхъестественно» *парит* на чаемых крыльях грядущей победы над смертью. Как замечает С.С. Аверинцев, «изображение Распятия предстаёт у византийских и древнерусских иконописцев не только далёким от какого-либо натурализма (и сентиментализма!) — более того: линии мучительно распостёртых рук Распятого уже предвосхищают своим летящим движением блаженную пасхальную невесомость» (Аверинцев 2001: 164). Икона воспроизводит реальность в её истории: всякое событие имеет протяжённость, своё прошлое и своё будущее. Иконическое мировоззрение предполагает динамику сущего, его перспективность. Такая динамика в иконе осмыслена не как «естественная эволюция» предмета или существа, но как итог сознательного личного поступка, как результат морально-волевого акта или их суммы. Это *нормативный* взгляд на реальность, предполагающий активно-проективное отношение к сущему, за-

даваемое идеалом его совершенного (нормативного) состояния. Условно говоря, икона идёт не *за* наличным положением дел (как картина), а *впереди* него, поскольку призвана и способна выражать не только «физическое», но и «транс-физическое», не только сущее, но и должное. Икона наглядно *показывает* сущее в полноте его измерений — и в его наличном состоянии, и в его временной трансформации, и в его нормативно-ценностном аспекте.

Таким образом, икона выражает собой определённый — *иконический* — тип мировоззрения и возможна как таковая лишь в определённом мировоззренческом и практическом поле. К характеристикам указанного типа мировоззрения можно отнести а) синергичность персонального бытия, б) опыт видения (теории) как личной экзистенциально-коммуникативной практики нормативного трансцендирования наличного положения дел, в) различение картины мира как иллюзии и иконы мира как правды.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. «Премудрость созда себе дом»: Речь на открытии выставки русских икон в Ватикане 29 июля 1999 года // *Новый мир*. 2001. № 1.

Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Пер. с фр., прим., послесл. Е.А. Самарской. М., Культурная революция, Республика, 2006.

Казанцева С.А. Иконичность как онтологическое основание символического образа в иконописи // *Икона и образ, иконичность и словесность: Сборник статей* / Ред. В.В. Лепяхин. М., Паломник, 2007.

Лепяхин В.В. Иконология и иконичность // *Икона и образ, иконичность и словесность*. М., Паломник, 2007.

ИКОНА КАК ОПЫТ ДУХОВНОГО ПРОТИВОСТОЯНИЯ

Языкова И.К.

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

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

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

Если кто-то и ценил древнюю икону в России, то это старообрядцы, не принимавшие новой живописи. И для них икона была своего рода знаменем

противостояния никонианской культуре. Через старообрядцев в середине XIX века интерес к иконе стал проникать в среду коллекционеров и учёных, а далее и в более широкие круги. Стала появляться мода на старинные иконы. Для старообрядцев иконописцы Мстёры и Палеха старались писать «под старину», выдавая новые иконы за старые. В иконописных артелях появилась даже «старинщики», мастера, имитирующие древность доски, потёртости красочного слоя, создававшие искусственные кракелюры на лаке и олифе, делавшие новые врезки в старую доску и т. д. Приёмов искусственного состаривания икон было немало, и искусным мастерам ловко удавалось обмануть знатоков древней иконописи. У старообрядцев были и свои иконописцы, стремившиеся хранить древние каноны. Но и в старообрядческой среде представление об иконе были, мягко говоря, приблизительными. То, против чего выступал протопоп Аввакум — живоподобие, неканонические сюжеты, барочные завитушки, всё это в XIX веке мы встречаем и на старообрядческих иконах.

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

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

Весть о том, что открыт подлинный Рублёв, произвела сенсацию. К иконе началось настоящее паломничество, это испугало священноначалие, и икону снова закрыли окладом, а доступ к ней ограничили. Реставрацию *Троицы* отложили и продолжить смогли уже в советское время, после закрытия Лавры. С 1918 по 1926 год икону, изъятую из Троицкого храма, расчищали и укрепляли, а потом передали в Государственную Третьяковскую галерею. Место иконы в иконостасе Троицкого собора заняла копия реставратора Баранова (стоит и по сей день).

Вслед за «Троицей» в 1910–1920 годы было раскрыто немало шедевров древнерусской живописи, среди них знаменитые Владимирская и Донская иконы Богородицы, произведения Дионисия, новгородских, псковских, ростовских мастеров. Реставрационные открытия становятся достоянием широкой общественности, появляются исследования и публикации, выставки древних икон пользуются огромным успехом. В 1911 году Россию посетил Анри Матисс и был просто ошеломлён русской иконой, он писал: «Я видел вчера коллекцию старых икон. Вот истинное большое искусство. Я влюблён

в их трогательную простоту, которая для меня ближе и дороже картин Фра Анджелико. В этих иконах, как мистический цветок, раскрывается душа художников, писавших их. И у них нам нужно учиться пониманию искусства. Я счастлив, что наконец попал в Россию. Я жду многое от русского искусства, потому что я чувствую, что в душе русского народа хранятся несметные богатства; русский народ ещё молод. Он не успел ещё растратить жара своей души». С Анри Матисса, можно сказать, начинается открытие русской иконы Западом. Хотя по-настоящему с иконой западное общество познакомили русские эмигранты, вынужденные бежать от революции и гражданской войны. Им, оставшимся вне родины и привычной культурной среды, часто именно икона помогала выживать, не потерять себя, сохранить свою веру и душу.

Открытие древней иконы стимулировало и на светское искусство, многие из художников авангарда вдохновлялись иконой или даже прямо пробовали себя в иконописном жанре. Влияние иконы мы видим у К. Петрова-Водкина, Н. Гончаровой, К. Малевича и других художников XX века.

Начало прошлого столетия называют Серебряным веком: поэзия, философия, живопись, музыка, театр переживают небывалый подъем, появляются новые искусства, например кинематограф. На этой волне подъёма мало кто предвидел, что начавшийся век будет эпохой великих бедствий и катастроф, мировых войн и социальных революций, богоборческих и человеконенавистнических режимов. В этой перспективе открытие иконы получает особое значение, и не только для России, но и для всего мира. Без преувеличения можно сказать, что оно было откровением, данным миру на исходе второго тысячелетия христианской истории, которое грозило завершиться полным крахом традиционных ценностей, христианского мировоззрения, утратой веры. Но именно в эпоху, утверждавшую «смерть Бога» (Ф. Ницше), «конец искусства» (К. Малевич), «конец истории» (Фукуяма), «смерть субъекта» (М. Фуко), было распахнуто окно в иное измерение. Образ неба в иконе противостоял безобразия мира: свет преображения — тьме братоубийственной войны, небесная гармония — машинной цивилизации, красота Горнего Иерусалима — хаосу общества, терявшего человеческое лицо, Царство Бога — царству зверя. Именно так восприняли открытие иконы её «первооткрыватели» — русские религиозные философы. Один из них, князь Евгений Трубецкой, так писал в своём очерке *Умозрение в красках*: «Если в самом деле вся жизнь природы и вся история человечества завершаются этим апофеозом злого начала, то где же тот смысл жизни, ради которого мы живём и ради которого стоит жить? Я воздержусь от собственного ответа на этот вопрос. Я предпочитаю напомнить то его решение, которое было высказано отдалёнными нашими предками. То были не философы, а духовидцы. И мысли свои они выражали не в словах, а в красках. И тем не менее, их живопись представляет собой прямой ответ на наш вопрос... Звериное царство и тогда приступало к народам всё с тем же вековым искушением: "все сие дам тебе, егда поклонишия мне". всё древнерусское религиозное искусство зародилось и

выросло в борьбе с этим искушением. В ответ на него древнерусские иконописцы с поразительной ясностью и силой воплотили в образах и красках то, что наполняло их душу, — видение иной жизненной правды и иного смысла мира» (Трубецкой 1993: 97).

1917 год круто изменил вектор российской истории. И Серебряный век сменился стальным, и как закалялась эта сталь, почувствовали на себе миллионы людей. В России началась целенаправленная борьба с Церковью и церковной культурой. Большевики, пришедшие к власти, «отменили Бога» и поставили целью уничтожение духовенства и монашества как класса. Храмы и монастыри не просто закрывали и разрушали, но, что ужаснее, — оскверняли, в них устраивали коровники, склады, гаражи, кинотеатры, тюрьмы, общественные туалеты. Иконы, церковную утварь, богослужебные книги безжалостно уничтожали. Преследуя Церковь, большевики боролись за влияние на души людей: уничтожая храмы, они воздвигали псевдосвятыни, уничтожая иконы как образ Царства Небесного, она насаждала свой образ мира. Насилием и репрессиями советская власть утверждалась всерьёз и надолго. Увлечённая пафосом революционного обновления, страна строила новую культуру, ориентируясь уже не на историю и традицию, а на будущее, которое именовалось светлым в противовес тёмному прошлому. Дух борьбы был основным двигателем новой культуры. При этом советская власть многое заимствовала из культуры церковной, но как бы выворачивая всё наизнанку: культ вождя должен был затмить веру в Бога, демонстрации, в которых использовались плакаты и портреты вождей, стали антиподом крестных ходов с хоругвями и иконами, пение революционных гимнов заменяло пение молитв и акафистов, «светлое будущее» было аналогом рая, но без Бога, а «мировая революция» воспринималась как Страшный Суд, который восстановит историческую справедливость и утвердит новый мировой порядок. Происходит идеализация героя, который мыслился как святой новой религии, а его жертвенность отсылала к первохристианским мученикам. Мавзолей, установленный после смерти вождя революции на Красной площади, должен был играть роль новой «святыни», местом поклонения. Коммунистическая идеология имела все признаки религии, но это была квазирелигия. Вместо истинного образа Божия в ней торжествовало без-образие.

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

Открытие иконы, несмотря на жёсткий идеологический пресс, продол-

жились и после революции. В 20-е годы работа реставрационных комиссий и исследование древних памятников идёт своим ходом, правда, уже под другой вывеской: указом Совнаркома в 1918 году создаётся комиссия по национализации культурных ценностей, которую возглавил академик И.Э. Грабарь. В эту комиссию вошли ведущие учёные — А.И. Анисимов, Ю.А. Олсуфьев, священник Павел Флоренский, Н.Н. Померанцев, реставраторы Г.О. Чириков, П.И. Юкин, архитекторы, историки, филологи и др. Это были истинные подвижники, и они делали все, чтобы спасти и сохранить самые ценные памятники древнерусского искусства. Комиссию создали для изъятия церковных ценностей, но благодаря этому из закрывающихся храмов удалось спасти тысячи икон, которые не были уничтожены, сожжены, осквернены, а попали в музеи и реставрационные мастерские, стали объектом научного изучения и получили широкую известность. На основе этих памятников до сих пор ведётся изучение древнерусского искусства. В советский период формируются основные иконные коллекции российских музеев — Третьяковской галереи, музеев Кремля, Исторического и Русского, областных музеев. Немало произведений церковного искусства попадало в частные коллекции, некоторые из них впоследствии также стали частью музейных собраний (например, коллекция П.Д. Корина). Выставленная в музее икона, конечно, лишалась своей сакральной значимости, но не переставала быть памятником культуры, предметом научного изучения и, в конце концов, свидетелем веры. Когда Церковь была вынуждена молчать, икона даже в музейном пространстве продолжала проповедовать, ведь, как говорил ещё свт. Василий Великий, «молчаливая живопись для глаз, что слово для слуха».

Но всё же музей и научная сфера были средством ограничить влияние иконы. Атеистическая идеология, строго контролировавшая науку, рассматривала икону под определённым углом, извращая подлинный смысл духовного наследия. В научных трудах советского времени почти не встречаются словосочетания «православная икона», «христианское искусство»; икону с точки зрения «научного атеизма» следовало именовать «памятником древнерусской или византийской живописи», рассматривать с позиции исторического материализма, вне богословского и литургического контекста, по возможности, без упоминания Церкви. В описании икон допускались только эстетические категории, исключались духовные интерпретации. Так, Богородица с Младенцем Христом трактовалась исключительно как образ земного материнства; жизнь и учение Христа, жития христианских подвижников рассматривались с позиций классовой борьбы, святые именовались легендарными личностями, Священное Писание приравнивали к мифам и легендам.

В 1930–1940 годы научные исследования в области древнерусской культуры практически прекратились как неперспективные и даже идеологически вредные для построения нового общества. Новый этап исследований и открытий начался уже в 1960–1970 годы, когда в советском обществе стал просыпаться интерес к духовности.

Временное ослабление идеологического пресса наблюдалось и во вре-

мя войны: под давлением обстоятельств руководство страны меняет свою политику в отношении Церкви. Возвращённые по приказу Сталина из ссылок и лагерей епископы участвуют в Поместном Соборе 1943 года, на котором митрополит Сергей (Страгородский) становится патриархом. Это дало возможность Церкви вздохнуть чуть свободнее, хотя до подлинной свободы было ещё далеко. Но всё же в стране, где до этого церкви только разрушались, а «церковников» репрессировали, открывались храмы, и тысячи верующих потянулись в них. Во время войны в обществе отмечается всплеск религиозности, о которой, казалось, должны были бы забыть после «безбожных пятилеток» и массовых репрессий. Известно, что на войне многие солдаты и военачальники переживают религиозный опыт, возвращаются к вере, носят нательные кресты, а в карманах гимнастёрок хранят иконки. В народе ходили слухи о том, что во время осады Ленинграда, по другим версиям — когда немцы стояли под Москвой, самолёт с иконой Казанской Божией Матери облетал вокруг города. Рассказывали также, что знаменитая Сталинградская битва началась с молебна перед Казанской иконой. Слухи ходили и о том, что те или иные иконы привозили на самые трудные участки фронта. Всё это свидетельствует об огромной жажде народа, который в трудные минуты искал поддержки не у портрета вождя, а возле иконы Христа или Богородицы.

Советское общество, с виду казавшееся монолитом, оказалось на поверку неоднородным, под внешне массивной идеологической пирамидой имелись свои подводные течения, в которых текли и реки воды живой. Был среди них и ручеёк иконописной традиции, которую всячески стремились уничтожить, но он пробивался из-под глыб, ища новое русло.

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

Мария Соколова была духовной дочерью о. Алексия Мечёва (ныне причисленного к лику святых), служившего в храме свт. Николая в Клённиках. Он воспринял духовную эстафету от о. Иоанна Кронштадтского и Оптинских старцев, создав приход, который не распался даже после закрытия храма. Иконописи Мария Соколова училась у Василия Кирикова, одного из крупнейших иконописцев и реставраторов начала XX века, стоявшего у истоков открытия иконы. Таким образом, она восприняла духовный и художественный опыт из рук очень значительных людей и достойно его пронесла. Она сознательно начала учиться иконописи в такое время, когда безбожная идеология агрессивно наступала на Церковь, и жизнь верующих людей была под угрозой, многие иконописцы были расстреляны или покинули страну, а уцелевших вынудили оставить это искусство. Такие мастера церковной жи-

вописи, как В. Васнецов, М. Нестеров, П. Корин, полностью перешли на светское искусство, а иконописцы Г. Чириков, П. Юкин, В. Кириков, В. Баранов стали реставраторами.

В 1932 году храм святителя Николая в Клённиках закрыт, сын о. Алексея Мечёва, священник Сергей Мечёв, арестован и сослан на Север (в 1941 г. его расстреляют в Ярославской тюрьме). Казалось, разве в такое время до искусства? Но Мария Соколова хорошо понимала, сколь важна икона именно тогда, когда закрывают храмы, бросают в тюрьмы священников, разгоняют общины верующих. В этих условиях икона в доме заменяла собой и священника, и общину, и Церковь. Для многих домашняя молитва была единственной формой религиозной жизни. По совету своего учителя, В. Кирикова, Мария Соколова ездит по старинным городам и монастырям и копирует древнерусские иконы и фрески. Учась у древних мастеров, она постигала иконную премудрость и одновременно стремилась зафиксировать то, что могло быть утрачено навсегда. Это было рискованное занятие: в стране разворачивалась антирелигиозная пропаганда, обернувшаяся настоящей войной против верующих, и интерес к церковному искусству мог стать поводом для ареста и высылки. Но Мария Соколова осознавала свой труд как миссию, будучи твёрдо уверена, что иконописание — это род духовного делания, та же молитва, которая противостоит разрушительной силе тьмы века сего. Её иконы, написанные в это время в основном для знакомых, для домашнего пользования, были для многих настоящей поддержкой и духовной помощью. А копии, сделанные тогда, впоследствии пригодились, когда в 1957 году был открыт иконописный кружок в Троице-Сергиевой лавре и она стала преподавать в нём. Официально иконописный кружок был факультативом для слушателей духовной семинарии, но учиться иконописи приходили сюда и миряне, и священники, и даже епископы. Постепенно из этого кружка выросла первая иконописная школа, давшая немало первоклассных мастеров. Так, благодаря деятельности одной подвижницы, иконописная традиция в России не умерла.

Большую поддержку Марии Соколовой оказывал Афанасий (Сахаров), епископ Ковровский († 1962; причислен к лику святых в 2000 году), человек легендарный, без малого 30 лет проведший в тюрьмах и ссылках. В 1934 году владыка Афанасий познакомился с Марией Николаевной. Он искал иконописца, который мог бы написать икону *Собор всех святых, в земле Российской просиявших* (он готовил доклад об этом празднике на Поместном Соборе 1917–1918 гг.). Владыка Афанасий разрабатывал службу праздника Всем российским святым, делал о нём доклад на Поместном Соборе 1917–1918 годов. Ещё перед Собором он искал иконописца, чтобы написать икону нового праздника, но никто не удовлетворял его требованиям. И ему посоветовали Марию Соколову. Мария Николаевна хорошо поняла, что нужно владыке Афанасию, и вскоре икона *Собор всех святых* была написана. Именно тогда, когда святость в России была поругана и истоптана, храмы осквернены, сонм русских святых просиял на иконе, которую разработали вместе опальный епископ и молодая художница. Этот образ Мария Николаевна затем много-

кратно повторяла и переписывала, существует несколько авторских вариантов и икон, написанных её учениками. Но первая икона 1934 года отличается тем, что она создана в самое трудное для Церкви время. Напомню, что 5 мая 1932 года декретом советского правительства за подписью Сталина была объявлена «безбожная пятилетка», провозгласившая, что к 1 мая 1937 года «имя Бога должно быть забыто на всей территории страны». Но, как показала история, цели безбожники не достигли. И одним из подтверждений была жизнь Марии Соколовой и её иконы.

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

В предвоенные годы в Советском Союзе пафос борьбы за мировую революцию уступил место новой идее — построения социализма в одной отдельно взятой стране, идеологическая машина взяла курс от III Интернационала на Третий Рим, и в стране стал пробуждаться интерес к историческому прошлому. Правда, советских идеологов интересовал, прежде всего, героико-патриотический аспект истории, особенно тема борьбы с иноземными завоевателями. Имперские амбиции Сталина требовали некоторого культурного оправдания, он искал в историческом прошлом своих предшественников. Для создания новой мифологии прекрасно подходил кинематограф: с мессианским пафосом Сергей Эйзенштейн снимает фильмы *Александр Невский* и *Иван Грозный*, в которых вождь (князь, царь) поднимает народ на борьбу с иноземными захватчиками, борется с внутренними врагами и укрепляет величие страны. Древняя Русь воскресает на этих кинематографических полотнах как несокрушимая держава, в которой оптимизм народных масс сливается с подвигом героя-вождя.

Примерно в то время, когда Эйзенштейн снимает фильм про Ивана Грозного, в Париже русская эмигрантка, монахиня Мария (Скобцова) пишет икону св. Василия Блаженного, московского юродивого, который имел смелость говорить правду в лицо царю-тирану. Образ святости вновь противостоял безобразию насилия и тирании. Конечно, они противостояли по разные стороны железного занавеса, но это противостояние для мыслящих людей эпохи было очевидным. Да и вся жизнь матери Марии была противостоянием злу и насилию, служением Богу и ближним, служению жертвенному, это был настоящий крестный путь, закончившийся Голгофой в фашистском концлагере Равенсбрюк. Мать Мария, наследница Серебряного века, была разносторонне одарённой: она писала стихи, философские статьи, замечательно рисо-

вала и вышивала. Свою последнюю икону она вышивала весной 1945 года в концлагере Равенсбрюк, куда попала за укрывательство евреев в период нацистской оккупации Парижа. Это был образ Богородицы, держащей в руках распятого младенца Христа. Подобный образ мать Мария видела в Тулузе на фреске французского художника Марселя Ленуара, хотя у французского художника Младенец всего лишь крестообразно раскинул руки, а на вышивке матери Марии Богородица обнимает именно крест с распятым Сыном. Тема крестных мук Христа и страдания Его Матери всегда глубоко волновала её. В концлагере этот образ становится уже не художественной метафорой, а отражением живой реальности. «Если закончу вышивку, выйду отсюда», — говорила мать Мария. Она не успела закончить работу; 30 марта, в Страстную пятницу, её отправили в газовую камеру. Через несколько дней войска союзников освободили Равенсбрюк. Женщины, сидевшие вместе с матерью Марией, выйдя на свободу, воспроизвели образ, который она вышивала. И он получил название Божья Матерь Равенсбрюкская. Сегодня существует немало списков с этого образа.

Ещё один пример противостояния — Андрей Тарковский. Режиссёр, который сразу заявил о себе неординарно, встав в оппозицию к официальной идеологии; его не удовлетворял плоский материализм, он стремился постичь духовные законы мира. Об этом его фильмы. Мы остановимся на одном, в котором икона играет ключевую роль, — это фильм *Андрей Рублёв*.

В восьми новеллах фильм рассказывает о жизни русского иконописца Андрея Рублёва. На экране предстаёт Русь XV века, увиденная глазами странствующего монаха. Но для зрителя было ясно, что речь идёт не о прошлом, а о настоящем. Интуитивно понимала это и цензура, поэтому снятый в 1964–1965-х годах фильм вышел в прокат только в 1971 году, да и то в сильно урезанном виде.

Тарковский показал Русь не с высоты победного пьедестала, не с точки зрения государственной значимости и победоносных войн, а с высоты птичьего полёта, вернее, с высоты полёта человека, дерзнувшего подняться на крыльях свободы над миром угнетения и зла. С этого и начинается фильм. Да и в последующих кадрах камера очень часто берет высокий план, показывая мир как на иконе — с небесного ракурса. Тарковский совершенно сознательно для своих фильмов избирает иконописную эстетику, показывая, что ужас и безобразия мира побеждаются красотой и ясностью образа, в котором отражается вечность.

Главный герой картины — иконописец Андрей Рублёв — мучается вопросом: нужны ли его иконы людям, нужна красота в этом мире зла и безобразия? Знаменателен разговор Рублёва с Феофаном Греком, который, как старший наставник, просит Андрея несмотря ни на что продолжать творить. И в конце фильма Андрей Рублёв утешает Бориску, юношу, отлившего колокол: «Вот пойдём мы с тобой вместе. Ты колокола лить, я иконы писать... Какой праздник для людей...»

Фильм снят изнутри страдающей души человека, попавшего в водово-

рот истории, но который среди этого ада взыскует рай. Разрушенные города и поруганные храмы, голодные перепуганные люди и жестокие орды татар, уводящих людей в плен, грязь, кровь, пожар, разорение — всё, что мы видим в фильме Тарковского, это образ не только Руси эпохи татаро-монгольского ига, это образ и советского времени, страшных последствий революции — коллективизации, раскулачивания, уничтожения Церкви, репрессий, борьбы власти против собственного народа. И зритель это понимал.

Тарковского обвиняли в жестокости, в утрировании тем насилия, издевательств, убийств, его фильм называли мрачным. Но фильм *Андрей Рублёв* не о том, что в мире есть зло и тьма, а о том, что в нём есть свет Царства Небесного, красота и вера, любовь и радость. Не случайно маленькой княжне Рублёв так вдохновенно и радостно читает Гимн любви апостола Павла из тринадцатой главы Первого послания Коринфянам: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я ничто...» Надо сказать, что для советского зрителя, далёкого от веры и Церкви, эти слова звучали как откровение, как небесная песнь.

Откровением для зрителя был также эпизод шествия на Голгофу — по белому снегу мужицкий Христос несёт грубый деревянный крест, а Мария, похожая на простую деревенскую бабу, сопровождает Его. Этот эпизод больше всего подвергался критике, официальной — за религиозную пропаганду, неофициальной — за кощунственное отношение к Страстям Христовым. Но мало кто тогда увидел здесь иконный приём: Спаситель на русских иконах часто наделяется русскими чертами, да и другие иконные персонажи далеки от исторической достоверности и портретной точности. Таков условный язык иконы. Она изображает не внешнее, а внутреннее, не телесное, а духовное. Тарковский это понимал, поэтому использовал это язык, чтобы уйти от соцреализма.

Кинофильмы принято называть картинами, и, видимо, изначально подразумевалась аналогия с живописью. Кинематограф, приводя в движение изображение, предельно достигает иллюзорности, за что его и называли «великой иллюзией». Но фильмы Андрея Тарковского — это не иллюзия, не ожившая живопись, а икона, образ иного духовного мира, в них соблюдены законы иконографии — уловный язык, символика цвета, обратная перспектива и т. д. Эти принципы режиссёр использовал и в других своих фильмах — *Солярис*, *Сталкер*, *Зеркало*. Андрей Тарковский создавал произведения, в которых, как когда-то в древних иконах, распахивалось окно в иной мир — в мир любви, гармонии, красоты, правды. Но он также показывает, что возвращение в этот потерянный рай не может быть простым, ибо «мир во зле лежит», особенно в XX веке, с его опытом утраты веры, крушения надежды и извращением любви.

Можно сказать, что фильм Тарковского *Андрей Рублёв* стал для многих настоящим открытием иконы. Это было уже не научное или реставрационное открытие, затрагивающее узкий круг людей, а открытие для тысяч. Это было откровение, глубоко затрагивающее душу. Возможно, для кого-то, осознанно

или неосознанно, это был первый опыт молитвы, по крайней мере, первый опыт предстояния Образу. Зритель не может не испытать духовного катарсиса, когда в конце фильма, который снят на чёрно-белой плёнке, экран заливают море цвета и возникает прекрасный лик Звенигородского Спаса, лик, полный любви и сострадания, ангелы Троицы — образ совершенной красоты и любви. И конечно, когда советская цензура запрещала этот фильм, она запрещала прежде всего этот образ — образ Бога, обращённого к человеку с любовью.

Сегодня Россия переживает возрождение Православия, Церковь не гонима, храмы открыты, восстанавливаются многие духовные традиции, в том числе иконописная. Уже иконописцев не единицы, а сотни насчитывается, действуют десятки иконописных школ. Икона возвратилась в жизнь людей. Но значит ли это, что образ торжествует, а без-образие побеждено? Вовсе нет, противостояние продолжается, но обретает иные формы.

Казалось, что иконоборческие времена канули в лету. В современном мире нет цензуры, общество плюралистично, культура полицентрична и полистилистична, и, кажется, в правах уравниены все направления искусства. Однако и в культуре постмодерна есть вирус иконоборческой агрессии. Это показала серия выставок под названием «Осторожно религия!», где главным «художественным» приёмом объявлялось кощунство, святотатство и осквернение икон. Конечно, «объектами» постмодернистской акции стали не шедевры из Третьяковки и не святыни из храмов, а всего лишь бумажные иконки массового производства и пустые оклады, соседствовавшие с антирелигиозными плакатами и другими артефактами сомнительного содержания. И можно бесконечно спорить о том, является ли софринская продукция достойным наследием великой иконописной традиции, но совершенно очевидно, что пафос художников был направлен не на уничтожение артефактов массовой культуры, а на осквернение Образа.

Образ и без-образие противостоят друг другу не только в выставочных залах, но на самой глубине современной культуры. Если в XX веке эта борьба велась грубо и зримо, то сегодня она обретает изощрённые формы. Массовая культура с её пропагандой гламурных симулякров и нравственным релятивизмом направлена на разрушение образа Божия в человеке. К сожалению, массовая культура проникает и в Церковь, и последствия этого прогнозировать страшно. Но всегда есть те, кто идёт против течения, и в начале XXI века есть небольшие островки, где образ по-прежнему противостоит без-образию.

В заключение хотелось бы сказать, что сегодня мир нуждается в откровении иконы, может быть, более чем когда-либо. Пространство современной культуры перенасыщено визуальными образами: кино, телевидение, реклама, гляцевые журналы, интернет — всё строится на ярких, активно воздействующих на сознание образах. Мир уже общается не посредством слов, а посредством образов, но это общение не лиц, а масок. В интернете блогеры скрываются за вымышленными аватарами, в шоу-бизнесе певцы берут вы-

мышленные имена. Большинство образов этого мира — симулякры, пустые оболочки без смысла, как переливающиеся мыльные пузыри, готовые каждую минуту лопнуть. Как можно вообще что-то разглядеть в этом потоке бурно меняющейся жизни? Клиповое мышление требует постоянной смены картинок. Икона же рассчитана как минимум на остановку движения и созерцание, она даёт возможность от проходящих образов этого мира обратиться к образу вечному, изначальному. Икона не просто оберег или талисман, предмет культа или святыня, она — образ, призванный восстанавливать основы мироздания, систему духовных координат. Икона не просто изображает что-то или кого-то, она ставит нас лицом к лицу с Реальностью, с Богом Живым. Ведь христианство, как говорил владыка Антоний Сурожский, это опыт Встречи.

ЛИТЕРАТУРА

Трубецкой 1993 — Трубецкой Е. Умозрение в красках // Философия русского религиозного искусства. М., 1993.

НАЦИОНАЛЬНО-САМОБЫТНЫЕ АСПЕКТЫ РУССКОЙ ИКОНЫ

Цеханская К.В.

На сегодняшний день о русской иконе сказано *почти всё*. Нам известны подробности её «багрянородного» происхождения, этапы развития на почве национальной культуры, художественные различия столичной и местных школ, живописный почерк великих мастеров. Современное искусствоведение с полным правом уже может подводить определённые итоги в изучении русской иконы. Ведь каждый доступный познанию момент её исторического бытия тщательно исследован и раскрыт в широком научном диапазоне — от духовно-метафизических глубин иконописного образа до мельчайших формально-эстетических нюансов тех или иных стилей и направлений.

И всё же повторим, — мы знаем о русской иконе не *всё*, а *почти всё*. Это наречие *почти*, как семантический знак незавершённости, неполноты, может быть применим к обозначению границ познания как духовной так и биофизической жизни человечества. Для примера обратимся к современной генетике. Так, в начале XXI века учёные *почти*, то есть на 99% расшифровали генетический код человека. Но эта пока непреодолимая неполнота знания о генетическом коде, а шире — и о геноме человека, в котором действует всего лишь 20 000 генов, в наши дни усложнилась новыми открытиями в генетике. Например, совсем недавно молекулярная биология обнаружила внутри человеческого кода ещё один код, его называют «код внутри кода», именно он управляет сборкой и взаимодействием элементов человеческого кода. Но и это ещё не всё. Оказывается, и этот недавно обнаруженный второй код, регулирующий систему генетического кода человека, в свою очередь, сам регулируется чем-то, стоящим на неизвестном уровне контроля.

Своя таинственная система духовных кодов присутствует и в русской иконе. Представляется, за границами всего накопленного научного материала о русской иконописи — материала, который можно характеризовать как *почти* полный, 99-процентный, — существует система непознанных, пока ещё нераскрытых кодов. Эти таинственные духовные коды связаны не с онтологическими, сотериологическим или символически-каноническим аспектами иконописания, глубоко раскрытыми Отцами Церкви и органично входящими в понятийный материал науки. Неразгаданная тайна русской иконы связана с её специфически-русским «геном» почвенной самобытности. Геном русской религиозной духовности — не отвлечённый термин. Это пока не познанный метафизический феномен всей русской культуры, а шире — всего национального бытия. Далеко не случайно на излёте XX века известный исследователь О. Попова задала вопрос: а было ли на Руси искусство по отношению к Византии столь своеобразное, что оно может быть названо национальным? И если да, то в чём же именно можно видеть этот национальный стержень? (Попова 1999: 12).

Проблема самобытных начал русской духовности, претворённых в религиозном искусстве Церкви — новая, достойная внимания тема гуманитарной науки XXI века. Мы не можем указать те пути, по которым должна идти пытливая мысль исследователя, озабоченного национально-самобытными истоками русской иконы. Но с позиций религиозной антропологии, да и просто исторической науки вполне возможно обозначить то, что препятствует схождению на этот путь. С нашей точки зрения, — это чрезмерное увлечение, или вернее сказать, очарование, пленение Византией, когда всё иконописное искусство Средневековой Руси рассматривается исключительно сквозь призму вселенских эстетических задач Византии.

Всеобъемлющие заимствования византийской духовности и культуры, творчески сублимированные русским народом на своей родной почве — основополагающее преувеличение и даже можно сказать, — заданная тенденция современного искусствознания. Причём указанная тенденция не выражена ясно и конкретно в теоретических формулировках. Она просто гибко встроена в систему научных доказательств как данность, не требующая доказательств. Жёсткая установка на статусно-иерархическую соподчинённость Руси Византии побуждает вольно или невольно любого исследователя искать в русской иконе рецепцию византийской, а также признаки аналогизма, синхронности, соответствия стилистическим периодам византийской живописи. Традиционной научной целью искусствознания остаётся процесс тщательного выявления формально-стилистических признаков византийского стиля в системе русской иконы. И порой этот скрупулёзный поиск и последующая фиксация малейших оттенков греческого стиля в русских образцах носит сверхколичественный характер. Представляется, что подобная, чрезмерная, «привязка» к эталонным памятникам Византии методологически препятствует самой необходимости искать какие-либо национально-самобытные черты русского средневекового искусства. Иногда эта установка на всепоглощающую исключительность византийской культуры позволяет утверждать, что, например высокий иконостас является особым вкладом русского искусства в позднепалеологовскую культуру (Осташенко 2005: 40). Или, что творчество Андрея Рублёва и художников его круга представляет собой совершенное воплощение стилистических этапов искусства византийского мира конца XIV – первой трети XV в. (Осташенко 2005: 91).

И здесь уместно задать вопрос: отразился ли этот вклад на эстетическое содержание позднепалеологовского искусства Византии? Полагаем, что нет. Потому что сама Византия и не нуждалась в этом вкладе. Она к этому времени уже завершала своё царское делание, и сказала всё, что было под силу эллинам. Не следует забывать, что ещё задолго до падения Византии Москва, Русь превратилась в самостоятельный международный православный центр Европы, куда в обилии стекались образованные болгары, сербы, греки, иноки Палестины. Всё это разноэтничное сообщество носителей вселенской православной духовности концентрировалось в Москве не для того, чтобы обучать русских эталонным образцам молитвы, книжности, ис-

кусства. Они все становились соучастниками, сотрудниками, помощниками мощного процесса кристаллизации почвенно-русской духовно-религиозной традиции. Традиции, которая собиралась, осмысливалась, творчески формировалась в соответствии с национальным, русским архетипом переживания и восприятия идей Православия.

Несомненно, единый дух дышит в Церкви, монашестве, старчестве, искусстве Византии и Руси. Но различие между этими «нераздельно-неслиянными» цивилизациями всё же есть. Оно состоит в степени восприятия Даров Святого Духа, в национальной способности, предрасположенности вместить и выразить полноту меры восприятия истины (см. Лисовой 2007: 14). Как подчёркивает Н.Н. Лисовой, почему в истории православного мира Бог оказался в конечном итоге за Русь, а не за греков? Да в первую очередь потому, что вместить и выразить могли и можем больше (см. Лисовой 2007: 14). Действительно, именно в историко-культурном пространстве средневековой Руси произошло то, что не смогли свершить ни сербы, ни болгары, ни византийцы-эллины, когда в творчестве Андрея Рублёва с божественным совершенством воплотилась главная идея православного Востока — идея всецелого преображения человека.

Но полагаем, что величие Рублёва не только в том, что он сумел предельной полнотой выразить общеправославный идеал обожения. Его исключительная значимость заключается в ясном претворении русского архетипа святости, определяющего золотой, срединный, рассудительный путь духовной жизни. Своим искусством преподобный иконописец «умерил», «утишил» экстатическую воспламенённость византийского исихазма смиренно покаянной благодатью русского умного делания, когда плоды смирения оказываются выше плодов поста и молитвы, а видение грехов — ценнее лицезрения нетварных энергий.

И вот здесь мы подходим к главной цивилизационной проблеме русской средневековой культуры: к степени и форме её ориентации на общеправославное наследие Востока. Кто же был благодатным «агентом влияния», стоящим у истоков формирования архетипов русской святости, молитвенности, творчества? Это прежде всего, Палестина, лишь потом Византия и совсем позднее — Афон. Известно, что монашество Киевской Руси, задающее духовный тон русской церковности и культуре, первые уроки молитвенности и подвижничества получило от великих палестинцев. На Руси подражали не Антонию Великому, а Савве Освящённому. Летописец Нестор, создавая свой труд, больше всего использовал жития палестинских святых: Евфимия Великого, Саввы, Иоанна Молчальника. Именно палестинские аскеты со своей рассудительностью, чувством меры, духовным тактом передали русским идеал аскетически-молитвенного делания. Какова же была степень влияния афонского монашества, возрождаемого Симеоном Новым Богословом и более позднее воздействие на Русь византийского паламизма?

Известные источники и данные церковной истории не позволяют приписать Афон к числу сакральных объектов, почитаемых в Древней Руси.

До XVI в. не известно ни одно домонгольское «хождение» на Афон, упоминания о нём нет ни в поучениях, ни в житии преп. Феодосия Печерского, взявшего устав для своего монастыря в Константинополе, а не на Афоне.¹ Первое, довольно сухое описание Святой Горы появляется лишь в конце XV в. Оно принадлежит перу диакона Троице-Сергиевой Лавры Зосимы, паломничавшего и на Афон, и в Царьград. Даже преп. Нил Сорский, посетивший Афон, никак не выделяет его среди других мест паломничества. Перелом произошёл в XVI в., когда прибывшие со Святой Горы старцы составляют первое, гимнографическое по стилю описание Афона: *Сказание и воспоминание отчасти Святыя Горы Афонския*. В XVII в. появляются новые вехи в сакрализации Святой Горы русским религиозным сознанием: устройением патриархом Никоном Иверского монастыря на Валдае и издание им же *Рая мысленного*, первой подробной истории Афона, а также составление сравнительного описания Соловецкого монастыря и Афона, предпринятое диаконом Чудова монастыря Дамаскиным. Наконец, только в XIX в. окончательно утверждается и закрепляется сакральная связь Афона и России; речь идёт об откровении, данном преп. Александре (Мельгуновой), в котором ясно указывается метафизическая значимость Киево-Печерской Лавры как третьего удела Богородицы и пророчествуется о возникновении Её четвёртого удела — Серафимо-Дивеевской обители. XIX в. знаменуется созданием целого созвездия Ново-Афонских и Второ-Афонских обителей и скитов, названием своим прямо отсылающим к Святой Горе (Ходзинский 2008: 74–75).

Не вполне доказуемым является утверждение части филологов, историков Церкви, искусствоведов о существенном влиянии паламизма на развитие основополагающих процессов в русской духовной культуре XIV – XV веков, — речь идёт о богословии, иконописи, молитвенно-аскетическом делании монашества и, конечно же, о харизматической антропологии русского старчества. Византийская теория и практика умной молитвы, органично связанная с учением свт. Григория Паламь о нетварных энергиях, дающих возможность прямого общения человеческой личности с Богом, всё же больше представляла собой специфически-византийское, можно сказать, греческое явление. Не случайно после победы Григория Паламь в спорах с Варлаамом и Акиндином на Константинопольском соборе летом 1341 года (кстати, спорах, не затихавших ещё около тридцати лет) паламизм как общецерковное учение о нетварных энергиях и путях их стяжания, быстро приобрело статус религиозно-государственной доктрины. По сути паламистами-исихастами стала вся политическая элита империи. Но это не был обособленный орден особо молящейся политической и церковной касты государства. К приобщению не-

¹ Факт благословения Афона, полученного преп. Антонием Печерским, на сегодняшний день не является окончательно доказанным. Подлинное житие св. Антония до нас не дошло, а известные фрагменты из Киево-Печерского патерика, связывающие историю основания Печерской обители с Афоном, резко контрастируют со всем письменным наследием домонгольского времени. В начале XX века академик А.А. Шахматов считал указанный фрагмент позднейшей вставкой (Ходзинский 2008: 74–75).

тварных энергий через Иисусову молитву свт. Палама призывал всё византийское общество, весь православный мир, не только монахов, но и простых людей, женщин и даже детей (Прохоров 2000: 23).

На русской почве паламизма просто не было. Палама-мистик не был известен русскому средневековому образованному слою. Его церковно почитали два раза в году, но довольно формально, всего лишь как борца с латинской ересью, как защитника Православия. Вся богословская суть учения о нетварных энергиях и вся теоретическая подоплёка спора св. Паламы со своими латинствующими оппонентами русским была неизвестна. Впервые в русском переводе сочинения св. Григория Паламы появились в конце XVIII века, благодаря розенкрейцеру И.В. Лопухину. Но никакого распространения они не получили, потому что в 1787 году издание было конфисковано (Гаврюшин 2011: 546). Средневековые русские со всей очевидностью пребывали вне богословских контекстов развёрнутого учения свт. Паламы о нетварной природе Фаворского света, о способах и целях непрерывного делания Иисусовой молитвы. Средневековой Руси было более близко знакомо учение преп. Григория Синаита, (1268–1346), учителя свт. Григория Паламы. Не преувеличивая значимость Григория Синаита в процессах русской средневековой монашеской и церковной культуры, следует отметить, что его направление исихазма оставило духовный след в истории русской духовности, молитвенного делания, иконописи. Известно, что каждый аскет-молитвенник, отшельник, монах, творящий непрерывную Иисусову молитву, жаждущий достичь лицезрения нетварных энергий, шёл к подобному состоянию путём личного, неповторимого молитвенного опыта. Так было и с безвестными исихастами, и с великими мужами Вселенского Православия. Учения преп. Григория Синаита и свт. Григория Паламы не были идентичны. У каждого из них существовал свой теоретический «подход» к способам молитвенного делания, своё понимание мистических. «вершин» преображения, то есть обожения человека. Если сказать кратко, то эти различия суть таковы. Григорий Палама считал, что удостоившийся нетварного света ум человека передавал телу свидетельства божественной красоты, примиряя божественную благодать с плотью, делая плоть способной к восприятию невозможного. Григорий Синаит учил иному: божественная благодать реально меняет, преображает саму плоть, делая её реально новой, просветлённой, нетленной (Голейзовский 1969: 197, 198). Заслуживает внимания тот факт, что Григорий Синаит основал свой монастырь не на Афоне, и не в Константинополе, а в Паррории, славянской территории, где и были переведены на славянский язык его труды и где он стал первым учителем «умной молитвы» для болгар и сербов. Идеал аскетически-созерцательной молитвы Синаита глубоко воспринял и претворил в собственной духовной практике преп. Нил Сорский (1433–1508), кстати, путешествуя в своё время на Афон и в Константинополь, в целях изучения «умного делания», преп. Нил ни разу не упомянул о свт. Григории Паламе (Голейзовский 1969: 201). Позднее Паисий Величковский (1722–1749), изучая наследие Нила Сорского, обратился напрямую к

переводам преп. Григория Синаита¹.

Средневековое молитвенное делание русских — большая метафизическая тайна русского бытия. Несмотря на отрыв от афонской мистически-созерцательной традиции, от церковно-институционального исихазма Византии, русское монашество не только в XIV и XV веков, но уже с XII века знало практику безмолвного погружения в Иисусову молитву. Известны имена творцов самодвижущейся молитвы, это правнук великого князя Ярослава преп. Никола Святоша, это преп. Авраамий Смоленский, наконец, преп. Сергей Радонежский. Начиная со времени митрополита Киприана русские насыщались знанием классической исихастской литературы православного востока, трудами преподобных Иоанна Лествичника, аввы Дорофея, Симеона Нового Богослова, Григория Синаита. Их творения, переведённые на славянский язык, имелись в Троице-Сергиевой лавре, Кирилло-Белозерской обители. Русские монахи, старцы, подвижники благочестия читали тех же святых, что читали на Афоне, Синае, Патмосе, Византии. Насыщаясь этим духовным знанием, русские неустанно воспроизводили свой, по выражению Н.Н. Лисового «специфически-национальный извод» Православия (см. Лисовой 2007: 9), который в свою очередь, формировал самобытно-почвенный код русской культуры, а шире — русской духовности. Представляется, что основой этого кода, его энергетическим ядром являлось и является молитвенное делание русских. Только обнаружив и поняв этот специфический характер молитвенности, мы сможем разгадать тайну русской иконы и, может быть, — сокровенную тайну святого иконописца Андрея Рублёва.

Специфически-самобытная исключительность молитвенных состояний русских святых, подвижников веры и благочестия, можно сказать «лежит» на поверхности земной истории. В чём выразилась эта исключительность? В плодах молитвы! Известно, что молитвенные прошения великих русских святых порой завершались явлением Самого Бога, Так, Святая Троица явилась преп. Александру Свирскому. Иисуса Христа воочию лицезрел преп. Серафим Саровский. Преп. Сергия Радонежского посетила Сама Царица Небесная в окружении святых. Все эти трансцендентно-реальные явления сопровождались осиянием Фаворского света. То есть нетварных энергий, к пребыванию в которых так экстатически-молитвенно стремились византийские исихасты, в том числе и паламисты. И если избранные молитвенники Византии и Афона удаивались пребывать в блаженстве божественных энергий, то для русских святых зачастую в этих энергиях зримо открывался Сам Бог и Сама Матерь Божия.

Узнать, почему Бог так часто открывался русским, это значит, постичь само существо, божественный код русской молитвы, русской самобытной

¹ Как полагает В.М. Живов, исихастская традиция Григория Синаита была в Московской Руси недолговечной и после Нила Сорского и до издания *Добротолюбия* следы её носят спорадический и непоследовательный характер. Русские подвижники и молитвенники, строившие в XIV века новую монашескую жизнь лишь самым поверхностным образом могут напоминать своих византийских современников-исихастов (Живов 2011: 40, 41).

духовности.

Можно ли это сделать, погружаясь в сложные формально-стилистические изыскания — филологические, лингвистические, искусствоведческие? Полагаем, что можно при одном условии — когда исследователь выше научной истины ставит Истину религиозную. Но по большому счёту, и это ещё не конечный предел требований к учёным, изучающим феномен русской иконописи. Идеальное условие иконопознания — жить в Истине, то есть постоянно возрастать в её осмыслении, восприятии, находиться в ненасыщаемом и неостановимом «присновращении» вокруг неё. Безусловно, подобное требование не может быть применимо к светской академической гуманитарной науке. Очевидно, что углубление в метафизическую природу православной духовности, в природу иконы, молитвы, благочестия неизбежно понудит учёного пересечь границы логико-когнитивной системы знания, когда остаётся один шаг до чистого Богомыслия, когда из учёного рождается монах. Вероятно, по этой причине, то есть по методологическим установкам классической гуманитарной науки, подразумевающим объективную «отстранённость» от Истины, взгляд на неё со стороны и даже сверху, — русская икона до сих пор остаётся до конца не познанной, таинственной областью духовно-религиозных смыслов. И большинству учёных остаётся «расшифровывать», интуитивно улавливать ускользающие от позитивистского анализа таинственные контексты иконы в её исторических, формально-стилистических, культурологических и прочих аспектах, доступных для внешне-визуальных исследований и наблюдений. Безусловно, постижение национально-самобытных начал русского иконописания — начал, рождающихся из архетипа русской молитвенности и святости — самая высокая цель, которую только может представить себе православный учёный. И эта цель, даже будучи до конца не осмысленной, весьма отдалённой от насущных научных задач, самим фактом своего «наличия» в пространстве русской духовности, воздействует на алгоритм процессов научного познания иконы. Образно говоря, под омофором этой высшей цели, очевидно или неочевидно, рождаются, развиваются, взаимно дополняются все формы творческой деятельности учёных, дерзновенно изучающих феномен русской иконы.

Отступив от метафизических сверхзадач и целей в познании русского иконописного искусства, отметим более «приземлённые» аспекты её сущности и значимости. Парадоксально, но русская икона по своей всеохватности никогда не являлась одним лишь посредником в молитве. Помимо энергий благодатных молитвенных возношений, на протяжении веков она как бы «вбирала» и одновременно отражала духовно-мировоззренческие коллизии русской истории, в иконе поместилось всё: молитва и Богомыслие, социально-этические чаяния и ценности народа, его духовные подвиги и заблуждения, представления о святости, благочестии, красоте, справедливости. Именно икона оставалась и до сих пор остаётся наиболее точным индикатором религиозного состояния русского общества. Очевидно, явление религиозной духовности — личности или целых народов — не представляет собой некую

постоянную качественную величину. Человек — колеблемый тростник. И все его поиски Истины и само существование в духовных «параметрах» обретенной веры обусловлены фактором Богоданной свободы. Но как известно, свобода личности, в том числе соборная воля народов, этносов подвергаются постоянному испытанию обстоятельствами бытия. Иными словами, проходят метафизическое «тестирование» на верность Божественной Истине. Из подобных коллизий рождается противостояние идей.

Русская икона отразила в себе самой столкновение антагонистических векторов человеческой свободы, самостийности, самоволия: свободу во Христе, заключенную в церковно-догматических границах канона и хаотическую свободу дерзких духовных блужданий за пределами освященной традиции. Иконографический канон, подобно плотине, всегда сдерживал пассионарный напор народной духовной вольницы. Из столетия в столетие канон отражал натиск невежества, обмирщения, ересей, сектантства и прочих духовных соблазнов православных. При этом основной удар принимала на себя формально-стилистическая система иконописания. Как бы защищая и ограждая канон, она вмещала в себя эстетически пресуществленную новизну времён. Новизну, которая тем не менее не противоречила догматической природе канона.

На протяжении всей русской истории иконографический канон оставался путеводной звездой веры и благочестия, той метафизической стяжкой, которая укрепляла, а порой подспудно хранила традиционные основы религиозного самосознания русских. Менялась историческая реальность, социокультурная ментальность народа, менялся и формально-стилистический язык иконы. Но никак не канон. Но крайней мере, так было до начала XXI века, до вступления России в эпоху постмодерна, когда в нарушение канонических законов Церкви в стране сформировался и утвердился новый изобразительный «канон» — скульптурные памятники Богу и святым Русского Православия.

Какие национально-самобытные ценности, чаяния, установки отражает сегодняшнее искусство иконописания?

Взгляд на русскую икону — это прежде всего, взгляд из новой мировой исторической реальности, имя которой постмодерн (Цеханская 2016: 134–163).

Уже ясно, что постмодерн не является ни узко-специфическим направлением в искусстве, ни особым философским умонастроением разного рода интеллектуалов. Это качественно новое духовное состояние всего человечества, порождённое прежде всего либеральным крахом западноевропейского христианства. Не будем вдаваться в объяснение тонкостей постмодерна. Обобщённо отметим одно: постмодерн носит всеобъемлющий, глобальный характер ложно-деструктивной духовности. По церковному можно сказать, что источником постмодерна являются эманации разумного inferнального зла. Подобно плесневым нитям, постмодерн всё более пронизывает мировую политику и культуру, бытовую государственную, личную и религиозную

жизнь людей. Постмодерн даже определяет характер и вооружение идущей мировой гибридной войны, основанной на обезбоживании, обесценивании и расчеловечивании бытия как такового. Если кратко выразить цели постмодерна, то на наш взгляд, они будут таковы: это требование бесконечной плюральной равноценности всего и вся, обесмысливание любых смыслов, расщепление целостности общечеловеческой культуры, истории, традиции. Но самое главное — это глумление над Божественной онтологией человеческого бытия.

Россию не миновал этот кочующий духовный вирус. Страна вошла в XXI век уже заражённой постмодерном, его расцвет мы наблюдаем сейчас. Глубоко поразив российское масс-медийное пространство, этот вирус мощно орудует под прикрытием массовой культуры, главное в которой даже не пошлость, а культурологическое принуждение к спокойному собеседованию со злом, требование нормативной терпимости ко греху. Вот из этой новой социо-культурной реальности мы обращаем свой взгляд на русскую икону.

Как подчёркивалось выше, икона и в средние века, и в синодальную эпоху и даже в новейшей истории страны была не только главным средоточием молитвы и веры. Она являлась центром духовного притяжения, вокруг которого формировался этнорелигиозный архетип русской ментальности, национальные ценности культуры, традиция, наконец, принципы жизненных целеполаганий. Более того, икона давала народу ясный и прямой ответ на то, как Божественная благодать, милость и правда могут сосуществовать вместе с жестокостью мира, при этом, обнимая и спасая его. Религиозная вера не обособлялась в самосознании людей, не становилась изолированным предметом самоанализа или стороннего рационального изучения. Вера была плотно и естественно-нераздельно слита с единым мирозерцанием верующей личности. Точно так же икона оставалась целостным сакральным объектом, таинственным феноменом, недоступным никакому секулярно-научному проникновению в её метафизическую сущность. Иными словами, перефразируя слова классика, скажем: икона была наше всё.

Что же вдруг произошло с иконой в XXI веке? Коснулся ли постмодерн канонически бытийственной стороны иконописи? На первый взгляд — нет, не коснулся. Икона продолжает оставаться одной из наиболее консервативных форм современного искусства Церкви. Но это только на первый взгляд.

В современной иконописи, так же как и в иконопочитании, произошли некие невидимые тектонические сдвиги, связанные с изменениями социодуховного умонастроения верующих: как воцерковленных, так и невоцерковленных, то есть скрытых носителей традиционного религиозного архетипа. Постмодерн уже сформировал опасный потенциал новой культурной парадигмы. Его смысл — в расщеплении целостности, десакрализации сакрального, в глумливо-саркастическом «убийстве» традиции. Мы видим, как «расползается» некогда цельное религиозное самосознание народа. Уже привычным и удобным становится принцип разделения духовно-религиозной и мирской жизни. Иными словами, сегодня не грех пойти на рок-концерт какого-

нибудь Кинчева, а завтра — на Литургию в церковь. Не грех днём посетить какую-нибудь постмодернистскую выставку с антицерковными арт-объектами, а вечером зайти на вечерню. Совершенно очевидно, значительная часть верующих, особенно, молодое поколение, с удовольствием соблазнились облегчённым вариантом Православия. Вместе с новыми, упростившимися оттенками религиозного самосознания народа изменилось место и значение иконы как в частной жизни людей, так и в жизни Церкви. Потеряв в связи с агрессией постмодерна своё первородство, своё культуuroобразующее значение, икона оказалась «наравных втиснутой» в длинный ряд других видов современного искусства. Она превратилась в такой же привычный художественный продукт как театр, кинематограф, светская живопись, музыка, скульптура и даже постмодернистский арт-объект.

Весьма показательно, что в России наблюдается такое изобилие выставок икон. Иконные экспозиции организуются и музеями, и частными лицами, и Церковью. Чувствуя утрату прежнего понимания и трепетной любви к иконе, православная общественность искренне желает вернуть интерес к ней, посредством выставок, осуществляя новый план монументальной пропаганды. Пропаганды русской иконы. План весьма справедливый, необходимый, но в большой степени и бесполезный, учитывая указанные выше негативные оттенки современной веры и благочестия. Ведь далеко неслучайно верующий народ дружно и молниеносно слетается со всей страны на выставки древних христианских артефактов, привезённых с Афона или Иерусалима или из других святых мест. Стремление приложиться к поясу Богородицы или к дарам волхвов свидетельствует, с одной стороны — об огромной потребности в общении с первоисточником святости. А с другой стороны — об ощущении, возможно, недостаточности святости в родной земле, в родном церковном обиходе. И это при том, что Россия благодатно наполнена своими святынями. Но «своё» становится привычным. И причина этого лежит в формализации веры, в масс-медийной профанации идеалов и святынь русской жизни, в постмодернистском разделении сознания на мирское и религиозное начала, в стремлении к комфортному, без всякого «напряга» Православию. В этот перечень причин также входит шаблонно-эстетическая прививка в виде бумажных иконок и совершенно неканоничных и глубоко враждебных Русскому и Вселенскому Православию каменных памятников — изваяний святым, о которых упоминалось выше. Вне всякого сомнения, подобные с позволения сказать, образцы массового церковного производства формируют такое же глянцево-поверхностное, ложное понимание как веры, так и иконы.

В виду сложного историко-культурного контекста современности, икона всё более отдаляется от традиционной среды своего бытования, парадоксальным образом становясь, тем не менее, модным объектом многочисленных выставок и даже перформансов. Настоящая икона, написанная на дереве профессиональным художником-иконописцем, уже не является той ценностью, которая передаётся от поколения к поколению. Огромное количество верующих довольствуется печатным изображением иконы в виде недорогой

литографической продукции. И это несмотря на то, что настоящая икона, например, аналойного размера, стоит не дороже телевизора или компьютера, которые есть в каждом доме. В том числе, в сельском и деревенском.

О чём это свидетельствует? О том, что духовно-практическая необходимость в подлинной иконе постепенно отпадает. Ну что ж, если раньше иконописный образ являлся безусловной святыней, участвующей в жизни народа, образцом, формирующим эстетику русского искусства, то сейчас, в начале XXI века икона даже не мыслится духовным противовесом апостасийных форм культуры. Ярко обозначившись в суетном пространстве постсоветского времени, икона вновь отошла в церковную сень.

Сегодня классическое иконописное искусство Церкви всё так же остаётся уделом избранной части воцерковлённого художественного социума, занимающего церковную нишу. Эта ниша состоит из двух уровней, Первый — ремесленная копия продукция профессиональных иконописных мастерских, на высоком уровне восполняющих потребности Церкви. Вторая — эталонные, авторские, можно сказать, штучные образцы иконописания, по которым определяются основные тенденции в развитии современного иконописания. И вот здесь мы подходим к важному вопросу — каковы же эти тенденции? Как профессиональные иконописцы отвечают на постмодернистские вызовы времени?

Об указанных тенденциях можно судить, например, по экспонатам выставки «Современные иконописцы России», проходившей в 2015 году в помещении Казанского вокзала. Невозможно преувеличить ни эстетическую, ни смысловую значимость экспозиционного материала выставки. Она носит не просто элитарный, но эталонный характер. Тщательно подобранные иконы, представляющие различные иконописные мастерские, школы, а также образцы авторского творчества полновесно отражают и художественные тенденции и мощный потенциал современного иконописания. Предпочтение крупных и средних форм, изобилие золота, величественная выразительность линий и форм, совершенство колористической и композиционной гармонии и, наконец, просто красота, ошеломляющая, торжествующая, царственная красота мозаичных и живописных образов — всё это в своей формально-стилистической совокупности так и хочется назвать торжеством неоимперского стиля иконописания. Вполне возможно, что русская икона в свой провиденциальной глубине уже указывает на будущие пути российской государственности.

Но несмотря на блистательное совершенство языка и формы, столь необходимых для эстетического утверждения иконы в современной действительности, рассматриваемая выставка «высветила» одну важную проблему, связанную с духовно-мистическими категориями образности. Русская средневековая икона, например, XV века не завораживала молящегося некой внешней красотой форм. По большому счёту красота в её современном понимании, отсутствовала в иконописных памятниках древности. Представляется, в них было другое — таинственное веяние тихого ветра. Именно в та-

ком виде являл себя Господь ветхозаветным праведникам. Движение этого ветра, то есть божественной благодати нужно было уловить. А для этого нужно было начать творить молитву.

Красота же лучших современных икон настолько притягивает к себе всё внимание, что забывается всякая молитва. Вот, например, икона преп. Исаака Сирина кисти архимандрита Зинова — настолько прекрасна, что сама красота становится препятствием к метафизически-молитвенному восприятию образа. Хочется бесконечно созерцать иконописный облик святого, вглядываться в его живые глаза, путешествовать взором по бесконечно изящным складкам и линиям головного убора, наслаждаться дивной гармонией цветовых соотношений.

Подобное состояние упоения красотой так сопряжено человеку, ярко раскрыто в рассказе Чехова *Красавицы*, где герой, маленький мальчик, поражённый совершенной красотой девушки-армянки, весь погружается в её насыщающее созерцание, которое длилось несколько часов. Без сомнения, желание «присновращения» вокруг красоты имеет религиозную основу, потому что прекрасное — один из феноменов Богом сотворённого бытия. И всё же идеалом русской иконы является не красота. Очевидно, феноменологическим камертоном русской иконописи — как в XII веке, так и в наши дни — было и остаётся срединное, мерное, спокойно-взвешенное соотношение символа и красоты, когда эстетическое совершенство становится соподчинённым фактором выражения Божественной Истины, когда иконописный образ рождает особое, созерцательное, тихое молитвенно-покаянное состояние, подобное состоянию, которое возникает у молящегося при лицезрении *Троицы* преп. Андрея Рублёва. Несомненно, в этом искусном, взвешенном, мерном иерархическом взаимосочетании духовных и эстетических величин и состоит национально-самобытная суть и значимость русской иконы, предоставляющей для всех людей единственно-истинные пути подлинного Богообщения.

ЛИТЕРАТУРА

Гаврюшин Н.К. Русское богословие. Очерки и портреты. Нижний Новгород: Нижегородская духовная семинария. 2011.

Голейзовский Н.К. Исихазм и русская живопись XIV – XV вв. // Византийский временник. Т. XXIX. Наука. 1969.

Живов В.М. Видения света и проблемы русского средневекового исихазма // Огонь и свет в сакральном пространстве. Материалы международного симпозиума. Ред.-сост. А.М. Лидов. М., Индрик.

Лисовой Н.Н. Православие византийское, русское, вселенское: мера свободы и благодать смиренных // Религии мира. История и современность. 2005. М., Наука, 2007.

Осташенко Е.Я. Андрей Рублёв. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV вв. М., Индрик. 2005.

Попова О.С. Древнерусская живопись и Византия // Искусство средневековой Руси. Материалы и исследования. Государственный историко-культурный музей «Московский Кремль. М., 1999.

Прохоров Г.М. Русь и Византия в эпоху Куликовской битвы. Повесть о Митяе. СПб., Алтейя. 2000.

Ходзинский Павел, священник. Афон и его сакральное восприятие в русской традиции //

Материалы международной конференции «Россия–Афон: тысячелетие духовного единства». М., изд-во ПСТГУ. 2008.

Цеханская К.В. Глобализм и проблемы современной этнорелигиозной идентификации русских // Проблемы национальной стратегии. РИСИ. 2015. № 6.

Цеханская К.В. Постмодернизм и традиционализм: конфликт духовных ценностей в постсоветской действительности // Этнокультурное воспроизводство в условиях глобализации: этноперекрестки и трансграничье. Москва – Берлин. 2016.

УЧЕНИЕ О СВЯТОМ ДУХЕ В ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЕ

Губарева О.В.

В Священном Писании говорится о двух образах явления Святого Духа — голубь и огонь. Некоторые авторы называют, также, ветер. Однако, говоря об образе Святого Духа в православной иконографии, мы не можем ограничиться только образами Его явления. Без образов действия и даров Святого Духа, рассказ о Святом Духе в православной иконографии будет не полным, не раскрывающим до конца этой глубокой темы. Кроме того, хочется отметить, что образ Святого Духа в иконописи раскрывается не только средствами иконографии. Большую роль в его раскрытии играет сама живописная система икон: особенно колорит, ритмический строй и технико-технологические приемы. Так как в некоторых случаях важные богословские понятия раскрываются именно средствами живописи, необходимо, также, уделить этому некоторое внимание.

Образ явления: голубь

Первые христианские изображения дошли до нас в катакомбах. Большинство ранних памятников христианского искусства сохранились в западной части Римской империи. Но до эпохи иконоборчества (726–843) культурное разделение западной и восточной частей империи еще не было выражено. Поэтому любой разговор о восточно-христианском искусстве, начинается с древнейших храмовых ансамблей Рима и Равенны.

Первое явление Духа Святого произошло в момент Крещения Господня. «Дух Святой нисшел на Него в телесном виде, как голубь» (Лк. 3: 22). Образ голубя стал первым и самым распространённым изображением присутствия Святого Духа и его действия в иконописи.

С первохристианских времен изображение голубя, как образа явления Святого Духа, дошло до нас только в сценах Крещения. Однако после легализации христианства в IV – V веках мы видим гораздо более широкое его понимание. Это связано с возможностью открытого утверждения своей веры и, конечно, с трудами Второго Вселенского собора. На нём было дано определение Святого Духа как третьего равночестного лица Пресвятой Троицы. Образ голубя получает в искусстве с этого времени самое широкое распространение и становится неотъемлемой частью не только иконографии Крещения. Так в мозаиках триумфальной арки в Санта-Мария Маджоре мы видим изображение Святого Духа в иконографии Благовещение. Он опускается на голову Богородицы в виде крупной реалистически выполненной птицы (Илл. 1).

В это же время складывается иконография этимасии — престола Страшного Суда. На рельефе IV века из Константинополя мы видим фигуру голубя, сходящего на престол. То, что голубь не сидит на престоле, как в более поздних образах Этимасии, а именно «сходит», говорит о литургическом

осмыслении этого образа, через символику церковных Таинств. Изображения Святого Духа в иконографии этимасии не стало обязательными. Но на многих разновременных памятниках, как символ того, что Господь восседет на престол в конце времён не Один, мы видим изображённого голубя.

В это время образ голубя, как символическое изображение Святого Духа, прочно входит также в литургический быт церкви. Именно тогда появляется Евхаристический голубь. Так называется один из видов дарохранительницы. Евхаристический голубь представлял из себя металлическую подвеску с закрывающимся отверстием на спине, в которую полагались Святые Дары. Голубь подвешивался на цепях над святым престолом и как бы парил над ним, очевидным образом являя схождение Святого Духа — в символическом образе птицы и реально — в Святых Дарах, находящихся внутри нее.

Самое раннее бесспорное упоминание о Евхаристическом голубе встречается в апокрифическом Житии свт. Василия Великого, написанном в VII веке. В нём есть слова: «Когда разделил он хлеб на три части <...> третью полагает в золотого голубя, которого он подвесил» (ActaSS: 943). И если в восточной традиции дарохранительницы в Средние века приобрели другую форму, то в западной традиции дарохранительницы в виде голубя очень долго были общеупотребительным литургическим предметом.

В эпоху активного культурного взаимодействия России с Западом, примерно с XVII века в русских церквях снова появляется скульптурное изображение голубя как символа Святого Духа — он прикрепляется цепями в самой зенице центрального купола и осеняет собой весь храм.

Сначала в Византии, Сербии и Болгарии, а с XIV века на Руси появляется иконография, объединяющая все три Лица Пресвятой Троицы. На иконах такого типа два первых Лица Троицы изображены в человеческом виде, а Дух Святой — в виде голубя (Илл. 2).

На первых подобных иконах Бог Отец изображается в том виде, в каком Он предстал в видении пророку Даниилу — *Ветхим Днями* (Дан. 7: 9, 13, 14). Иисус Христос изображается в виде отрока, чем подчёркивается Его сыновство. Святой Дух представлен в образе Своего явления. Образы лиц Пресвятой Троицы на самой ранней подобной иконографии, получившей название *Отечество*, расположены как бы внутри друг друга — от Отца к Святому Духу. На древнейшей русской иконе XIV века мы видим, что образ Сына подчёркнуто симметричен образу Отца. Даже складки рукавов лежат одинаково. Образ Отца имеет золотой крестчатый нимб, как у Сына, и единую с ним подпись. Голубь же словно вылетает из синей глубины небесного круга. Затемнённая середина круга воспринимается как нечто таинственное и неизведанное. Сын держит этот круг, как бы прикрывая его руками. Перед нами своеобразное живописное осмысление Троичного догмата. Лица Святой Троицы, согласно Православному богословию, свидетельствует Одно о Другом. «Сын есть образ Отца, а образ Сына — Дух» (Иоанн Дамаскин). (PG 94: 856B). И только Третья Ипостась Святой Троицы единственная, не имеет Своего образа в другом Лице. Если Отца мы познаем через Сына, Который

явился миру в телесном образе, Дух Святой остаётся Лицом сокровенным, скрывающимся в самом Своем явлении в виде голубя. Поэтому здесь образ голубя нельзя назвать ипостасным образом Святого Духа, хотя Он изображен как Лицо Пресвятой Троицы.

Вариантом этой иконографии можно назвать икону *Распятый в лоне Отчем*, известной с XII века на Западе, а с XVII века, с некоторыми изменениями, и на христианском Востоке.

По похожему принципу, но иначе, строится более поздняя иконография *Новозаветной Троицы* или *Сопрестолія* (Илл. 3). Здесь Бог Отец изображается уже как Бог Саваоф. Бог Дух Святой в виде голубя изображён между Отцом и Сыном, которые сидят рядом на престоле. Голубь тоже окружен или кругом, или восьмиконечной мандорлой. Его нимб иногда повторяет нимбы на головах Бога Отца и Бога Сына, но чаще нимбы у всех Трёх Лиц — разные. В иконах *Сопрестолія* мало подлинного богословия. Скорее, в них присутствует простое желание верующих видеть своего Бога, разгадать Тайну Его троичности. И в этой иконографии голубь уже представляет ипостасный образ Святого Духа. Многие авторы обращали внимание на то, что эта иконография нарушает канонические принципы иконописи и равночестность Лиц Пресвятой Троицы. Об этом подробно пишет в своей книге *Мысли об иконе* иконописец Григорий Круг (Круг 1978: 32–43). Подобные иконы осуждались Церковью. Но несмотря на запреты, изображения Новозаветной Троицы стали одними из самых распространенных в Церкви. Они, также, прочно вошли во всем православном мире в позднюю иконографию *Страшного Суда* и в иконографию аллегорических образов, типа *Почи Бог в день седьмой* и *Символ веры*.

Вернёмся к иконографии *Крещения*. Образ Святого Духа здесь уже в первых катакомбных изображениях осмыслялся символически. В катакомбах Марселина и Петра первой половины IV века, мы видим обнажённую фигуру Христа в виде юноши на Которого огромный голубь изливает из клюва воду. Этот же образ мы видим в мозаиках Арианского баптистерия в Равенне, созданных в начале VI века (Илл. 4). Здесь голубь как бы исходит от появляющейся из небесного сегмента руки. Изображения голубя, льющего воду, можно воспринять как визуализацию ветхозаветных пророчеств.

Пророка Исаяи, который говорит: «Излию Дух Мой на племя твое и благословение Мое на потомков твоих» (Ис. 44: 3);

Пророка Иезекииля: «изолью дух Мой на дом Израилев, говорит Господь Бог» (Иез. 39: 29);

Пророка Захарии: «А на дом Давида и на жителей Иерусалима изолью Дух благодати и умиления» (Зах. 12: 10).

Такое прямое указание на Ветхий Завет видимо связано с толкованием слов Евангелия «... Так надлежит нам исполнить всякую правду» (Мф. 3: 15), поясняющих, «зачем нужно было креститься Христу?». Эти толкования опирались на указанные ветхозаветные пророчества.

В.Н. Лосский и Л.А. Успенский в своей книге *Смысл Икон* замечают,

что «Икона Крещения — одна из икон, имеющих наибольшее количество аналогий с ветхозаветными прообразами». Явление Святого Духа в Крещении в виде голубя святые отцы Церкви объясняют аналогией с потопом: мир был очищен от беззаконий водами потопа, и голубь принес масличную ветвь, возвещая прекращение наказания; Также и Дух Святой сошел в виде голубя возвестив Божие милосердие. Поэтому на некоторых иконах Крещения голубь изображается с веточкой в клюве (Лосский, Успенский 2012: 248–249; илл. 5).

Изображение кисти руки с вытянутым перстом, от которой голубь как бы исходит, на иконах *Крещения* очевидным образом прочитывается как благословляющая десница Бога Отца. Однако изображение руки может иметь дополнительное толкование. В Священном Писании Дух Святой несколько раз называется «перстом Божиим». В Пятикнижии (Исх. 8: 19) сказано, что Моисей творил чудеса «перстом Божиим». «Перстом Божиим» (Исх. 31: 8 и Втор. 9: 10) были написаны скрижали Завета; в Псалтыри (Пс. 8: 4) говорится, что небеса были сотворены перстами Божиими. У евангелиста Луки есть место, где он приводит слова Христа: «Если же Я перстом Божиим изгоняю бесов, то, конечно, достигло до вас Царствие Божие» (Лк. 11: 20). Это же место у евангелиста Матфея записано почти точно также, только вместо слова перст, сказано Дух (Мф. 12: 28) (Максимов 2007). По толкованию блаженного Феофилакта, евангелист «Духа называет "перстом" для того, чтобы ты знал, что как перст одного существа с целым телом, так и Дух Святой единосущен со Отцом и Сыном» (PG 123: 862A–B).

Таким образом, можно предположить, что рука с вытянутым перстом в иконографии Богоявления является образом единосущия Духа Святого Богу Отцу и Богу Сыну. Рука в иконографии *Богоявления* — это образ единства и нераздельности Божественных действий, где Отец есть причина первоначальная, повелевающая; Сын есть причина вседержущая и созидательная; Св. Дух — причина совершительная. Таким образом, мы видим, что уже в одном из самых ранних иконописных изображений художник старается богословствовать, показать Богоявление как зримое свидетельство вечного (онтологического) единства Сына и Святого Духа, и исхождение Святого Духа от Отца.

В других иконах *Крещения* можно заметить, что пальцы руки Божьей сложены в античном ораторском жесте, означающими процесс речи. В этих случаях изображение руки можно истолковывать, также, как Глас Божий, звучавший в момент Крещения. В русской традиции, не связанной с античностью, изображение руки постепенно превратилось в изображение Самого Бога Отца (Илл. 6). Бог Отец появляется в иконографии *Богоявления* в XVI веке. Причём, на некоторых иконах показывается, как Дух Святой исходит на Иисуса Христа непосредственно от уст Бога Отца. Тем самым автор иносказательно указывает на библейский рассказ о сотворении Адама, в которого Бог вдохнул Дух. Очевидно здесь прослеживается желание иконописца показать Христа как Нового Адама.

Древний образ Духа Святого, изливающего потоки воды, который мы видели в ранних изображениях, в более поздней иконографии превратился или в поток воды льющейся прямо с неба, или в поток света, внутри которого в диске, символизирующем небесную славу, является голубь. В развитой иконографии «Богоявления» образ голубя становится очень маленьким, едва заметным, соединенным с потоком воды или лучом, в котором он изображен. Это связано не с умалением, а с более разностронним осмыслением образа Святого Духа. Дело в том, что и вода, и свет являются Евангельскими образами, которые символизируют дары Святого Духа.

Образы Даров Святого Духа

Рассмотрим сначала образ воды. В Евангелии от Иоанна дар Святого Духа сравнивается с живой водой, «текущей в жизнь вечную» (Ин 4: 10, 13–14). Ассоциация «воды» с даром Духа очевидна прослеживается в словах Господа, сказанных Им в Иерусалиме на празднике кущей (Ин 7: 37–39). «В последний же великий день праздника стоял Иисус и возгласил, говоря: кто жаждет, иди ко Мне и пей. Кто верует в Меня, у того, как сказано в Писании, из чрева потекут реки воды живой» (Ин. 7: 37, 38)

В разговоре с самарянкой у колодца Господь также призывает к Себе всех «жаждущих» — как к новому, истинному источнику (Ин 7: 39): «Иисус сказал ей в ответ: если бы ты знала дар Божий и Кто говорит тебе: дай Мне пить, то ты сама просила бы у Него, и Он дал бы тебе воду живую... всякий, пьющий воду сию, возжаждет опять, а кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нём источником воды, текущей в жизнь вечную» (Ин. 4: 10, 13–14).

Учение о дарах Святого Духа наиболее полно изложено святым апостолом Павлом в его Послании к Коринфянам (1Кор. 12: 14). Православное богословие не делает особого различия между дарами Святого Духа и обожающей благодатию. По учению Православной Церкви, благодать означает всё богатство Божественной природы, сообщаемой людям посредством Святого Духа. И желание получить Божественную благодать сравнивается в Евангелии с жаждой, с постоянной потребностью организма в воде.

Образное представление благодати как дара Духа Святого, в виде потока воды, нашло самое широкое отражение в православной иконографии. В первую очередь, мы видим образ воды как изливающейся благодати в тех иконах, где присутствует образ Самого Святого Духа: это иконы *Крещения* и *Благовещения*.

В иконах *Крещения* часто появляется образ текущей с неба воды, а сам Иордан с его поднимающимися берегами, уподобляется наполненному колодцу или сосуду. Фигура Иисуса Христа изображается или в воде, или перед этим символическим колодцем. Таким образом, Иисус Христос оказывается соединённым с изливающейся с небес благодатью всем Своим существом. Апостол Павел говорит, что Дух излился на верующих через Христа (Тит. 3: 5–7). На иконе *Крещения* мы видим, что благодать излилась в мир. Но Иисус

Христос до времени владеет ею Один. Господь отворит дверь для освящающей деятельности Святого Духа только после Своих страстей, воскресения и вознесения. Апостол Иоанн говорит: «Ещё не было на них Духа Святаго, потому что Иисус ещё не был прославлен» (Ин. 7: 38, 39) (см. Василий 1846: 189–293) Весь мир наполнится благодатью только в день Пятидесятницы (см. Губарева: 2010: 161–169).

Изображение воды, как образ Благодати, появляется и в такой иконографии, где по сюжету её быть не должно. Например, в некоторых греческих и русских иконах *Благовещения* появляется река, не упомянутая в Евангелии (Илл. 7). Образ реки мы видим, например, в Синайской иконе *Благовещения* XII в. Художник населил реку всевозможными существами, чтобы показать, что вода в ней живая. Таковую же реку с плавающими по ней и пьющими из фонтана гусями, мы видим в одной из русских икон *Благовещения* XVI в. Фонтаны изображаются в иконах Рождества Богородицы и Рождества Иоанна Предтечи.

В русской иконописи есть, также, очень интересная икона Божией Матери, где находит своё живописное воплощение образ текущей из живота воды, как символ полноты благодати. Это образ Божией Матери Свенской-Печерской XIII века (Илл. 8). Синие одежды Спасителя и Богородицы в этой иконе нарочито соединены между собой складками, которые похожи на текущую воду. Этот метафорический образ понятен для русского человека, потому что в русском языке складки одежды тоже могут «течь», «стекать» и даже «бурлить».

Другим образом благодати, подаваемой Духом Святым, является свет. В иконах тема света — важнейшая. Иконы буквально пронизаны светом. Особая техника письма, предполагающая использование различных оптических эффектов, саму живопись икон делает светонесущей. Ведь икона не только показывает дары Святого Духа, она сама является их подательницей. Уже свт. Климент Александрийский говорит о световой природе благодати: «Благодать Божественная есть особого рода свет; едва только проникла она в душу, как уже всю ее осветила» (Климент VII, 7). При этом святость, достигаемая праведником с помощью благодати, «отражается на лице его неким сиянием» (Климент VI, 12). Благодать действует на человека подобно свету во тьме (Ин. 1: 4–5). Свет этот — «истинный»; Он «просвещает всякого человека, приходящего в мир» (Ин. 1: 9).

Дух Святой присутствует везде и неизменно сопутствовал Христу в Его земной жизни. Поэтому в иконах мы тоже везде видим свет. Это и золото фона, и световые движки на лицах и одеждах людей, на горках, деревьях и зданиях. Сама техника письма иконы — это письмо светом, так как образы пишутся белым цветом по темному первому слою, а не наоборот, как в европейской живописи.

В иконографии разных икон, связанных с Богоявлением, благодать изображается в виде луча над Христом. Этим подчёркивается единство Пресвятой Троицы, и то, что Дух Святой неизменно сопутствовал Спасителю.

Такой луч мы видим в иконографии *Благовещения*, *Рождества Христова* и *Крещения*. В иконах *Крещения* луч света может быть соединен во едино с потоком воды.

В иконах свет часто символизирует, также, Божественную силу Христа. О том, что Святой Дух является подателем силы, говорил сам Господь: «...Вы примете силу, когда сойдет на вас Дух Святой» (Деян. 1: 8). Природе Божественной силы много внимания уделяется в *Ареопагитиках* (Ареоп. DN II, 4–5, 7, 11) священномученика Дионисия, а XIV веке она стала предметом споров между свт. Григорием Паламой и Варлаамом. В православном богословии эта сила называется также «энергиями», «Божественной славой», «лучами Божества», «нетварным светом» и свидетельствует о различии между сущностью Бога и Его действиями.

Именно эта сила, заставившая апостолов упасть на землю, была явлена Христом на Фаворе. Как изливание божественной природы изображается на иконах *Преображения* исхождение божественного света. Лучи Божественного света, окружающего Христа, в греческих иконах особенно ярко проявляются как Божия сила. Лучи целенаправленно воздействуют на людей, причём одинаково — на живых, и на мёртвых. В русских иконах чаще всего слава равномерно изливается в мир. Учение о Фаворском свете свт. Григория Паламы нашло своё яркое воплощение и в другой иконографии. Например, в византийской иконе XIV века *Воскрешение Лазаря* из Русского музея иконописец изобразил луч света, который ударяет сомневающегося иудея прямо в лоб. Интересно, также, отметить, что на одежде Христа в иконе нет ни одного светового блика. При этом с помощью особой техники иконописец делает фигуру Спасителя светосносной. Иисус Христос источник Света в этой иконе. И Своей светоносной силой Он поднимает Лазаря из гроба.

Образ явления: огонь

Тема света в иконописи, как действия Святого Духа, символически пересекается со вторым образом Его явления: огнём (Илл. 9). Насколько образ огня в иконописи связан с образом света можно увидеть на примере новгородской иконы *Благовещения*, где из разверзшихся небес на Богородицу изливаются языки пламени. В греческой таблетке *Крещение* из Сергиево-Посадского музея сходящий луч света вокруг образа голубя превращается в солнце. Это ясный образ единства изливающейся божественной энергии, представленной в виде лучей, и огненной непознаваемой сущности Самого Бога, символического изображённого в виде солнечного диска с голубем.

В виде огня Святой Дух действовал уже в Ветхом Завете. Он действует в виде огня в явлении Бога пророку Моисею в кусте Купины. Огонь, который горит и не сжигает праведников, явился в чуде с отроками вавилонскими. Эти ветхозаветные образы, как образы действия Святого Духа, предызображают Его огненное явление в Пятидесятницу (Илл. 10). Связь ветхозаветных событий с Пятидесятницей особо подчеркивалась в раннехристианском искусстве. Автор мозаики VI века из базилики Сан Витале в Равенне изобража-

ет Моисея, беседующего с Богом, среди языков пламени, напоминающих разделенные языцы в Пятидесятницу. В катакомбных церквях с III в. Получает распространение сюжет *Трёх отроков в печи огненной*. Можно предположить, что он изображался там ради аллегорического смысла. Отдельные стихи молитвы Азарии и песнь трёх отроков использовались в литургических текстах. С первых веков христианства они входили в состав великого славословия и цитировались в молитве приношения иерусалимской литургии апостола Иакова (РО, 194–195), а также были включены в текст пасхальной службы. Огонь, который сжёг палачей и не тронул отроков, символизировал действия Святого Духа во время христианских Таинств.

Известная нам иконография *Пятидесятницы*, на которой мы видим апостолов, сидящих на скамье в виде подковы, в основании которой изображена фигура Космоса, сложилась только к XIV веку. В раннехристианской Церкви изображений *Пятидесятницы* видимо не было совсем. Прямое изображение *Сошествия Святого Духа на апостолов* в виде огненных языков появляется в христианском искусстве только в V – VI вв. И первоначально образы Пятидесятницы имели большое сходство с образами *Вознесения*, а в некоторых случаях даже соединялись вместе, так как эти праздники поначалу отмечались одновременно. На первом сохранившемся образе *Пятидесятницы*: миниатюре VI века из Евангелия Раввулы, всё ещё сохраняется иконографическая схема *Вознесения*. Огненные языки дополнены образом голубя, который изображён на месте возносящегося Спасителя.

В искусстве V – VI вв. образ *Сошествия Святого Духа* сливался не только с *Вознесением*. Например, в мозаиках баптистериев в Равенне мы видим его соединение с *Крещением*. Святой Дух сходит на Христа, а от Него и на апостолов, стоящих вокруг в своде купола. Причём, в Баптистерии православных ниже апостолов расположены престолы. Это символические епископские кафедры, которые воспринимают Святой Дух через апостолов. В Арианском баптистерии престол изображён между апостолами. На нём изображён на царской пурпурной подушке — крест. Это символическое изображение Христа, рядом с которым мы видим апостолов Петра и Павла. Подобная иконография, где апостолы стоят с двух сторон от Христа, и первыми среди них Петр с ключами и Павел со свитками, более древняя. Она называлась — Передача закона (*Traditio legis*). Похожей по структуре была также иконография *Отослания апостолов на проповедь*. Автор мозаики, соединяя различные иконографические образы в одной программе, показывает, что апостолы получили Божественную полноту учения Церкви от Христа, а теперь, получают священство в дар Пятидесятницы.

Мы видим, что на первоначальном этапе развития иконографии, *Сошествие Святого Духа на апостолов* осмысливается в искусстве через образ Христа, в русле всего евангельского повествования. В Новом Завете Святой Дух постоянно действует как Дух Христов. Так Он часто и назывался как «соединенный со Христом по естеству». (Василий 1846: 10. PG 32: 152B). Мы видим повсюду Его образы в виде голубя, света или воды в православной ико-

нографии, рассказывающей о земной жизни Господа (Лосский 1991: 254). Но в Пятидесятницу Святой Дух является уже как Лицо Пресвятой Троицы, независимое от Сына по Своему ипостасному происхождению, хотя и посланное в мир «во имя Сына» (Ин. 14: 26; 15: 26) (Лосский 1991: 236). В иконографии *Пятидесятницы* нужно было показать, что личное пришествие Святого Духа не имеет характера подчинённости или какой-то зависимости от дела Сына. Пятидесятница не «продолжение» воплощения, она — его следствие. Искупленные и омытые Кровью Христовой, люди стали способны сами к восприятию Святого Духа. И Дух Святой сходит в мир, чтобы наполнить его Своим присутствием и уничтожить последствие грехопадения — разделение мира. Святой Дух призван объединить мир в Церковь, в мистическое Тело Христово. Создать целостность, в которой человек сохраняет свою уникальную личность, не обезличивается, а становится ипостасью единой природы Церкви.

С XI века до нас дошли мозаики кафоликона (храма) Осиос Лукас в Фокиде (Греция), где образ *Сошествия Святого Духа* осмысливается по-новому (Илл. 11). По периметру чаши в алтарном куполе изображены апостолы, сидящие на двенадцати престолах вокруг этимасии. «Сядете на престолах судить двенадцать колен Израилевых» (Лк. 22: 30), — сказал Господь апостолам. Получив дары Святого Духа, апостолы обрели особую духовную власть. Эта власть священства, которой апостолы должны просветить людей. Здесь же, в парусах купола можно видеть представителей разных народов, воспринимающих от апостолов благодать Святого Духа. Ниже изображена величественная фигура Богородицы, восседающая на престоле, похожем на *Престол Уготованный*. В первых, похожих на *Вознесение* образах *Пятидесятницы*, Богородица изображалась среди апостолов. Здесь Она изображена отдельно. Но образ Её композиционно связан с образом *Пятидесятницы*. Она как бы осеняется им. Пресвятая Богородица предстает как получившая всю полноту благодати, все Дары Святого Духа. Рядом с Ней — греческая надпись: «Дому Твоему подобает святыня, Господи, в долготу дней» (Пс. 92: 5). Это строки псалма, которые являются прокимном во время чина освящения храма. Богородица являет в Своем Лице единство Церкви, рожденное в Пятидесятницу.

Богословская мысль продолжает развиваться, и к XII веку в иконописи утверждается новая иконография, в которой Домостроительство Духа Святого раскрывалось наиболее полно. Древнейшие такие иконы сохранились в Синайском монастыре св. Екатерины и в памятниках прикладного искусства. На этих иконах мы видим апостолов, сидящих дугой вокруг темного пространства под ними. Эта темнота символизирует мир, который им предстоит просветить. «Двенадцать апостолов, включенные в одну определённую форму, дугу, прекрасно выражают здесь единство тела Церкви при множественности её членов» (Лосский 1991: 309). Фигуры апостолов спокойны и ритмичны. Но каждая из них по своему выразительна. В некоторых иконах, особенно русских, одежда их подчеркнута разнообразна, и все вместе они напо-

минают цветной венки. Огненные языки над апостолами чаще всего образуют подобие купола, что ещё больше приближает всё изображение к образу храма. В.Н. Лосский и Л.А. Успенский в своей книге *Смысл икон* заметили: «Деяния апостольские (2: 1–13) говорят, что Сошествие Святого Духа сопровождалось шумом и всеобщим смятением, но на иконе мы видим как раз обратное: стройный порядок и строгую композицию» (Лосский, Успенский 2012: 207). Иконы отходят от Евангельского текста для того, чтобы показать главное — плод Святого Духа: рождение земной Церкви, «богочеловеческий организм, возглавляемый Самим Господом Иисусом Христом и одушевляемый Святым Духом» (Климент 2006: 134). В середине между апостолами на иконах всегда оставлено свободное место. Это место главы Церкви, Иисуса Христа. Динамика композиции направлена вверх, апостолы словно обращены к Его Небесному Престолу, откуда на их головы спускаются языки пламени. В некоторых композициях, например в сербской росписи XIV века из Печской епархии, на этом месте изображается крест.

Почти сразу темнота в полукруге под апостолами заменяется на фигуры народов. Особенно интересно образ этих народов представлен в росписях храма Святых Апостолов в Пече (Илл. 12). Здесь мы видим, что в свободном пространстве арки находятся персонажи в разноцветных одеждах. Народы эти окружают двухъярусную башню. Образ башни может связываться с метафорическим образом Церкви: в раннехристианских аллегориях Церковь уподоблялась маяку — символу надежды, который изображался в виде башни (например, в граффити надгробной плиты Фирмия Виктора, Рим, III в.) (см. Давидова 2013: 36). Так же эта башня напоминает о Вавилонской башне. Служба праздника Пятидесятницы противопоставляет смешение языков в вавилонском столпотворении и их единение в день Сошествия Святого Духа.

К XIV веку развитие иконографии *Пятидесятницы* завершается. Вместо множества народов в арке начинает изображаться символическая фигура Космоса в царских одеждах с двенадцатью свитками. Такая иконография, как наиболее совершенно выражающая экклесиологический смысл праздника, становится наиболее распространенной, а в русской традиции до XVII века — единственной. В XVII веке под влиянием западной традиции, в русских иконах появляется образ Богородицы. Она изображается по центру на возвышении. На некоторых иконах показано, что Она первая принимает дары Святого Духа, а апостолы воспринимают их как бы через Неё. В это время богословский язык иконописи начинает разрушаться, сменяясь западноевропейским аллегоризмом. С точки зрения строгого богословия подобные иконы неверны, так как представляют Богородицу посредницей в раздаче даров Святого Духа. Но с точки зрения по новому мыслящих художников, — это аллегория Церкви. Божия Мать являет собой образ Церкви, в которой пребывает полнота благодати, и где каждый человек может приобщиться Святым Дарам.

Образ явления: ветер

В заключение хотелось бы привести редкий пример отражения в иконописи третьего образа явления Святого Духа — ветра. Само древнееврейское слово «руах» (ruah) имеет основные значения «дыхание, ветер, дух». В экзегетике различают два сообщения Святого Духа Церкви: одно произошло дуновением Христа, Который явился апостолам в вечер Своего воскресения (Ин. 20: 19–23); другое было личным сошествием Святого Духа в день Пятидесятницы (Деян. 2: 1–5), который тоже сопровождался шумом, сравниваемым в деяниях апостольских с сильным ветром (Деян. 2: 2) (см. Лосский 1991: 193, 199). На двух, дошедших до нас иконах Звенигородского деисусного чина, предположительно написанных преп. Андреем Рублёвым, художник сумел запечатлеть легкое дуновение, которое словно бы исходит от центрального образа Спасителя. Оно ощущается в слегка распахнутых одеждах на груди Архангела и апостола Павла. Икона апостола Павла сохранилась лучше, и здесь мы видим как это движение одежд тонко подчёркнуто белой краской. Мы чувствуем присутствие Духа Святого, которое художник передаёт живописными, а не иконографическими средствами.

ЛИТЕРАТУРА

- Василий 1846* — Василий Великий. О святом Духе. / Творения. Т. III М., 1846 / PG 32
- Иоанн 1913* — Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. Творения. СПб., 1913 / PG 94.
- Климент 2006* — Климент Александрийский. Увещание к язычникам XI, CXII, СПб., 2006 // PG 8.
- Губарева 2010* — Губарева О.В. О целостном подходе к исследованию иконописи (на примере икон «Рождество Христово», «Крещение», «Сошествие во ад» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии XI; СПб., 2010.
- Давидова 2013* — Давидова М.Г. Сошествие Святого Духа на апостолов. СПб., Метропресс, 2013.
- Круг 1978* — Круг Григорий, инок. Мысли об иконе. Париж, 1978.
- Лосский 1991* — Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Москва, 1991. Глава VIII. Домостроительство Святого Духа.
- Лосский, Успенский 2012* — Лосский В.Н., Успенский Л.А. Смысл икон. М., Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет. 2012.
- Максимов 2007* — Максимов Ю.В. Учение о Святом Духе в ранней Церкви (I – III вв.). М., Центр библейско-патрол. исслед. Империиум Пресс, 2007.
- Максимов 2008* — Максимов Ю.В. Откровение о Духе Святом в Ветхозаветных книгах. <http://www.pravoslavie.ru/put/apologetika/pneumatology-oldtestament.htm>
- Озолин 2001* — Озолин Н. Православная иконография Пятидесятницы. Об истоках эволюции византийского извода. М., 2001.
- Энциклопедия* — Православная энциклопедия под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. Электронная версия. <http://www.pravenc.ru/>
- Acta 1698* — Acta Sanctorum (Antwerp., 1698), Jun. T. 2. Col. 943.
- Patrologia Orientalis: Texts in Arabic, Ethiopic, Georgian, Greek, Latin and Syriac. II – La liturgie de Saint Jacques (ed. B. Dom and C. Mercier; vol. 26; 1950), 126.
- Dionysius* — Pseudo-Dionysius Areopagita, Corpus Dionysiacum II: Coel., PG 3:119–369; Div. nom. 2.4–5, 7, 11.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Благовещение. V в. Базилика Санта Мария Маджоре. Рим. Италия. Мозаика Триум-

фальной арки. Фото Павла

2. Отечество. Конец XVI в. Новгород. Государственная Третьяковская галерея. Новгород. Москва. Россия.
3. Святая Троица. XX в. Роспись монастыря Ватопед. Афон. Греция.
4. Крещение. Нач. VI в. Мозаика Арианского баптистерия. Византия. Равенна, Италия.
5. Крещение. XI в. Мозаика кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Греция.
6. Крещение. XVI в. Русь. Рыбинский историко-архитектурный музей. Россия.
7. Благовещение. XII в. Византия. Монастырь св. Екатерины. Синай. Египет.
8. Икона Божией Матери Свенская-Печерская. XIII в. Русь. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Россия
9. Благовещение с Феодором Тироном. XIV. Новгород. Новгородский объединенный музей-заповедник. Россия.
10. Моисей перед Неопалимой Купиной. VI в. Византия. Мозаика в Сан-Витале. Равенна. Италия.
11. Пятидесятница. XI в. Мозаика Кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Византия. Греция.
12. Пятидесятница. XIV в. Фреска церкви Святых Апостолов. Печ. Сербия.

1.



2.



3.



4.



5.



6.



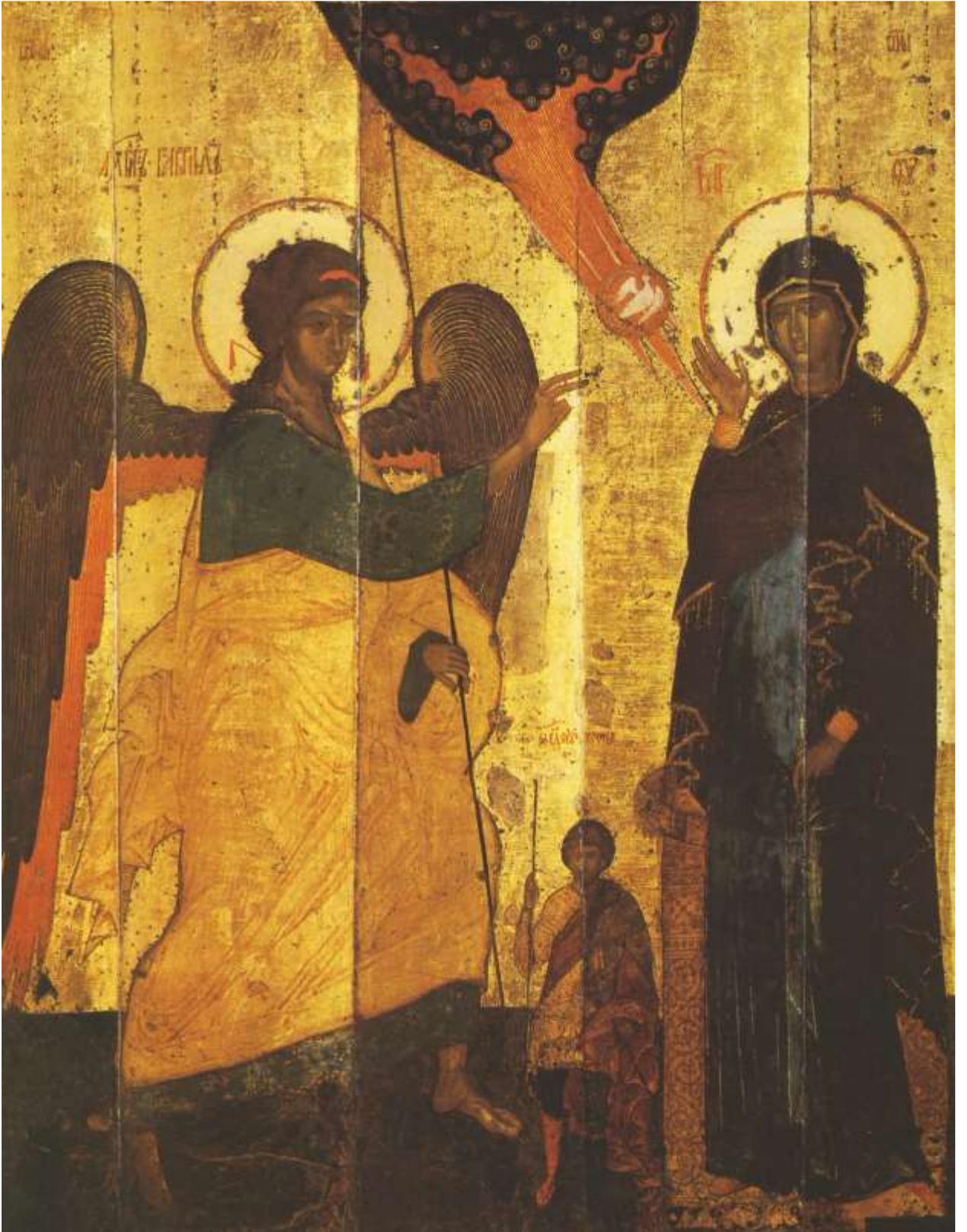
7.



8.



9.



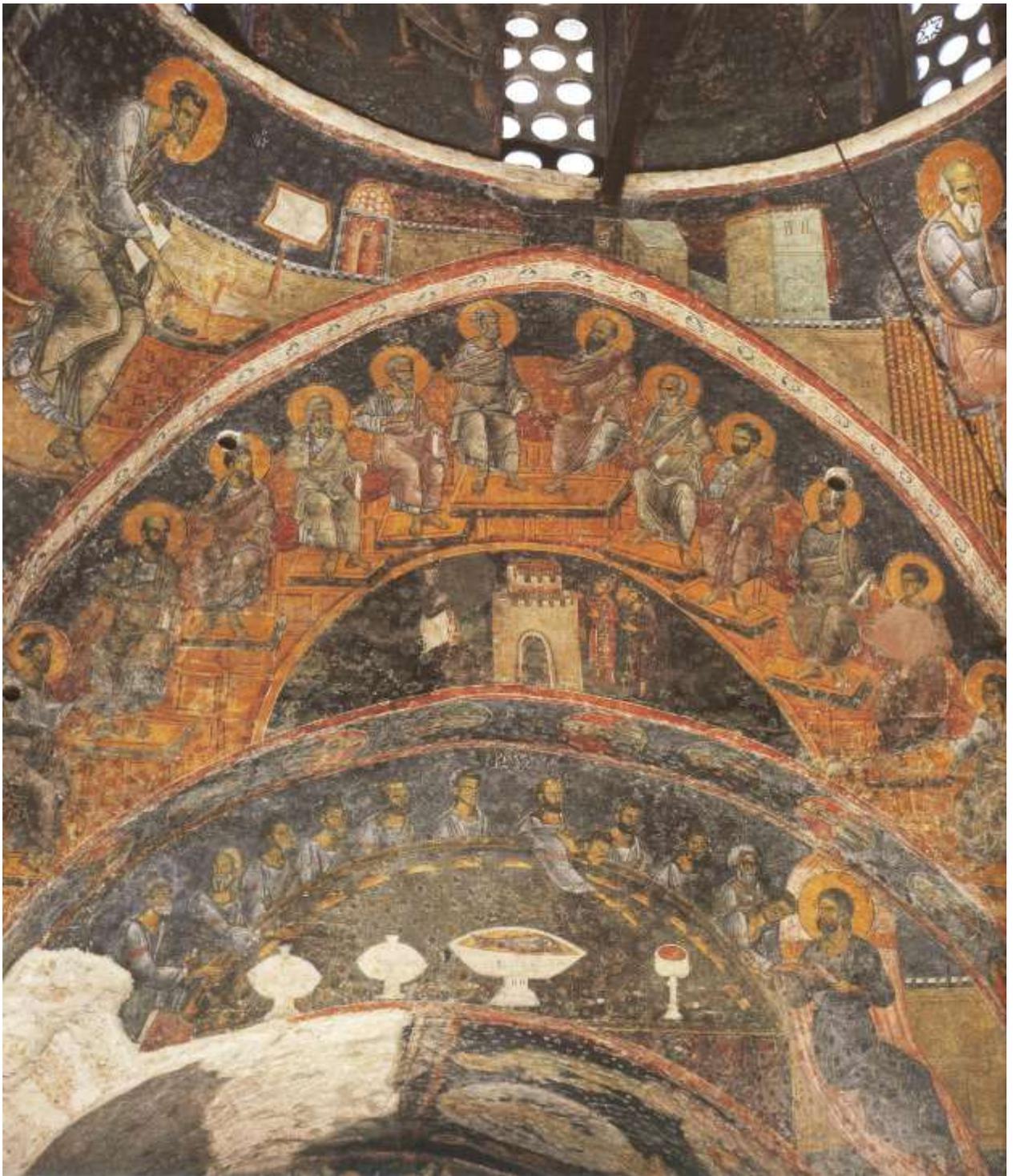
10.



11.



12.



АФОНСКИЕ СПОРЫ: НЕКОТОРЫЕ ПРОТИВОРЕЧИЯ В ИЗОБРАЖЕНИИ ПРЕСВЯТОЙ ТРОИЦЫ

Кутковой В.С.

Афон сегодня неоднороден. Давно известно там довольно заметное движение зилотов. Но даже они неоднородны.

Не имеет смысла перечислять все разновидности крайних «ревнителей»; скажем лишь о далеко зашедшем конфликте внутри так называемых матфеевцев. Это раскольники-старостильники, провозгласившие во главе с архиепископом Матфеем I *Церковь Истинноправославных Христиан Греции*, в среде которой случился ещё один раскол.

Отделившаяся (обвинённая) часть под руководством митрополита Григория Мессинского в свою очередь инкриминировала «андреევцам» (верным архиепископу Андрею Афинскому) ересь иконоборчества, а также раскол матфеевцев. Но ведь все матфеевцы ещё раньше были раскольниками. В 1996 году, в Неделю *Торжества Православия* один из епископов новообразованного Синода Хризостом (Солунский), произнёс анафему на «новых иконоборцев», причём в католическом духе — с самыми страшными проклятиями.

Всякий раскол в своё оправдание производит на свет апологетическую литературу. Не обошлось без неё 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, принадлежит к Синоду упомянутого архиепископа Григория Мессинского; перевёл указанное сочинение на русский язык. Сам Серафим на страницах сборника остаётся в тени, хотя написал основной объём статей.

Из соображений экономии места не станем останавливаться на тонкостях означенного конфликта. Гораздо интересней рассмотреть предъявленные обвинения, ибо они имеют прямое отношение к теме доклада. Впрочем, и обвинения мы вынуждены обсудить далеко не все, а лишь относящиеся к проблеме изображения Пресвятой Троицы. Ибо спор на сей счёт был особенно горячим.

Перейдём к сути дела. Известны два основных иконографических варианта: *Ветхозаветная Троица*, знаменитая благодаря кисти преподобного Андрея Рублёва, и *Новозаветная Троица*, где мы видим сидящими на престоле Бога Отца и Спасителя, а над ними витает в виде голубя Святой Дух. В. 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 трёх Божественных Лиц в Едином Боге; а единство членов Христовой Церкви (которая сама по себе является иконой Св. Троицы) на земле подобно единству Лиц во Св. Троице. Поскольку на

иконе новозаветной Троицы Лица представлены отдельными и разнотелными (Старец, Христос и голубь), она не может считаться иконой единотелной Св. Троицы (с. 13). Учение Гуцидиса излагалось в печатном органе единотелной с ним части матфеевцев — *Ορθοδοξος Πνοη, Ορθοδοξος Πνοη* (Дыхание Православия)» (Земскова 2004: 13)¹.

В ответной полемике Серафим Серб настойчиво, если не сказать упрямо, обосновывает возможность изображения Бога Отца на основании видения пророком Даниилом Ветхого Денми (Дан 7: 9). Богословский анахронизм налицо. Да, действительно, раннехристианский автор Ипполит Римский и один из составителей *Добротолюбия* Никодим Святогорец трактовали образ *Ветхого Денми* как образ Бога Отца. Но подавляющее большинство святых Отцов и авторитетных православных авторов Средневековья коррелировали Ветхого денми с Иисусом Христом. Это были, например, св. мученик Иустин Философ, свт. Кирилл Александрийский, архиепископ Андрей Кесарийский, св. Дионисий Ареопагит и преп. Ефрем Сирий, преп. Иоанн Дамаскин, свт. Иларий Пиктавийский, вошедший в круг «избранных Отцов», который в данном качестве был назван на V Вселенском соборе, митрополит Афинский Михаил Хониат и другие.

Даже допуская, что некоторые святые Отцы под образом *Ветхий Денми* понимали Отца, другие — Сына, а третьи — на сей счёт вообще ничего не уточняли, то существует ещё один источник — литургическая практика. «Нет ни одного богослужебного текста, который относил бы пророческие видения или наименования *Ветхий денми* к Богу Отцу» (Успенский 1989: 321) — это наблюдение Л. Успенского не удалось пока опровергнуть никому. А богослужебная жизнь признаётся самой Церковью важнее отдельных, подчас ошибочных высказываний её представителей.

Странно: неужели афонские старостильники не видели и не слышали текста богослужения на 17 декабря, в день памяти пророка Даниила и Трёх Отроков? Там ведь ясно сказано: «Мысленно научашеся Даниил, Человечолюбче, Твоим тайнам; на облаце бо яко Сына Тя человека грядуща, языков всех яко Судию и Царя, зряще ума чистотою» (Минея 1892: 282). Позвоительно спросить: что зилоты произносят вместо этих слов?

Более того, представление Ветхого Денми Богом Отцом — очевидная ошибка, опровергаемая и средневековой иконографией: на древних иконах с таким названием мы видим надписи «ΙC ΧC» и изображение крестчатого нимба², что указывает *только* на Иисуса Христа и ни на кого больше. Лишь в качестве курьёза можно воспринимать наличие в обвинительном сочинении воинственных афонитов опровергающей их же иллюстрации — фрески

¹ Это единственная, нам известная работа, посвящённая современным афонским раздорам об иконах.

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; роспись 1294–1295 годов из церкви Богородицы Перивлепты в Охриде; роспись Дионисия в Ферапонтовом монастыре (1502) и др.

внешнего притвора из святогорского монастыря Ксиропотам (датируется 1763 годом), где на престоле изображён сидящий Старец, крестчатый (!) нимб которого имеет чётко различимую надпись «ὁ ὄν» (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», подвизающийся в русских книжных издательствах, — архимандрит Рафаил (Карелин) в отношении разбираемого нами 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» (Рафаил 2007: 260). Согласно логике о. Рафаила, коль Бог Отец неопишуем, то, следовательно, не составляет особого труда подыскать нужные атрибуты для символа, после чего Его живописать. Нельзя не спросить у автора: а какие именно атрибуты он подобрал, какая может быть в данном случае символика? Ведь нечем и нечего символизировать в абсолютно трансцендентном Боге Отце именно в силу Его неопишуемости, ибо нет предикатов, которые позволили бы создать символическое изображение.

Что мы знаем об Отце? Он — Свет; согласно свт. Григорию Паламе, источник воли в Пресвятой Троице; Вседержитель; «Творец неба и земли, видимым же всем и невидимым». Бесплезно ссылаться на Евангельские тексты. В сценах *Крещения* и *Преображения* Иисуса Христа Бог Отец открывает Себя людям в голосе, а не в образе. Образ же просто старца — 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. Кроме материализации идеи, как у Платона, ничего другого ведь не выходит. Ветхий Денми — обычное аллегорическое изображение, но никак не символическое. Вот у Христа действительно были символы — Агнец и рыба. Агнец символизировал принесённую жертву во спасение рода человеческого, рыба была сотериологическим символом, наглядным Символом веры. Но изображение Доброго Пастыря — уже не символ, а аллегория Христа.

В чём, собственно, мог бы состоять символизм Бога Отца? Или образ Ветхого днями указывает на старость?! Кого? Бога?! Всякая старость заканчивается смертью, а Бог вечен и возраста не имеет. Но, может быть, указывает на старшинство? Так 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 ещё одно указание на неизобразимость Бога Отца. Потому в отношении трансцендентного Бога Дионисий Ареопагит вводит апофатическое понятие «неподобного образа», но таковой не может быть моленным. Причём, даже «неподобный образ» не связывался конкретно с Ипостасью Отца.

Как ни странно, таких простых вопросов матфеевцы себе не задавали.

Поэтому ответ Серафима Сербя оказался весьма далёк от истины. Он утверждал: «Ни один святой Церкви не выступил против этой иконы», то есть образа *Новозаветной Троицы* (Ересь 2002: 73). Это, конечно, не так. Ещё VII Вселенский собор оговаривал невозможность изображения Бога Отца¹. Другие аргументы вообще сомнительны. Можно ли считать нисхождение, а потом сидение голубя на иконе доказательством благословения её свыше? Довольно странно, 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. И что?

Подобных казусов и подтасовок на страницах разбираемой нами книги достаточно много. К сожалению, конечно. Приведу следующий пример. Иеросхимонах Хризостом Катунский — автор глав о Московских соборах, — говоря о Соборе 1666 года, настаивает на том, что его участники, наряду с запретом писать Бога Саваофа в виде старца, признали в Ветхом Завете Денми Бога Отца. На самом же деле глава 43 Деяний Большого Московского собора свидетельствует: «Обаче аще и Даниил пророк глаголет: яко видех Ветхого Денми сидяще на судище. И то не о Отце разумеется, но о Сыне, еже будет во второе его пришествие судити всякаго языка Страшным судом» (Деяния 1893: 201)². Земскова делает точное замечание: «Собственно вопрос об изображении Бога Отца в виде старца на соборах 1666–1667 гг. подразумевал исключительно икону *Отечество*» (Земскова 2004: 14). Тем не менее 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» (Земскова 2004: 14). Добавлю: ещё и как «загрязняет»! А как быть с нарушением принципа, установленного Самим Богом: Отец познаётся только Сыном — «Видевший Меня видел Отца» Ин. 14: 9); Сын же познаётся исключительно Духом Святым —

¹ Отцы Собора говорили: «Почему мы не описываем Отца Господа нашего Иисуса Христа? Потому что мы не видели Его, да невозможно наглядно представить и живописно изобразить естество Божие. А если бы мы увидели и познали Его так же, как и Сына Его, — постарались бы описать и живописно изобразить и Его (Отца)» (Деяния 1909: 17).

² 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» (Деяния 1893: 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; 3Цар. 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 (2Цар. 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 2007: 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 1975: 213). Собор совершенно прав. Действие в Святой Троице может быть только единым.

«никто не может назвать Иисуса Господом, как только Духом Святым» 1 Кор. 12: 3)?

Не случайно же на столетие позже Большого Московского собора Священный Синод Константинопольской Церкви, возглавляемый патриархом Софронием II, об 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» (Успенский 1989: 335). Разумеется, матфеевцы не признают указанного постановления, ибо его вынес Синод той Церкви, от которой они откололись. Серафим Серб утверждает; «Святость этой иконы и её почитание известны и составляют всеправославную, вселенскую и святую традицию, которую невозможно опровергнуть» (Ересь 2002: 41). Насчёт невозможности опровергнуть сказано самонадеянно. Однако вопрос надо ставить по-другому: могут ли раскольники пребывать во «всеправославной, вселенской и святой традиции», на которую они уповают? Ответ очевиден — нет! Впрочем, теперь они сами себя мнят подобной «традицией».

И если читать книгу матфеевцев дальше, то скоро убеждаешься: не соответствует действительности утверждение Хризостома Катунакского и о том, что Стоглавый собор благословил почитать иконы, подобные *Новозаветной Троице*. На сей счёт Стоглав постановил однозначно: «Писати живописцем иконы с древних образов, как греческие живописцы писали и как писал Ондрей Рублев и прочии пресловущии живописцы, а от своего замышления ничтоже претворяти» (Стоглав 1863: 128).

В. Земскова отмечает верно: «Разрешение на иконографию *Новозаветной Троицы* и *Отечество* оформилось после Собора, в ходе разбора дела дьяка Висковатого» (Земскова 2004: 15). Сегодня подавляющим большинством серьёзных специалистов признано, что Собор 1553–54 годов руководствовался не вероучительными, а административно-политическими мотивами.

Привлекает внимание факт обращения современных зилотов-афонитов к русским источникам. Если раньше наши предки считали наиболее авторитетными писания греческих Отцов и иконы греческих изографов, в чём мы только что убедились по *Стоглаву*, то теперь некоторые греки при случае прибегают к помощи русских текстов, 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"» (Ересь 2002: 116). Вот так: не больше и не меньше... Что выгодно, то от Бога, а что не выгодно, то от лукавого. Но здесь помимо магического мышления обнаруживается себя явная некомпетентность. Во время проведения обсуждаемого Собора летоисчисление на Руси велось от сотворения мира, а не от Рождества Христова, то есть шёл 7174 год.

И, напоследок, самое интересное. 18 июня 2000 года, то есть в то вре-

мя, когда матфеевцы создавали свою книгу «Новоиконоборческая ересь...», состоялся Освящённый собор Катакомбной Церкви Истинных Православных Христиан России (старого и нового обрядов). Пикантность ситуации придаёт то, что нашлись люди, считающие себя тоже Истинными Православными Христианами, но, подчеркнём, уже не на Афоне, а в России. Данный Собор также посвятил отдельное постановление иконе *Пресвятой Троицы*. Орос называется «О неизобразимости Божества». Документ небольшой и вполне заслуживает того, чтобы быть приведённым полностью: «Ни Отец, ни Сын, ни Дух Святой не изобразимы по Божеству или Ипостаси. Отец не изобразим по плоти никогда. Сына воображаем по человечеству как воплощённое 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 огнём, но только показал таким образом Своё явление человеком. Подобно сему и Святая Троица, явившаяся в образе трёх Ангелов Аврааму, никогда не была тремя Ангелами, но чрез то показала единство Божества в трёх Лицах, нераздельное и неслиянное. Посему мы изображаем на иконах *Крещения, Преображения, Пятидесятницы* и *Боготкровения Аврааму* не Самого Духа Святого и не Самую Святую Троицу, но токмо описываем образы их явления, которыми предвечный Бог действовал во времени. И кроме сих икон не должно изображать ни явлений Духа Святого, ни Святыя Троицы. Изображаем же Бога Слова, воплотившегося Сына Божия Иисуса Христа, по человечеству, но не по Божеству, и поклоняемся не образу, а первообразу — Богочеловеку. "Безтелесный и не имеющий формы Бог, — говорит преп. Иоанн Дамаскин, — никогда не был изображаем никак. Теперь же, когда *Бог явился во плоти и с человеки поживе* (Вар. 3: 31), я изображаю видимую сторону Бога"» (Определения 2000).

Прошу у читателя внимания, ибо далее следует очень суровый текст: «Учащим, яко возможно есть Святую Троицу, Отца и Сына и Духа Святаго, едино же, или раздельно Лицы, изображати по Божеству и Ипостаси в видении ли старца седовласа, облика человека или голубиня, или иной яковой твари или вещества, или символа, или подписания, или благословящей руки: АНАФЕМА» (Определения 2000).

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 серьёзные, и они требуют глубокого и взвешенного ответа. Пусть не ради уничтожения неугодных старых икон, а хотя бы ради каноничного написания новых. 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.

Между зилотами же произошла настоящая война, в которой не оказалось победителей.

ЛИТЕРАТУРА

- Глубоковский 2007* — Глубоковский Н.Н. Библейский словарь. М., 2007.
- Деяния 1999* — Деяния VII Вселенского собора. Казань, 1909.
- Деяния 1893* — Деяния Московских соборов 1666 и 1667 годов. Издание второе. М., 1893.
- Земскова 2004* — Земскова В. Афонская книга о «новом иконоборчестве» // <http://www.vertograd.ru/pub/02/09/04c.html>.
- Ересь 2002* — Новоиконоборческая ересь и Андреевский раскол. Святая Гора, Афон, 2002.
- Определения 2000* — Определения Освящённого собора катакомбной Церкви Истинных Православных Христиан. 2000 г. / Всероссийский Вестник Истинно Православных Христиан // <http://rusorth.narod.ru/archiv/3-sobor-2000.html>.
- Рафаил 2007* — Рафаил (Карелин), архимандрит. На камени веры. Самара, 2007.
- Словарь 1975* — Словарь русского языка XI – XVII вв. Вып. 2. М., 1975.
- Минеа 1893* — Минеа. Месяць Декемврий. Киев, 1893.
- Стоглав 1863* — Стоглав. СПб., 1863.
- Успенский 1989* — Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989.

ИКОНА И ИМЯ КАК ЗРИТЕЛЬНЫЙ И СЛОВЕСНЫЙ ОБРАЗ В КОНТЕКСТЕ ИМЯСЛАВСКИХ СПОРОВ

Малер Е.С.

В рамках русской философии эпохи Серебряного века среди прочих явно выделяются такие тематические направления мысли, как «философия иконы» и «философия имени», каждое из которых составляет целый компендиум текстов русских религиозных мыслителей, посвящённых в первом случае осмыслению иконы а во втором — осмыслению имени Божия и имени вообще. Один из самых важных аспектов философии имени и составивших её основу имяславских споров в свою очередь непосредственно связан с сопоставлением категорий имени и иконы: практически у каждого мыслителя, рассматривавшего вопрос о том, что есть имя Божие, можно увидеть соотношение этого понятия с иконой, также как и соотношение имяславских споров, вспыхнувших в начале XX века, с иконоборческими спорами VIII – IX веков. На наш взгляд, сопоставление категорий «имени» и «иконы» является важнейшей составляющей как русской философии имени, так и русской философии иконы, внёсший вклад в её осмысление, но при этом практически не актуализированной среди специалистов, занимающихся иконоведением. Более того, несмотря на огромное число научных работ, посвящённых осмыслению «иконы» и осмыслению «имени» в отдельности, исследования, посвящённые их сопоставлению, исчерпываются буквально несколькими научными статьями (см. Павленко 2001: 56–69; Малков 2007: 16–30; Сенина 2009: 87–91), так что это одна из тех тем, которые до сих пор не получили своего научного исследования. Тема моего доклада как раз и будет посвящена беглому обзору соотношения категорий «имени» и «иконы» в контексте имяславских споров и выросшей из них философии имени.

Имяславские споры: краткая история

Изначально имяславские споры представляли собой религиозное движение, возникшее в начале XX века в среде русского православного монашества на Афоне, в связи с попыткой богословски осмыслить забытую к XX веку практику Иисусовой молитвы. Главное богословское утверждение имяславцев заключалось в тезисе об энергийном присутствии Бога в имени Божием, ощущаемое во время Иисусовой молитвы, который получил краткое выражение в формуле «Имя Божие есть Сам Бог», заимствованной, в свою очередь, в вышедшем более чем за десятилетие до этих споров главном труде святого Иоанна Кронштадтского *Моя жизнь во Христе*. Непосредственное же начало имяславского движения было связано с выходом в 1907 году труда афонского монаха, а затем кавказского отшельника схимонаха Илариона (Домрачёва) *На горах Кавказа*¹, рассказывающего современному ему мона-

¹ Полное название: *На горах Кавказа. Беседа двух старцев-пустынников о внутреннем единении с Господом наших сердец через молитву Иисус Христову, или Духовная деятельность современных*

шеству о практике Иисусовой молитвы, который он написал в восьмидесятилетнем возрасте и вряд ли мог даже предположить, какие споры и какого масштаба им будут вызваны. Тем ни менее, именно в ответ на его книгу в 1909 году появилась разгромная критическая рецензия другого афонского инокса Хрисанфа (Минаева), который обвинил её автора в двоебожии, пантеизме, извращении Святого Писания и изречений святых отцов. Так возник богословский спор, вызвавший серьёзные волнения и разделивший афонских монахов на два непримиримых лагеря «имяславцев» и «имяборцев». Эта ситуация вызвала негативную церковную реакцию сначала со стороны Константинопольской, а затем и Русской православной церкви, причём реакцию, как отмечают многие исследователи, прежде всего дисциплинарного характера. В итоге, в 1912 году в Послании Константинопольского Патриарха настоятелю Свято-Пантелеимоновского монастыря книга схимонаха Илариона была осуждена; а в 1913 году Посланием Святейшего Синода РПЦ, составленным на основе докладов архиепископа Антония (Храповицкого), архиепископа Никона (Рождественского) и преподавателя Александро-Невского духовного училища С.В. Троицкого, было осуждено и само имяславское движение, после чего более чем восьмисот русских иноков были насильно выдворены с Афона и получили запрет на священнослужение.

Как сам афонский спор об имени Божиим, так и история жестокой расправы с монахами-имяславцами настолько взволновали русскую мысль, что имяславский спор с ещё большей силой продолжился в России. Поставленный афонскими монахами вопрос об имени Божиим по мнению сторонников имяславия реального богословского ответа со стороны церковных иерархов так и не получил, в связи с чем начался период его богословского и философского осмысления. С 1913 года начали появляться публикации в защиту имяславия одного из его главных апологетов и лидеров иеромонаха Антония (Булатовича) — прежде всего, труд *Апология веры во Имя Божие и Имя Иисус*. И далее, в защиту имяславского движения и учения начали выступать известнейшие мыслители эпохи Серебряного века, среди которых были и о. Павел Флоренский, и В.Ф. Эрн, и М.А. Новосёлов, и А.Ф. Лосев, и о. Сергей Булгаков, работы которых по этой теме в итоге и составили отдельное направление русской мысли — «философию имени».

Важно отметить, что дальнейшая церковная позиция в отношении имяславия уже не была столь критичной. Так, в 1914 году дело имяславцев было передано для рассмотрения в Московскую Синодальную контору и её глава митрополит Макарий (Невский) осудил те насильственные грубые действия, которые были допущены по отношению к афонским монахам-имяславцам, отметил наличие крайностей у обеих конфликтующих сторон; и в этом же году Московская Синодальная контора сняла запрет на священнослужение с целого ряда имяславцев, в том числе с их лидера иеромонаха Антония (Булатовича). А по прошествии ещё нескольких лет, вопрос об имени

Божием был вынесен на рассмотрение на Поместном Соборе 1917–1918 годов, для рассмотрения которого в отделе по Внутренней миссии был создан особый Подотдел и привлечены занимающиеся этой проблематикой ведущие богословы и философы¹. Но к сожалению, работа этого Подотдела, как и всего Поместного Собора, была вынужденно прервана в связи с известными трагическими событиями 1917 года, и вопрос об имяславском движении, как и о православном учении об имени Божием, так и остался не разрешённым.

Сопоставление «имени» и «иконы» в имяславских спорах.

Имяславские споры породили в среде русской философии небывалый прежде интерес к Священному Писанию и святоотеческому наследию — прежде всего, к текстам отцов-каппадокийцев, к наследию св. Иоанна Дамаскина и иконоборческим спорам, к наследию св. Григория Паламы и исихазму: никогда прежде тексты русских философов не были наполнены таким количеством ссылок на библейские и патристические тексты, как в русской «философии имени». И это, конечно же, непосредственно касается главной рассматриваемой нами темы: сопоставления категорий «имени» и «иконы». Естественно, позиция каждого из мыслителей относительно онтологического статуса имени и иконы была вплетена в его общую богословскую или философскую систему взглядов и тесно связана с отношением к учению о божественных энергиях и энергийному богословию в целом, к практике Иисусовой молитвы и трактовке молитвенного делания в принципе, с ноуменалистичной или реалистичной трактовкой природы религиозных символов. В рамках данной статьи все сопутствующие темы будут упомянуты в самом общем виде, а основное внимание будет сосредоточено именно на сопоставлении имени и иконы у каждого автора и с имяславской, и с иконаборческой стороны.

Рассуждения о соотношении имени Божия и иконы мы встречаем у первого же автора, оказавшего влияние на имяславское учение — у св. Иоанна Кронштадтского, в его труде *Моя жизнь во Христе*. Он указывал на то, что как в молитвенном опыте, так и онтологически имя Божие есть действие Самого Бога, а значит — Сам Бог: «имя Его есть Он Сам — единый Бог в трёх Лицах, простое Существо, в едином слове изображающееся и заключающееся, и в то же время не заключаемое, т.е. не ограничиваемое им и ничем сущим» (Иоанн 1893: 238). Согласно ему, Бог присутствует в имени Своём всем Своим Существом; и то же самое касается имён Богоматери, ангелов и святых Божиих: «Молящийся! Имя Господа, или Богоматери, или Ангела, или святого, да будет тебе вместо Самого Господа, Пречистой Девы, Ангела или святого... И так имя Бога и святого есть Сам Бог и святой Его» (Иоанн 1893: 238). И в его рассуждениях неоднократно присутствует сопоставление имён и изображений Бога и Его святых: «Он Сам, везде и во всём и чрез всё являющийся, особенно чрез образы и знамения, на которых наречено досто-

¹Подробнее о работе Подотдела по имяславию Поместного Собора см. Иларион 2004: 1, 117–127; Иларион 2007: 715–739).

поклоняемое имя Его, или самый образ Его» (Иоанн 1893: 352). И о подобном энергичном присутствии Божиим св. Иоанн говорит по отношению ко всем материальным религиозным символам — именам, иконам, кресту, Евангелию, миру, евхаристическому хлебу и вину: «Оттого, что Господь во всяком месте, крест Его чудесно действует, имя Его производит чудеса, иконы Его являются чудотворными» (Иоанн 1903: 721). Важно отметить, что согласно св. Иоанну Кронштадтскому, все эти религиозные символы, с их вещественной составляющей, существуют, согласно св. Иоанну Кронштадтскому, не в вечности, а именно в нашем мире, для спасения человека: «По нашей телесности Господь привязывает, так сказать, Своё присутствие и Себя Самого к вещественности, к какому-нибудь видимому знамени; привязывает Своё присутствие к храму, к иконам, к кресту, к крестному знамени, к имени Своему, к святой воде; но придёт время, когда... все другие видимые знаки для нас не будут нужны» (Иоанн 1893: 30–31).

Схожие рассуждения о соотношении имени и иконы встречаются у схимонаха Илариона (Домрачёва), автора книги *На горах Кавказа*, непосредственно приведшей к афонскому спору. Основываясь на православном учении об Иисусовой молитве, схимонах Иларион утверждал, что в имени Божиим всем Своим существом присутствует Сам Бог; что Имя Господне нельзя отделить от Бога и что именно через имя Божие мы имеем возможность соединиться с Богом. При этом, в отличие от св. Иоанна Кронштадтского, он считал, что имя Господне — а именно, имя Иисус, «от вечности хранилось в Троическом совете, а по явлении своём облагодухало всю вселенную» и «на имени Иисус-Христове... содержится всё: и вера наша православная, и всё церковное богослужение, всякий чин, его обряд и порядок и всё молитвенное последование» (Иларион 1910: 11, 17, 51) — что, очевидно, относится и к иконам. И, следуя этой логике, уже в другом произведении — в ответах на вопросы по поводу своей книги и имяславской проблематики для воронежского журнала *Ревнитель* в 1915 году, он писал, что считает сущность Божию неизменяемой, а имя Божие отличным от божественной сущности, но неотделимым от неё; что следует различать внутреннюю и внешнюю сторону имени Божия, и, говоря о внешней стороне — его звуках и буквах, подчёркивал, что не обожествляет их: «Выражаясь "Имя Божие Сам Бог", я разумел не звуки и буквы, а идею Божию, свойства и действия Божии»; но почитает их, поскольку внешняя сторона имени как раз соотносима с иконами: «но и перед этой формой... истинные последователи Христа Иисуса всегда благоговели и почитали её наравне со святым крестом и святыми иконами»¹.

Тема сопоставления имени Божия и икон конечно имели место быть в работах одного из главных выразителей и лидеров имяславского движения иеросхимонаха Антония (Булатовича) — прежде всего, в его работе 1913 года *Апология веры во Имя Божие и Имя Иисус*, и в работе 1917 года *Оправдание веры в Непобедимое, Непостижимое, Божественное Имя Господа Иисус*

¹ Кунцевич Л.З. Переписка с отшельником Иларионом, автором книги «На горах Кавказа» // *Ревнитель*. 1915. №3. Цит. по: Начала 1998: 183–184.

са Христа. Говоря о божественных именах, он утверждал, что с одной стороны есть «неименуемое Имя» Божие, относящееся к божественной сущности, а с другой — «именуемые имена» Божии, являющие это «неименуемое Имя» как божественные энергии: «Имя Божие есть Слово Божие, именующее неименуемую Сущность Божию...и есть как бы луч неименуемого Имени: действие Божьего Слова и Само Бог» (Антоний 1913: 29). Согласно ему, Имена Божии являются Откровением Божиим, главным содержанием молитвы и богослужения и именно ими совершаются все церковные Таинства. И, сопоставляя в этом контексте имя и икону, он утверждал, что имя Божие нельзя ставить на один онтологический уровень с иконой и другими религиозными символами, так как оно их превышает: «икона по существу своему есть несоестественное Богу вещество, а Имя Господне, будучи по внешней стороне символическим сочетанием звуков, по внутренней — есть мысль о Боге, Его Откровение; оно не есть рукотворённое изображение, но Богоглаголаный Глагол Слова» (Антоний 1917: 128). И потому, что именно через божественное имя икона, как и другие религиозные символы, получает освящение: «О том же, что Имя Господне по Божественной силе отнюдь невозможно приравнять к святым иконам, видно из того, что освящением для какой-либо иконы есть написание Имени того святого, кто на ней изображён, или Господа, или Богоматери. Так же и на каждом кресте освящением служит написание на нем Имени «Иисус Христос», которое делает его святым и отличает от крестов разбойников» (Антоний 1913: 45–46). Икону же, согласно ему, можно считать равной внешней стороне имени — его буквам и звукам, которые он называл «условной оболочкой Самого Имени Божия» (Антоний 1913: 101) и которые он считал недопустимым обожествлять: «не обожение звуков, но присутствие призываемого Иисуса в призываемом Имени Его; невозможность для призывающего разделять призываемое лицо и Имя в психофизическом акте именованья» (Антоний 1917: 2). И, в соответствии с разным онтологическим статусом, митрополит Антоний считал, что иконе, как и всем священным символам, должно воздавать относительное поклонение, а имени Божию — боголепное поклонение, почитая его как божественную энергию: «икона сопоставима только с начертанием имени — его внешней стороной, и поэтому если к звуковому сочетанию и к буквенному начертанию Имён Божиих и следует относиться так, как мы относимся к священным символам, т.е. воздавать им относительное, а не боголепное поклонение, то внутреннюю сторону Имён Божиих приравнять к символам совершенно неправославно, на внутреннюю сторону Имён Божиих следует смотреть как на Божественную Истину и почитать её как Божественное Откровение — Боголепно, т.к. она есть Энергия Божества» (Антоний 1917: 128).

Первые критические рецензии, написанные против книги *На горах Кавказа* и появившегося на её основе имяславского учения, написанные афонским иноком Хрисанфом (Минаевым) и священником Хрисанфом Григоровичем. отличались таким психологическим восприятием молитвенной практики как таковой и творения Иисусовой молитвы в частности, таким от-

рицанием энергийного богословия и номиналистическим восприятием имени Божия и других религиозных символов как, исключительно, условных знаков, что приводимые в них определения имени Божия относили его на онтологически более низкий уровень, чем иконы и другие религиозные символы. как об этом пишет современный исследователь имяславской проблематики священник Димитрий Лескин в своей монографии *Спор об Имени Божием*, эта позиция «отказывает Имени Божию даже в той благодатной силе, которой обладает икона» (Лескин 2004: 113).

Схожие позиции относительно имени Божия, Иисусовой молитвы и имяславия вообще выражал архиепископ Антоний (Храповицкий), собственное богословие которого, надо сказать, вообще отличалось нивелированием мистической стороны православного вероучения и нравственной редукции в истолковании его догматов и положений, за что получило обозначение «нравственный монизм» и «моралистической психологизм» (Флоровский 1981: 432). Архиепископ Антоний различал божественную энергию и её произведения, ею не являющиеся, к которым как раз и относил слово и имя: «Божью энергию можно назвать Божественною деятельностью, а Божие слово и Божие творение — это произведение Божественной деятельности, Божественной энергии, а вовсе не самая энергия». И противоположные этому взгляды он обвинял в пантеизме: «если всякое слово, речённое Богом, и всякое действие Его есть Сам Бог, то выходит, что всё, видимое и осязаемое нами, есть Сам Бог, т.е. получается языческий пантеизм» (Антоний 1913: 877). Главную формулу имяславцев «Имя Божие есть Бог» он называл «верхом безумия», «нелепостью», которую могут говорить только «лишённые разума» (Антоний 1913: 873); и негодовал, что вера в имя Божие и практика Иисусовой молитвы приводят к тому, что современные монахи «с жадностью набрасываются на все, что идёт врозь со строгим учением Церкви, на все, что обещает приближение Божества помимо церковного благочестия и без напряжения нравственного» (Антоний 1913: 870–871).

Более неоднозначные взгляды на рассматриваемую проблематику были выражены другим ведущим критиком имяславия архиепископом Никоном (Рождественским). С одной стороны, имя он определяет номиналистически: по его мнению, имя вообще есть всего лишь «условный знак, облакаемый нами в звуки (слово), в буквы (письмо) или же только мыслимый, но реально вне нашего ума не существующий образ (идея)» (Никон 1913: 853–869); что касается и имён Божиих, которые «даже не суть и существа, т.е. ни материально, ни духовно не существуют, будучи в нашем умопредставлении необходимыми элементами нашего мышления», в которых таким образом «отражаются, отображаются в нашем сознании, умопредставлении свойства Божии, как солнце в зеркале» (Никон 1913: 853–869). При этом, архиепископ Никон сопоставлял имя Божие, как мысленный образ, с чудотворной иконой; и отмечал, что, будучи проявлениями божественных свойств, и имя Божие, и икона обладают и некой божественной силой: «Церковью принято, что есть иконы чудотворные... И чудеса, совершаемые пред такую иконою, суть,

несомненно, проявление силы Божией, присущей сим иконам... Тем больше оснований сказать, что и имя Божие, понимаемое не как простой звук, но как некое отображение Существа Божия, или, лучше сказать — свойств Его, есть некий, конечно, несовершенный, мысленный образ Божий, и ему, как бы чудотворной иконе, присуща некая сила Божия, как проявление того или другого свойства Божия» (Никон 1913: 860–861). И как иконе, так и имени Божию, по мнению архиепископа Никона, должно воздавать почитание, но при этом не в коем случае не отождествлять их с Самим Богом: «имя Божие есть только слабая тень одного из свойств или состояний Божиих, отмеченная в нашем слове или мышлении; мы и тени воздаём должное почитание, как иконе, ибо и тень апостола Петра исцеляла болящих; но не дерзаем отождествлять сию тень с Самим Богом» (Никон 1913: 853–869).

Стоит рассмотреть взгляды на имя Божие и его сопоставление с иконами ещё одного критика имяславия профессора С.В. Троицкого, выраженного им в целом ряде работ, написанных с 1913 по 1916 годы. Он разделял понятия Бога и Божества и считал, что энергии Божии божественны, но не являются Богом. Ему было свойственно психологическое восприятие молитвы, которую он интерпретировал как серию переживаний и чувств, в связи с чем критиковал свойственное имяславцам восприятие молитвы, осуждая схимонаха Илариона (Домрачёва) за то, что тот «субъективное отождествление имени с лицом в молитве объясняет не субъективными же условиями молитвы и законами предметности мышления и узости сознания, а объективным отношением между именем и предметом вообще», в результате чего, с его точки зрения, «создаёт совершенно еретическую теорию об имени, как о какой-то особой сущности, объединяющейся с Божеством» (Троицкий 1995: 140–141). Размышляя на рассматриваемую нами тему о соотношении имени Божия и иконы, С.В. Троицкий настаивал на их онтологическом равенстве и по происхождению, и по существу: «Между именами Божиими и иконами нет различия ни по происхождению, ни по существу. Источник происхождения их один — человеческое искусство... И по существу и имя Божие, и икона Божия есть одно и то же, так как то и другое есть изображение Бога, почему имя можно назвать иконой»; «и имя Божие, и икона есть лишь одинаковые по своему значению звенья в созданной религиозною мыслью цепи символов, означающих Того, Кто выше и имени, и иконы, выше всех возможных символов». И потому, они достойны равного почитания: «и имена Божии, и св. крест, и св. икона суть религиозные знаки и почитать имена Божии нужно на том же основании так же, на каком основании и как почитаем мы св. крест и св. иконы» (Троицкий 1913). Отдельно С.В. Троицкий коснулся характерный для имяславцев тезис о том, что именем Божиим происходит освящение икон и других священных символов: с его точки зрения, это не так, поскольку «единым истинным источником освящения св. креста, свв. икон, равно как и самого имени Божия, является Бог, посылающий благодать Свою по Своему благоизволению и через иконы, и через имя Своё и тем сообщающий всем религиозным символам освящающую людей силу» (Троицкий 1913). Таким

образом, с точки зрения С.В. Троицкого, имя и икона представляют собой соразные религиозные символы. Правда, как указывал священник Димитрий Лескин (Лескин 2004: 92–93), они понимались не православно, а, скорее, католически — как почитаемые божественные символы, не предполагающие присутствия в них божественной энергии; в XVIII – начале XX веков в русских духовных школах «доминировала и была достоверна для имяборцев» именно католическая традиция понимания икон, согласно которой «икона свята лишь по своему отношению к изображаемой реальности, сама же божественная реальность в иконе не присутствует; тогда как православие «определяет святость иконы присутствием в ней нетварных Божественных энергий» — это два совершенно отличных понимания «присутствия божественной реальности в иконе»

Сопоставление «имени» и «иконы» в «философии имени».

Перейдём к рассмотрению того, как мыслилось соотношение «имени» и «иконы» известнейшими философами и богословами первой половины XX века, заинтересовавшимися имяславской проблематикой и продолжившими её осмысление на новом философском уровне.

Прежде всего, стоит коснуться взглядов М.А. Новосёлова — религиозного мыслителя, публициста и организатора «Кружка ищущих христианского просвещения», одним из первых обратившего внимание на афонский богословский спор и обратившего на него внимание многих своих современников. В качестве текста, в котором представлены его рассуждения об имени Божиим, стоит привести заметку 1919 года, подписанную его рукою, но возможно, как указывает священник Димитрий Лескин, являющуюся конспектом некоего выступления на одном из посвящённых имяславию собраний¹. В этой заметке, рассуждая об онтологическом статусе имени Божия, М.А. Новосёлов отметил, что ни имя Божие, ни наше представление о Боге не есть Бог — оно есть человеческое, тварное, а значит онтологически отличной от Бога. Но имя Божие, с его точки зрения, онтологически равно иконе: и имя, и икона связаны с Первообразом и обладают его силой; в них происходит соединение человеческого с божественным — человеческого представления о Боге с силой Божией. При этом, Новосёлов отдельно подчёркивал, что эта божественная сила имеет отношение не к внешней материальной составляющей имён или икон — их буквам, звукам или краскам, а сообщается им благодаря их подобию с Первообразом (Лескин 2004: 153–154).

Следующий мыслитель, о взглядах которого в этом контексте нужно сказать — В.Ф. Эрн, участник имяславских споров, автор нескольких статей об имени Божиим, написанных с 1914 по 1917 годы. В своей имяславской концепции В.Ф. Эрн различал Имя Божие, данное человеку Самим Богом, и имена Божии, даваемые Богу человеком. Первое — связано с существом Божиим не только субъективно, во время молитвы, но и объективно, онтоло-

¹ Флоренский Павел, священник. Переписка с М.А. Новосёловым. Письмо №121. С. 189–190. Цит. по: Лескин 2004: 152.

гически; оно является божественным действием, откровением Бога человеку, который, в свою очередь, только приемлет переданное ему божественное имя. И это Имя Божие, с точки зрения Эрна, не является соравным иконе, но превышает её: икона — человеческое творение, отражающее божественную реальность, тогда как Имя Божие — божественное, а не человеческое действие; икону можно считать местом присутствия божественной энергии, тогда как Имя Божие и есть сама эта энергия: «Имя Божие, как отображение Существа Божия в Самом Боге — есть уже не икона, а нечто безмерно большее, не точка приложения Божественной энергии, а сама энергия *in actu*, в её премирной Божественной славе и (по отношению к человечеству) в благодатном и неизреченном её богоявлении (теофании)» (Эрн 1917: 30). При этом, с иконами полностью соотносим второй тип божественных имён — человеческие имена, даваемые людьми Богу. И как иконы возможны благодаря подобию Первообразу, так и человеческие имена Бога возможны благодаря наличию упомянутого выше надчеловеческого истинного Имени Божия.

П.А. Флоренский или отец Павел Флоренский — один из ведущих мыслителей, занимавшихся имяславской проблематикой и философией имени вообще, которая в его философской системе теснейшим образом переплелась с его философией символа и философией иконы. Размышления о природе и сущности имени действительно, в той или иной степени, можно встретить практически во всех его произведениях. Представление Флоренского об имени Божиим, равно как и об иконе, было напрямую связано с его философией символа; и его, ставшее уже, можно сказать, классическим определение символа можно напрямую отнести как к определению иконы, так и к определению имени. Как он писал, «Символ есть такая сущность, энергия которой, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несёт таким образом в себе эту последнюю» (Флоренский 2000: 3, 257); или ещё подробнее: «Символ — такого рода существо, энергия которого срастворена с энергией другого, высшего существа, поэтому можно утверждать, что символ есть такая реальность, которая больше себя самой» (Флоренский 2000: 3, 359). Флоренский прямо указывал на то, что именно понятие символа является «узлом по вопросу об имени Божиим» (Флоренский 2000: 3, 354), а имяборчество характеризовал как то направление мысли, которое сделало попытку понятие символа разрушить. Говоря о соотношении имени Божия и Бога, Флоренский указывал на то, что имя Божие неотделимо от самого Бога, в имени мы соприкасаемся с Ним, но при этом имя отличимо от Него; в связи с чем он скорректировал изначальную имяславскую формулу следующим образом: «Имя Божие есть Бог и именно Сам Бог, но Бог не есть ни Имя Его, ни Самое Имя Его» (Флоренский 2000: 3, 269–270), или более подробно: «Имя Божие есть Бог; но Бог не есть имя. Существо Божие выше энергии Его, хотя эта энергия выражает существо Имени Бога» (Флоренский 2000: 3, 358–359). С особой точки зрения Флоренского, в имени Божиим божественна и его внешние средства выражения — его буквы и звуки, которые он считал как бы священной плотью слова и утверждал, что имя Бо-

жие есть Бог вместе с его звуками его (Флоренский 1998: 78) — позиция, которую, нужно сказать, большая часть остальных имяславцев не разделяла и критиковала.

А.Ф. Лосев был одним из главных создателей русской «философии имени», который с самого начала заинтересовался имяславскими спорами, движением и проблематикой; духовником которого был один из изгнанных с Афона имяславцев архимандрит Давид; вокруг которого в начале 20-х годов сформировался московский имяславческий кружок, поставивший своей целью разработать формулировку об имени Божиим. Практически во всех его произведениях можно встретить размышления о философии слова вообще и имени в частности; но основной его работой по этой теме является написанная им в 1927 году *Философия имени*. Своё представление о соотношении Бога и имени Божия Лосев выразил в следующей формуле: «Имя Божие есть энергия Божия, неразрывная с самой сущностью Бога, и потому есть сам Бог. Однако Бог отличен от своих энергий и Своего имени, и потому Бог не есть ни Своё Имя, ни имя вообще» (Лосев 1997: 15). Лосев особо выделял иконоборческие споры как пример догматических споров, близких к имяславской проблематике. Он утверждал, что как в период иконоборческих споров, так и во время споров имяславских произошло столкновение двух несовместимых друг с другом мировоззрений: субъективистского психологического релятивизма, проявившегося в иконоборчестве и имяборчестве, и объективного конкретного идеализма, проявившегося, соответственно, в иконопочитании и имяславии. Как он указывал, в одном ряду стоят учения о единосущии Бога Отца и Бога Сына, православное дифизитство, иконопочитание, исихазм и имяславие (ономатодоксия), которые являют собой «единое православно-восточное, византийско-московское, мистико-символическое и диалектико-мифологическое учение и опыт»; которым противостоят арианство, монофизитство, монофелитство, иконоборчество, варлаамитство и имяборчество (ономатомахия), которые суть «единое безбожное мировоззрение и опыт» (Лосев 1993: 900). Сопоставление имён с иконами прослеживается и в его общепhilosophических размышлениях: в обозначении им имени как первоначального иконного образа; в утверждении, что как именам, так и иконам свойственно субстанциальное тождество изображения и изображаемого. А также, непосредственно в контексте богословских рассуждений об энергийной природе имён и икон: с его точки зрения, как имена, так и иконы являются не простыми изображениями или обозначениями Бога и святых, но изображениями, получающими благодать изображённого ими первообраза — и, таким образом, являются «запечатлённой энергией» (Лескин 2004: 297). Но при этом, Лосев считает, что онтологически имена и иконы не равны, поскольку иконам соответствует не само имя, а звуки и буквы имени, являющиеся его носителями, которым следует воздавать относительное поклонение, как и иконам, кресту или святым мощам; тогда как сущность имени Божия требует боголепного поклонения. Об этом он пишет в конспективном изложении его собственных тезисов об имени Божиим 1923 года, четвёртый

пункт которых так и обозначен «Имя Божие — не есть звук и требует боголепного поклонения»: «Имя Божие не есть только имя потому, что в них присутствует сам Бог в своём явлении»; и поэтому «самые звуки, как носители энергии Божией, поклоняемы наряду с иконами, мощами, св[ятым] Крестом и пр[очими] предметами "относительного поклонения", имеющими связь с тварным бытием человека; сущность же имени то, в силу чего звук является носителем имени Божия, есть сам Бог и требует не относительного, но безусловного поклонения и служения» (Лосев 1997: 59–61).

С.Н. Булгаков или отец Сергей Булгаков является одной из ключевых фигур русской «философии имени», автором большого и, в отличие от многих его единомышленников, завершённого труда *Философия имени* и участником посвящённого имяславской проблематике Подотдела Поместного собора 1917–1918 года.

Вопрос об имени Божиим Булгаков рассматривает в контексте паламитского учения о различении сущности и энергии и божественном присутствии в энергиях. Сущность Божия — трансцендентна и неименуема, тогда как божественные энергии — именуемы, и имя Божие является воплощением божественной энергии на человеческом языке. И это соотношение в имени Божиим божественного и человеческого или трансцендентного и имманентного Булгаков разъясняет как раз через аналогию имени с иконой. С его точки зрения, и имена, и иконы являются результатом синергии Бога и человека: «Здесь соединяются нераздельно и неслиянно, как и в иконе, божественная энергия и человеческая сила речи: говорит человек, он именуется, но то, что он именуется, ему даётся и открывается» (Иларион 2007); или «Имя Божие скрывается для нас, а вместе и открывается в слове, нашем человеческом, звуковом слове, которое оказывается некоей абсолютной Иконой невместимого, нестерпимого, трансцендентного Имени, самого существа Божия, Я Божьего» (Булгаков 1953: 191). Он пишет, что «этих икон столько же, сколько имён», так как «все ветхозаветные имена Божий — Элогим, Цебаот, Адонай, Святой, Благословенный, Всевышний, Творец, Благой — являются сказуемыми к одному подлежащему — Божеству; каждое из этих сказуемых есть «отпечаток Имени Божия в слове, как и всякая икона» (Иларион 2007).

С.Н. Булгаков проводил прямую параллель между имяславскими и иконоборческими спорами и прямо указывал на то, что вопрос об имени Божиим уже имеет косвенное решение на Седьмом Вселенском соборе. Сопоставляя оба спора, он обращал внимание на то, что как имяславие, так и иконопочитание находятся между двумя ложными и недопустимыми крайностями: крайностью психологической и номиналистической, понимаемой иконы и имена исключительно как чисто человеческие психологические знаки и изображения; и крайностью обожествления икон или имён, при котором стирается разница между тварной иконой или именем и Божеством; и обе эти крайности он называет идолопоклонством. Но помимо этого, о. Сергей обращает внимание на то, что и в самих иконоборческих спорах одним из центральных обсуждаемых вопросов был вопрос об имени. Как указывали ико-

нопочитатели, важнейшим действием при иконописании является надписание на иконе имени, и именно это надписание соотносит изображение с его первообразом, а тем самым превращает изображение в икону и делает его достойным соответствующего почитания: «Иконность в иконе создаётся её надписанием, именем, как средоточием воплощения слова, богооткровения. Вся икона есть разросшееся имя, которое облекается не только в звуки слова, но и в разные вспомогательные средства — краски, формы, образы... Имя есть та сущность, энергия, которая изливается и на икону» (Булгаков 1953: 182–183). И соответственно, о. Сергей утверждал, что имя Божие онтологически выше иконы: икона всегда остаётся материальной, иноприродной Богу; а имя, будучи изначально материальным, становится местом вселения в него Божества и «пресуществляется», превращаясь из человеческого в богочеловеческое: «В Имени Божиим мы имеем такое своеобразное, ни к чему другому не сводимое таинство слова, его пресуществление, благодаря которому слово, избранное стать Именем, становится словесным престолом Имени Божия, более чем иконой, храмом, алтарём, ковчегом, Святым Святых, местом присутствия Божия и встречи с Богом <...> Вся соблазнительность мысли о слове-иконе и о пресуществлении слова в Имени Божиим исчезает тогда, когда мы перестаём считать слово какой-то человеческой поделкой, притом даже не имеющей природного (я скажу даже материального) характера» (Булгаков 1953: 193).

В завершении, хотелось бы обратить внимание на высказывания о соотношении божественного имени и иконы двух авторов, не являвшихся непосредственными участниками имяславских споров, но бывших их современниками и оставивших по поводу поднятой этими спорами проблематике важные размышления. Это архимандрит Софроний (Сахаров), проживший много лет на горе Афон и ставший последним автором, высказавшимся по поводу имяславской полемики из её современников. Вопрос об имени Божиим он рассматривал в контексте размышлений о молитвенном делании в своём трактате *О молитве Иисусовой*. Говоря об онтологическом статусе имени Божия, он указывал, что в именах Божиих происходит явление атрибутов Бога, но в то же время в каждом имени Божиим присутствует весь Бог; и без этой онтологической связи имени Божия с Богом с его точки зрения подлинный молитвенный опыт был бы невозможен: «Забвение об онтологическом характере Имен Божиих, отсутствие опыта сего в молитвах и тайносовершениях — опустошило жизнь многих. Для них молитва и самые таинства теряют свою вечную реальность. Литургия становится из Божественного акта простым воспоминанием, психологическим или ментальным» (Софроний 1990: 155). В своих рассуждениях архимандрит Софроний касался и вопроса о соотношении имени Божия и иконы, говоря о важнейшей и общей для них составляющей обеспечения связи с духовной реальностью и первообразом: «Богословие Имени и богословие иконы - имеют общие черты. Взирая на икону Христа, мы духом восходим в личный контакт с Ним. Мы исповедуем Его явление во плоти... Мы идём дальше красок и линий, в мир умный, ду-

ховный. Так и в призывании Имени мы не останавливаемся на звуках... Звуки могут измениться в зависимости от различия языков, но содержание-познание, заключённое в Имени, пребывает неизменным» (Софроний 1990: 189–190).

Наконец, очень важный комментарий относительно имяславских споров и поднятой ими проблематики оставил В.Н. Лосский — речь идёт о его письме, которое цитирует митрополит Вениамин (Федченков) в своём докладе об имяславии, направленном на имя митрополита Сергия (Страгородского) в 1938 году. В этом письме В.Н. Лосский подчеркнул невероятную важность поднятого имяславскими спорами догматического вопроса об имени Божиим, сопоставимого по значимости с некогда возникшим вопросом об иконах: «вопрос (догматический) об Имени Божиим, о словесно-мысленном выражении («символе») Божества, столь же важен, как и вопрос об иконах. Как тогда Православная формулировка Истины об иконах стала «торжеством Православия», так и теперь православное учение об именах вместе со всеми, связанными с ним вопросами должно привести к новому Торжеству Православия, к явлению новых благодатных сил и святости». Анализируя проявившиеся в контексте имяславских споров позиции, В.Н. Лосский описал их по аналогии с различным отношением к иконам, проявившим себя в иконоборческих спорах: «имяславские споры наметили два тока в Русском Богословии, сознательно или бессознательно определившихся по отношению к «имяславству». Один ток — враждебный имяславцам, отрицающий самый вопрос о почитании Имени: это только «иконоборцы», рационалисты, видящие в религии только волевые отношения и слепые к природе (Божественной благодати). Другие течения представляют крайнее, «имябожное» его выражение, где самая звуковая материя, так сказать «плоть» имени уже становится Божественной по природе, некоей естественной силой (все равно, как если бы противники иконоборства стали утверждать Божественную «нетварность» доски и краски икон). Этот последний ток — в широком смысле — развёртывается как софианство, где смешивается Бог и тварь. И то, и другое ложно». И завершает своё рассуждение В.Н. Лосский намёком на наиболее приемлемую с его точки зрения формулу, которая могла бы описать онтологический статус имени Божия: «Путь к Православному разумению имяславства лежит через осторожную, ещё слишком бледную формулу архиепископа Феофана (Полтавского): «В Имени Божиим почит Божество» (Божественная энергия)» (Иларион 1910: 929–930).

И в завершении этого обзора, хотелось бы упомянуть позицию о соотношении имени Божия и иконы автора самого масштабного современного исследования, посвящённого истории и проблематике имяславских споров — *Священная Тайна Церкви* — митрополита Илариона (Алфеева). Анализируя характерное для большинства имяславцев положение о том, что имя Божие освящает икону и превышает её и другие религиозные символы, митрополит Иларион называет её «частным мнением», которое не может догматизироваться: «Мнение о том, что крест и икона освящаются надписью, хотя и име-

ет основание в церковной практике, не может быть признано единственно правильным», обосновывая это и через отсылку к уже имевшему место быть решению этого вопроса у иконопочитателей: «в учении иконопочитателей, как мы помним, имя Божие приравнивалось к другим «образам» Божиим (иконе и кресту)»; и через почитание религиозных символов и не имеющих надписанного имени Божия: «существуют кресты без всяких надписей, почитаемые наравне с крестами, на которых имеется надпись» (Иларион 2007: 452). Более же подробная позиция митрополита Илариона на вопрос о соотношении имени и иконы изложена им в итоговой главе его труда *Священная Тайна Церкви*, согласно которой: «Всякое имя Божие достойно почитается, наряду с другими священными символами, такими как икона и крест. Достойно почитаемой является не внешняя оболочка имени, а его внутреннее содержание. Почитая имя Божие, человек воздаёт славу Богу: честь, воздаваемая образу, восходит к Первообразу. Есть ли основания утверждать, что имя Божие выше, чем икона, крест и другие священные символы? Достаточных оснований для такого утверждения в патристической традиции мы не находим. Однако в ветхозаветном культе имя Божие занимает более важное место, чем икона в христианской Церкви: икона является изделием рук человеческих, тогда как священное имя Яхве воспринимается как открытое людям Самим Богом. В практике молитвы Иисусовой произнесение имени Иисуса Христа также имеет большее значение, чем икона. Впрочем, вряд ли имя Божие, крест и икону уместно выстраивать в какую бы то ни было иерархию» (Иларион 2007: 827).

Подводя итог представленного в этом докладе обзора сопоставления категории «имени» и «иконы» в контексте имяславских споров, хочется обратить внимание на следующие моменты. Практически все участники имяславских споров затрагивали вопрос о соотношении имени и образа, имени Божия и иконы, как и вспыхнувших в начале XX века имяславских споров с иконоборческими спорами VIII – IX веков. Вариантов соотношения имени Божия и иконы было выявлено три: при первом варианте категория «имени» мыслилась онтологически меньшей, нежели икона; при втором варианте категория «имени» мыслилась онтологически большей, нежели икона; наконец, при третьем варианте и «имя» и «икона» мыслились онтологически сравними. При этом, и среди авторов, занимавших имяборческую позицию, и среди авторов-имяславцев единого мнения относительно этого соотношения, соответствующего каждой из позиций не было. Если же говорить о содержательной взаимосвязи «философии иконы» и «философии имени», стоит отметить их непосредственное отношение теорией образа, ядром которой является патристическое или византийское богословие образа, сформулированное в период иконоборческих споров VIII – IX веков. А также, характерный как для философии иконы, так и к философии имени важнейший персоналистический аспект, в рамках которого как образ, так и имя осмысляются как важнейшие атрибуты личности, как условие взаимосвязи, взаимодействия и общения между личностями, наконец, как условие взаимосвязи, взаимодей-

ствия и общения между личностью человека и Личностью Бога; в чём философия иконы и философия имени сопрягается ещё с одним направлением философской мысли — персонализмом.

ЛИТЕРАТУРА

- Антоний 1913* — Антоний (Булатович). Апология веры во Имя Божие и Имя Иисус. М., 1913.
- Антоний 1917* — Антоний (Булатович). Оправдание веры в Непобедимое, Непостижимое, Божественное Имя Господа Иисуса Христа. Пг., 1917.
- Булгаков 1953* — Булгаков С.Н. Философия Имени. Париж, 1953.
- Лескин 2004* — Лескин Димитрий. Спор об Имени Божиим. СПб., 2004.
- Иларион 2004* — Иларион (Алфеев). Поместный Собор 1917–1918 годов и имяславие // Церковь и время. 2004. №1(26).
- Иларион 2007* — Иларион (Алфеев), митрополит. Священная Тайна Церкви. СПб., 2007.
- Иларион 1910* — Иларион (Домрачёв), схимонах. На горах Кавказа. Изд.2. Баталпашинск, 1910.
- Иоанн 1893* — Иоанн Кронштадтский. Моя жизнь во Христе. Изд. 2-е. Т. 4. СПб., 1893.
- Иоанн 1903* — Иоанн Кронштадтский. Моя жизнь во Христе. Изд. Сойкина. СПб., 1903.
- Лосев 1997* — Лосев А.Ф. Имя. 1997.
- Лосев 1993* — Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. 1993.
- Лосев 1990* — Лосев А.Ф. Философия имени. М., 1990.
- Лосский 1937* — Лосский В.Н. Письмо В. Лосского митрополиту Сергию (Страгородскому) от 6/19.01.1937.
- Малков 2007* — Малков П.Ю. Имя Божие и православная икона в контексте святоотеческого богословия // Вестник ПСТГУ. М., 2007. Вып. 2 (18).
- Начала 1995* — Начала. №1–4, 1995.
- Павленко 2001* — Павленко Е. Имяславие и византийская теория образа // Богословский сборник. М., 2001. Вып. VIII.
- Софроний 1990* — Софроний (Сахаров), архимандрит. О молитве. Париж, 1990.
- Сенина 2009* — Сенина Т.А. Имя Божие и икона в творениях иеросхимонаха Антония (Булатовича) // Acta eruditorum. Научные доклады и сообщения. 2009. Вып. 6.
- Флоренский 1998* — Флоренский П.А. Переписка с М.А. Новосёловым. Томск, 1998.
- Флоренский 2000* — Флоренский П.А. Собрание сочинений: В 4-х томах. М., 1997–2000.
- Флоровский 1981* — Флоровский Георгий. Пути русского богословия. Париж, 1981.
- Ведомости 1913* — Церковные ведомости. 1913. №20.
- Эрн 1917* — Эрн В.Ф. Разбор послания Святейшего Синода об Имени Божиим. М., 1917.

ПРЕПОДОБНЫЙ АНДРЕЙ РУБЛЁВ —
ХУДОЖНИК РУССКОГО ПРАВОСЛАВНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ
XIV – XV вв.

Ложкина Н.А.

Исихастские споры, по мнению Г.М. Прохорова, стали точкой и встречи, и расхождения двух европейских Возрождений. По мнению учёного, русские исихасты: преп. Сергей Радонежский, преп. Стефан Пермский и другие, — определяли судьбы Московского государства и создали идеологию Русского Православного Возрождения (Прохоров 2010: 158–178). В 2013 году, в год 585-летия кончины преп. Андрея Рублёва, в Москве 30 октября в Союзе писателей России проф. О.Г. Ульянов выступил с докладом: *Наша национальная идея — это рублёвская Троица* (Ульянов 2005). Преп. Андрей Рублёв вошёл в историю древнерусской культуры как великий мастер иконографии, гениально синтезировавший в своём творчестве художественно-эстетические достижения палеологовского Возрождения и духовно-нравственный смысл просветительской деятельности преп. Сергия Радонежского.

Несомненно, Рублёв был одним из самых культурных, высокообразованных людей своего времени. Но едва ли заслуга в культурном развитии русского живописца принадлежала Феофану Греку. Подвижный образ жизни Феофана и свойственная его личности склонность к непрерывному расширению круга общения вряд ли располагали к занятиям систематическим учительством. Наставничество, открывавшее ученику путь к проникновению в духовную суть византийской художественной традиции, процветало в стационарно стабильной и относительно замкнутой социокультурной среде художественных мастерских Византии. Нам представляется более оправданным предположение о том, что художественное образование было получено Андреем Рублёвым на Руси и от Феофана, и непосредственно на родине византийской иконописи.

Место пострижения преп. Андрея Рублёва достоверно неизвестно. Но вся его жизнь была связана с двумя монастырями: Троице-Сергиевым и его дочерней ветвью — Спасо-Андрониковым в Москве. Предание, восходящее к концу XVI в., утверждает, что преп. Андрей Рублёв был духовным чадом преп. Никона Радонежского и, возможно, принял постриг в Троицком монастыре. Пребывая в Спасо-Андрониковом монастыре, инок Андрей жил в духовной среде учеников и последователей преп. Сергия, с которыми он тесно общался во время своих разъездов, связанных с выполнением художественных заказов.

Создание новых больших деисусных чинов, в которых принимал активное участие инок Андрей Рублёв, имело огромное значение в связи с проводимыми литургическими реформами в Византии и Руси XIV – XV вв. Деисусный чин имел в это время глубокий литургический смысл как образ Евхаристической Жертвы: Христос из Деисуса истолковывался как Жертва, ехва-

ристический Агнец на дискосе, вместе с которым на проскомидии находятся просфоры Богородицы и св. Иоанна Предтечи. Все предстоящие перед Христом святые и ангелы слева и справа — являлись одновременно сослужителями Христу-Архиерею в Божественной Литургии. Деисус также представлял наглядно идею прославления Христа — Небесного Царя, и идею заступничества за грешный человеческий род в Судный день. Христос, изображённый на престоле *Спас в Силах* или *Спас на престоле* воспринимался как Небесный Судия, а престол на иконе являлся символом алтарного престола, где приносится Жертва. Центральная икона Деисуса также представляла Святую Троицу в символической красочной композиции.

Живопись икон *Звенигородского чина* принадлежит к высочайшим шедеврам не только русской, но и мировой иконописи. В 1918 году вместе с проведением реставрации настенной живописи собора здесь были найдены три иконы, входившие некогда в состав поясного деисусного чина: Спас Вседержитель, Архангел Михаил, апостол Павел. Первоначально деисусный чин должен был состоять из семи или даже девяти икон. Исключительно высокое художественное качество *Звенигородского чина*, как и стилистические его особенности, дали очевидное основание для отнесения этого произведения к наследию преп. Андрея Рублёва (см. Грабарь 1926: 192; Выставка 1960: 38; Бояр 1963: 93; Ильин 1963: 83–92). В иконах *Звенигородского чина* несомненно воплощён морально-этический идеал русского человека времени Рублёва, в котором миролюбие и кротость соединились с твёрдостью духа, силой и мужеством. Человечность, спокойная мудрость заключается и в образе апостола Павла, а юношески нежный облик архангела Михаила лиричен, исполнен глубокого поэтического очарования. Он близок ангелам *Святой Троицы* — величайшего творения древнерусской иконописи. Время создания *Святой Троицы* — рубеж 10-20-х годов XV столетия, пора расцвета творчества Рублёва.

В иконах *Звенигородского чина* соединились высокие живописные достоинства с глубиной образного содержания: мягкие задушевные интонации, «тихий» свет его колорита удивительным образом перекликаются с поэтическим настроением пейзажа звенигородских окрестностей. В этом творении Рублёв выступает как сложившийся мастер, достигший вершин на том пути, важным этапом которого была живопись 1408 года в Успенском соборе во Владимире. Используя возможности поясного изображения, как бы приближающего укрупнённые лики к зрителю, художник рассчитывает на длительное созерцание, внимательное вглядывание, собеседование, «умную молитву». На пути синтеза традиций Руси и Византии великий мастер выработал столь совершенный художественный язык, что на протяжении всего XV века его стиль остался ведущим, а его светлая иноческая личность оказалась овеянной ореолом столь великой славы, что воспринималась в истории древнерусской художественной культуры как духовно-нравственный образец монаха-иконописца.

Владимирский Успенский собор, упоминаемый в летописи, древней-

ший памятник домонгольской поры, возведённый во второй половине XII века при князе Андрее Боголюбском, был кафедральным собором митрополита. Разорённый и выжженный ордынскими завоевателями храм нуждался в восстановлении. Московский князь Василий Дмитриевич, представитель ветви владимирских князей, потомков Мономахов, предпринимал обновление Успенского собора в начале XV века как некий закономерный и необходимый акт, связанный с возрождением Руси после победы на Куликовом поле. От работ преп. Андрея Рублёва и Даниила Чёрного в Успенском соборе до наших дней дошли иконы иконостаса, составлявшие единый ансамбль с фресками, частично сохранившимися на стенах храма. Росписи Успенского собора — наиболее значительный, живописный ансамбль, характеризующий Рублёва как художника-монументалиста. Светоносный колорит владимирских фресок, плавные контуры фигур, лики, исполненные задушевности, предвосхищают образы знаменитой иконы Рублёва *Святая Троица*. Фрески Успенского собора во Владимире (1408), где он работал со своим другом и неизменным соавтором Даниилом Чёрным, являются светлым воплощением идей исихазма. Сохранившиеся росписи представляют фрагмент грандиозной композиции Страшного суда, занимавшей западную стену храма. Многие исследователи считают, что преп. Андрей Рублёв создал также икону Владимирской Богоматери для Успенского собора города Владимира (Грабарь 1926: 19–21; Лазарев 1966: 31–32, 84–85, 132; Алпатов 1972: 155; Сарабьянов, Смирнова 2007: 434).

Кроме преп. Никона, Рублёв, вероятно, знал преп. Савву Сторожевского, поскольку на рубеже XIV – XV вв. работал в Звенигороде и несколько позже в самом Саввино-Сторожевском монастыре. Должен был знать Андрей Рублёв и племянника преп. Сергия, Феодора, архиепископа Ростовского, который некоторое время игуменствовал в Симоновом монастыре, по соседству с Андрониковым монастырём. Другой игумен этого монастыря и собеседник преп. Сергия — преп. Кирилл ушёл в 1392 г. на Белоозеро, но как личность и он, несомненно, был известен иноку Андрею. Разумеется, знал Рублёв и прямого ученика Сергия Радонежского преп. Андроника, так как из Троице-Сергиева монастыря в Спасо-Андроникову обитель переходили некоторые монахи. Среди них был Ермола-Ефрем, донатор, финансировавший возведение каменного храма, и будущий игумен, с которым инок Андрей также находился в тесных отношениях (см. Воронин 1962: II, 326–330). Преп. Андрей Рублёв, безусловно, контактировал и с Епифанием Премудрым, который, в частности, записывал первоначальные сведения об Андрониковой обители и о деятельности Феофана Грека.

Наряду с Епифанием Премудрым, инок Андрей хорошо знал и других высокообразованных людей своего времени и тесно общался с ними. В этот круг входил святитель Киприан, митрополит Московский. Иноку Андрею был близок духовный мир митрополита Киприана, прошедшего школу афонского монашества и приверженного исихазму во всех его аспектах. Контакты между ними были достаточно тесными, поскольку в общении оказался заин-

тересованным не только русский иконописец. Киприан, привыкший вращаться в рафинированной интеллектуальной атмосфере Константинополя, стремился и в Москве окружить себя образованными книжниками и деятелями художественной культуры.

По линии общения с митрополитом Киприаном «духовная генеалогия» преп. Андрея Рублёва восходит к обоим представителям афонского исихазма: к свт. Григорию Паламе и преп. Григорию Синаиту, так как свт. Киприан был учеником патриарха Филофея, а тот в свою очередь — учеником свт. Паламы и родственником (как предполагают) свт. Евфимия, патриарха Тырновского, ученика преп. Григория Синаита (Салтыков 1981: 15, 19, 24). Кроме этого, именно митрополит Киприан благословил инока Андрея Рублёва написать образ *Святой Троицы* «в похвалу преподобному Сергию». Возношение «ума и мысли» к «нетварному и божественному свету» при созерцании святых икон, т.е. при «возведении чувственного ока», — такая сугубо исихастская характеристика была дана крупнейшим деятелем Русской церкви XV в. преп. Иосифом Волоцким религиозному опыту Андрея Рублёва и его «спостника» Даниила, другого выдающегося древнерусского иконописца (Минеи-Четьи: 557–558).

Это свидетельствует о принадлежности обоих художников — преп. Андрея Рублёва и Даниила Чёрного — к практике «умного делания». Не будет, на наш взгляд, ошибкой утверждать, что инок Андрей хорошо знал и митрополита Фотия, который сменил Киприана (умершего в 1403 г.) на посту митрополита Русской церкви. В пользу правомерности такого утверждения свидетельствует тот факт, что в 1408 году Андрей и Даниил к приезду Фотия расписывали кафедральный митрополичий собор во Владимире. Фотий также принадлежал к когорте высокообразованных и деятельных иерархов, стоявших на позициях паламизма. Им составлен ряд религиозных посланий, которые иноку Андрею, скорее всего, были известны (Салтыков 1981: 15). Думается, признание святости до церковной канонизации закрепилось за Рублёвым именно потому, что этот величайший мастер внёс решающий вклад в развитие иконостаса как центрального элемента храмового интерьера. В XIV веке в интерьере русских храмов появляются отделяющие алтарь многоярусные иконостасы с тремя воротами. Почти одновременно возникают и иконостасы в виде сплошных высоких каменных стен. Благодаря осуществлённой преп. Андреем Рублёвым монументализации иконостаса алтарное пространство как место священнодействия оказалось полностью скрытым. Именно в творчестве преп. Андрея Рублёва русский иконостас предстал, если пользоваться определением священника Павла Флоренского, «видением святых и ангелов — агиофанией и ангелофанией» (Флоренский 1994: 61–62).

Иными словами, монументальный иконостас неразрывно сомкнул модусы времени — «вечность» и «настоящее» — именно в пространстве православного храма. Преп. Андрей Рублёв и Даниил Чёрный добавили к иконостасу пророческий ярус. А в начале XVI века был добавлен ещё один — праотеческий. С его появлением складывается окончательный тип пятиярусного ико-

ностаса, зримо воплощавшего паламитскую религиозно-философскую концептуализацию связи Бога и человека. Как отмечал М.А. Алпатов: «Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры — прекрасный памятник сотрудничества Рублёва с Даниилом Чёрным» (Алпатов 1972: 126). Развитие иконостаса в древнерусской художественной культуре могло начаться только благодаря официальному церковному признанию возрождённого исихазма в Византии. А потому временем активных преобразований в художественном конструировании иконостаса и становится на Руси период с XV по XVI века, который был назван Г.П. Федотовым «золотым веком русской святости». Религиозно-философской концепцией иконостаса выступила паламитская идея единения человечества в пронизанной духовным светом Божественной любви — во всеобщем внутреннем молитвенном предстоянии. Именно эта идея и составляла православно-гуманистическую суть проповеди преп. Сергия Радонежского — духовную сердцевину восточно-христианской культуры. Однако только на Руси данная концептуальная идея наиболее полно воплотилась в новых формах художественной культуры. Иконостас в версии преп. Андрея Рублёва и Даниила Чёрного вошёл в сокровищницу мировой художественной культуры как самобытный вклад древней Руси, и как результат Русского Православного Возрождения XIV – XV вв.

Л.А. Успенский, характеризуя влияние идей свт. Григория Паламы на художественное развитие иконостаса преп. Андреем Рублёвым и Даниилом Чёрным, подчёркивал: «Самым значительным результатом исихастского осмысления алтарной преграды было... раскрытие трёхчастной иконы Деисуса в целый ряд заступников святых, обращённых ко Христу — Судии второго пришествия. Эту свою находку иконописцы считали настолько важной, что сильно увеличили размер этого яруса... причастник становится "сотелесником" Христовым, приобщаясь к просветлённому Его телу второго пришествия. Таким образом, сочетание реального тела с образом и молитвой даёт полноту участия в литургии: телесное причащение и общение в молитве через образ» (Успенский 1989: 230–231). В этой развёрнутой характеристике отчётливо проступает мысль о нерасторжимости Вечности и настоящего в литургическом действе – основополагающий тезис византийского движения Возрождения Православия (см. Прохоров 2010: 158–178). Художники, работавшие под руководством преп. Андрея Рублёва и Даниила Чёрного в 1420-х годов, создали более сорока икон иконостаса Троицкого собора и расписали его стены фресками. Троицкий собор сооружался как мемориальный памятник, призванный увековечить память о «молитвеннике за русскую землю» преп. Сергии и тем историческим событием, которое возвысило роль Троицкого монастыря в жизни Московской Руси — Куликовской битвой. Иконы Троицкого иконостаса, несмотря на то, что они написаны разными мастерами, образуют единый ансамбль, несущий в себе идею высшего заступничества за Святую Русь. Из среды троицких иноков-иконописцев в XV – XVII веков не выдвинулись мастера, равные преп. Андрею Рублёву, хотя обитель и была богата художественными талантами. Ни одно из созданных позднее

превосходных произведений не приближалось по степени своего художественного достоинства к рублёвскому шедевру — образу *Святой Троицы*, написанному «в похвалу» преп. Сергию. А поэтому именно изучение семантики и символики этой иконы позволяет, на наш взгляд, сделать ряд культурологических выводов о том, какой духовный и нравственный смысл, вдохновлявший учеников и последователей преп. Сергия Радонежского, послужил культурному Возрождению Руси и углублению христианского миропонимания в древнерусском обществе.

ЛИТЕРАТУРА

- Алпатов 1972* — Алпатов М.А. Андрей Рублёв. М., 1972.
- Андреев 1982* — Андреев М.И. Об иконографии Звенигородского чина // Реставрация и исследования памятников культуры. Вып. 2. М., 1982.
- Бояр 1963* — Бояр О.П. К вопросу о «звенигородском чине» // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. Т. 1. М., 1963.
- Выставка 1960* — Выставка, посвящённая шестисотлетию юбилею Андрея Рублёва. М., 1960. Кат. №62.
- Грабарь 1926* — Грабарь И.Э. Андрей Рублёв // Вопросы реставрации. Сб. 1. М., 1926.
- Ильин 1963* — Ильин М.А. К датировке «звенигородского чина» // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. Т. 1. М., 1963.
- Лазарев 1966* — Лазарев В.Н. Андрей Рублёв и его школа. М., 1966.
- Минеи-Четьи* — Великие Минеи-Четьи. Сентябрь 9. Стлб. 557–558.
- Попов 2007* — Попов Г.В. Андрей Рублёв. М., 2007.
- Прохоров 2010* — Прохоров Г.М. Древняя Русь как историко-культурный феномен / Г.М. Прохоров. СПб., изд-во Олега Абышко, 2010.
- Салтыков 1981* — Салтыков А.Л. О значении «Ареопагитик» в древнерусском искусстве (к изучению «Троицы» Андрея Рублёва) // Древнерусское искусство XV–XVII вв. М., 1981.
- Успенский 1989* — Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. М., 1989.
- Флоренский 1994* — Флоренский П.А. Иконостас. М., 1994.

ЛЮТЕРАНСКАЯ ИКОНА: ГЕНЕЗИС ФЕНОМЕНА

Корпелайнен Е.А.

Термина «лютеранская икона» не существует в научной среде, нет его и в лютеранской религиозной практике. Однако он как нельзя лучше отражает явление, возникшее в русской религиозной культуре первой половины XIX века. Вначале я остановлюсь на том, что обусловило её появление в России.

Уже с середины XVI века русская духовность и церковная культура начинают постепенно угасать. В правление Ивана Грозного Российское государство становится всё более сильным, а церковь слабеет. На первый план выходит обрядовость, а не духовность. Это влечёт изменения и в православной иконе. В это время, по образному выражению И.К. Языковой, эпоха уже «не вглядывается в лицо Бога, а потому теряет лицо человека». Из икон уходит свет, символ живого Богообщения, действия благодати Духа Святого. Закрытая дорогими ризами, украшенная золотом и драгоценными камнями, икона всё больше начинает восприниматься как материальная ценность.

XVII век, с его Смутным временем и Расколом, делает русскую культуру, а с ней и икону, ещё слабее и уязвимее. И именно тогда в Россию проникают западные религиозно-культурные веяния — сначала с Украины и из Белоруссии, а затем из Польши и других стран Европы. «В этом контакте, — пишет И.К. Языкова, — были заведомо неравные положения: русская культура переживала затянувшийся кризис средневековья, европейская культура уже прочно стояла в Новом времени, поэтому диалог оказался весьма болезненным». Русь оказалась под влиянием культуры католических государств. Роскошь абсолютных монархий, которые сложились там в это время, вместе со стилем барокко вошли в русские храмы. Эстетика и богословие в XVII века «ещё стараются идти в одном русле, однако их размежевание уже неизбежно и уже вполне очевидно».

Последнюю точку в этом процессе ставит в начале XVIII века Пётр I, отменив патриаршество и назначив для управления Церковью светского чиновника — обер-прокурора. Происходит окончательное размежевание между церковью и культурой, и начинается процесс стремительного упадка искусства традиционного иконописания. Традиционная икона и вся русская допетровская культура в сознании образованного общества оказывается простонародной традицией безграмотной крестьянской массы. В России формируется феномен двух культур: аристократической и народной. К концу XVIII века икона как профессиональное искусство окончательно умирает, сделавшись уделом крестьянских артелей. Ей на смену в образованной среде приходит живописная икона, написанная в академической манере.

Процесс перехода церкви полностью с иконописного языка на язык светской академической живописи в России можно было бы сравнить с тем процессом, который происходил в Западной Европе в эпоху Возрождения. Но

подобного перехода не произошло. Иконы-картины, написанные даже самими талантливыми художниками того времени, такими как, например, Боровиковский, не выдерживают никакой критики. Можно предположить, что это связано в первую очередь с догматическими различиями в понимании иконы и иконопочитания в католичестве и Православии. В католической церкви исторически сформировалось отношение к иконе как к Библии для неграмотных. Только отдельные образы были поклонными, то есть предназначались именно для молитвы, для Богообщения. В основном изображения в храмах играли преимущественно иллюстративную роль.

Различалась и молитвенная практика, обращённая к иконе. В католической церкви развивалась душевная молитва, так как католическая антропология утверждает двусоставность человека: в человеке сочетаются тело и душа. Душевные переживания и сострадание Христу всегда рассматривались как высшая форма Богопознания. Православная же молитвенная практика предполагает не душевное, а духовное соединение в молитве с Богом. Все чувственные душевно-телесные начала в человеке в этот момент, напротив, должны пребывать в молчании. Православная антропология говорит о трисоставной природе человека: он состоит из тела, души и духа. Человеческий дух — это начаток Божественной жизни, который человек получил вместе с дыханием Божиим, его призвание — Богообщение.

Догматическая разница в вероисповедании сказалась в развитии искусства. Процесс замены икон на живописные картины оказался в католической церкви не только безболезненным, но, напротив, стал началом блистательного развития душевного, эмоционально-чувственного искусства Ренессанса. В России же живописные картины-иконы никак не могли «приспособиться» к духовным нуждам православных верующих. Художники, православные по вероисповеданию, пытались написать поклонный образ, соответствующий русской молитвенной практике, русской духовности, но не могли. Западно-европейское искусство, служившее для них образцом, такой духовности не знало: оно было именно душевным. Русское же религиозное искусство до встречи с западной европейской культурой почти не знало душевности и психологизма. Удачными выходили только те работы, где художник совершенно отказывался от попытки создания поклонного образа и писал просто живописную картину. Такие религиозные картины и наполнили в XVIII веке русские храмы. Получалось, что в храме человек находился среди живописных картин, которые воспринимал как часть высокой культуры, а молился перед древними иконами, или иконами, написанным деревенскими богомазами, которые почитал, как атрибуты своей религии.

С теми же проблемами столкнулось и теоретическое богословие, которое начало развиваться в России с XVII века взамен умирающей русской духовности. Теоретизирования в русской богословской науке XVIII века были бесконечно далеки от живой молитвенной практики Православия. Богословские трактаты этого времени похожи на реестры, в которых авторы стремятся систематизировать догматы, таинства, небесную иерархию. В такие же ре-

естры заносились монастыри и храмы: было пересчитано с бухгалтерской скрупулёзностью количество монахов, земель, зданий, и в зависимости от состояния, разделено на категории.

На церковное искусство и богословие России XVIII века в большей степени оказывали влияние католические страны — Италия и Франция, там находилась родина академического искусства, там складывалась мировая мода (несмотря на протестантский прозелитизм Петра I, реформировавшего Русскую Церковь именно по протестантскому образцу). Живая духовная молитвенная жизнь в XVIII веке в России замирает, скованная католической схоластикой и эмоциональным пафосом в искусстве. Справедливости ради следует сказать, что это происходило не только в России. Православная духовность находилась в это время под тяжёлым прессингом западной культурной экспансии повсюду.

Воспринятая высшим обществом западноевропейская культура с трудом приспособлялась к живой православной духовности ещё и потому, что чувственность, которую она несла, была в принципе чужда Православию. Пафосное прославление героя-лидера, гордое воспевание человеческого ума находились в противоречии с идеалами православной аскетики, где высшей добродетелью считалось смирение, а гордыня самым тяжёлым грехом. Православный аскет избегал славы и зачастую юродствовал, то есть совсем отказывался от своего ума, полностью предаваясь Богу. Западная духовность предлагала ум и сердце отдать человеческому тщеславию и вспоминать о Боге лишь в церкви. В основе православной аскетической молитвы лежала умно-сердечная молитва — молитвенное соединение ума и сердца, и постоянная память о Боге. В то время как в синодальной церкви культивировались новые представления о человеческом идеале, в народной среде, в противовес этому, расцветал культ юродства, появлялись и секты, адепты которых искали живой духовности без церковного формализма.

К концу XVIII века поиск подлинной духовности, живой веры становится важнейшей национальной идеей в России. Александр I, преп. Паисий Величковский, преп. Серафим Саровский — все они искали и нашли живую духовность. Но в разных источниках. Александр I нашёл масонство, а русские святые — идеи исихазма времён преп. Григория Синаита, свт. Григория Паламы и *Добротолюбия*.

Масонство, по мнению о. Георгия Флоровского, было одним из видов протестантской духовности. Через него русские образованные люди надеялись получить внутреннее исцеление от духовного кризиса, унаследованного от эпохи Петра. Посредством масонства они хотели вернуть себе утраченную духовную цельность. А преп. Паисий Величковский переводит аскетические творения святых старцев Афона. Эти переводы распространяются и приобретают большую популярность в народной среде России. Эпоха царствования Александра I стала одновременно пиком русского западничества и началом возрождения исконно русской духовности.

Казалось бы, что общего между католической, протестантской экзаль-

тированностью и исихастской аскезой? Как и где они могли пересечься? Но вместе с тем их встреча произошла в России, которая пережила в XIX веке золотой век своей культуры, необыкновенный расцвет музыки, литературы, театра. И немаловажную роль в этом сыграли идеи лютеранского пиетизма, одного из направлений в немецком протестантизме конца XVII – начала XVIII вв. Для пиетизма, течения, подготовившего немецкий романтизм, характерен упор на эмоциональное личное переживание связи с Богом. Отсюда происходит культ чувства в пиетизме и внимание к человеческой психологии. Пиетизм призывал к практическому следованию принципам христианской морали и возвращению к раннему лютеровскому положению о «всеобщем священстве» в противовес резкому отделению духовенства от массы верующих.

Можно со всей определённостью утверждать, что пиетизм участвовал в возрождении православной духовности в России и в культурном воссоединении русского общества, которое началось в XIX веке. Одним из доказательств этого факта является появление и распространение во всех слоях русского общества особого типа иконописи, основанной на лютеранских традициях пиетизма.

Большинство русских философов и историков церкви отрицательно оценивают роль пиетизма в культуре России. Однако, не могу с ними согласиться. Детальное изучение произведений иконописи того времени рисует совсем иную картину.

Эмоциональная пафосность и героика академической религиозной картины, как мы показали, не соответствовала русской религиозной ментальности. Но сухая, давно превратившаяся в ремесло, традиционная икона — тоже. Молитвенное соединение ума и сердца требовало нового образа. Сердечная молитва требовала образ, который бы возвышал и направлял человеческую душу к Богу, без пафоса, без назидания. Таким образом и оказался строгий, лишённый ненужных деталей и повествовательности, исполненный искренней религиозности, образ, написанный лютеранским пиетистом. В то время как для официальной живописи XVIII – XIX века было свойственно морализаторство, назидательность, которые уже утомили русского верующего, искреннее душевное движение к Богу и, вместе с тем, сдержанность, отсутствие католической экзальтации, наполнявшие пиетические образы, оказались на удивление созвучны русской душе. Они были восприняты как носители того живого религиозного чувства, необходимость которого так остро ощущалась.

Не удивительно ли, что именно в манере лютеранского пиетизма была написана келейная икона великого русского святого XIX века преп. Серафима Саровского — Божия Матерь Серафимо-Дивеевская. Лютеране к началу XIX века уже более ста лет жили среди русских и воспринимались «своими», особенно в Петербурге. Здесь хорошо была известна и уважалась строгость их жизни, честность, порядочность, трудолюбие. В народе существовала вера в то, что благочестие может быть не только православным. Недаром в сказаниях о чудотворных иконах часто присутствуют чудеса, которые подаются

по молитве лютеранам. Например, исцеление девочки-лютеранки от Тихвинской иконы в Исаакиевском соборе. Видимо поэтому в Петербурге легко были приняты иконописцы-лютеране.

Стиль, выработанный иконописцами-лютеранами, был подхвачен русскими живописцами. Вскоре русские храмы, и столичные, и деревенские, стали наполнять новые образы. Они были непохожи на традиционные иконы, но в них присутствовал ясно читаемый поклонный образ, и они вызывали сердечный ответ в молящемся. Появляются написанные в такой манере новые иконы, которые становятся чудотворными. Это *Споручница грешных*, *Взыскание погибших*, *Державная* (была написана в это время), *Аз есмь с вами и никтоже на вы*.

Таким образом, лютеранская икона, это икона, написанная для православного храма, но в традициях религиозной картины под влиянием идей пиеизма. Первоначально авторами таких образов были художники-протестанты, но впоследствии в такой манере стали писать и русские художники. Вскоре возник стиль, в котором соединились черты канонической иконописи с лютеранской. Это мастерская петербургских иконописцев Пешехоновых, работы которых оказали огромное влияние на формирование иконописного стиля XIX века во всей России, как в аристократической, так и в народной среде.

ИЛЛЮСТРАЦИИ
Серафимо-Дивеевские иконы Божией Матери.









ПОЗДНЯЯ АФОНСКАЯ ИКОНОПИСЬ: НА ПРИМЕРЕ ПЯТИ БОГОРОДИЧНЫХ ИКОН ИЗ НОВОДЕВИЧЬЕГО МОНАСТЫРЯ

Гувакова Е.В.

Святая гора Афон, избранная Богородицей своим уделом, Игуменией которого Она является, издавна притягательна для верующих, являясь одним из духовных центров православного мира.

Согласно церковному преданию в годы своей земной жизни Дева Мария, следовавшая на корабле к Лазарю на Кипр, из-за бури оказалась на Афоне. Богородица благословила это место: «Это место да будет Моим жребием, данным мне от Сына Бога Моего. Да почиет благодать Моя над живущими здесь с верой и благочестием...» (Поселянин 2002: 1, 103).

Афон — место тишины, уединения и молитвы, убежище монахов, давшее миру великих подвижников, в том числе и русских, ведь связи Афона с Россией длительны и обширны, насчитывая больше тысячи лет. Высокая аскеза, подвижничество, опыт духовных прозрений и наставничества — то, что привлекало русских паломников с древности. Первым русским монастырём стал Руссик, обитель Фессалоникийца — целителя Пантелеймона (Монастырь 1886; Благотворительность 1882), переданный русским инокам 15 августа 1169 года, и возродившись в XIX в, стал первой на Афоне русской обителью, после чего русское монашество получило официальный статус на Святой Горе. С конца XV в. он попадает под московское покровительство: цари и князья начали оказывать ему политическую, и материальную помощь (Дополнения 1872: 338–340). Однако уже в сер. XVI века обитель приходит в запустение, возродившись на новом месте, на берегу моря лишь в начале XIX века, но после греческого восстания 1821 года она вновь пришла в упадок.

Именно на Афоне начал подвизаться первый русский преподобный — будущий основатель Киево-Печерского монастыря Антоний; как и прославленные основатели русских общежительных монастырей: преп. Сергей Нуромский († 1412 г.), Иларион, игумен новгородского Лисицкого монастыря (вернулся на Русь не позднее 1397), Дионисий Царьградский, архимандрит Спасо-Каменного монастыря (в 1418–1425 архиепископ Ростовский), Досифей, архимандрит нижегородского Печерского монастыря (был на Афоне в конце XIV – начале XV в.), преп. Арсений Коневский († 1447). Пять лет прожил на Св. Горе преп. Савва Тверской (в миру Бороздин, † 1467), игумен тверского Саввина монастыря в честь Сретения Господня. В начале XV в. на Афоне побывал известный русский агиограф Епифаний Премудрый, в 1420 г. Зосима, инок Троице-Сергиева монастыря, составивший список двадцати афонских обителей. С Афона, помимо особой молитвенной практики, монахи привозили неизвестные на Руси книги, способствовавшие просвещению. Так, с афонской традицией был тесно связан просвещённый владыка свт. Киприан, митрополит всея Руси (см., например, Ульянов 2005), единственный из

митрополитов Владимиро-Московской Руси XIV века христианский политический деятель, не подчинившийся власти Золотой Орды.

Но посетить Афон могли лишь единицы, и именно поэтому все, привозимое со Святой горы, особо почиталось. Так, любим москвичами был Никольский греческий монастырь, расположенный со времени появления Иверской иконы в самом начале Никольской улицы. Он был подворьем Афонского Иверского монастыря, располагаясь в десятке метров от самой излюбленной московской часовни Иверской иконы Богородицы. Четыре старца и один служка, посылаемые из Иверского монастыря менялись каждые четыре года, отправляя службу на греческом языке. Кроме того, московской греческой обители принадлежала часовня с чудотворным образом свт. Николая, украшенная камнями и жемчугом (Описание 1877: 10, 12) на Никольской улице. В 1873 году при Богоявленском монастыре на Никольской была открыта Афонская часовня, принадлежавшая Пантелеймонову монастырю на св. Афонской горе (Слово 1873), чтобы дать возможность помолиться перед чтимыми афонскими иконами.

Цель настоящей работы — привлечь внимание к особому феномену русской иконописи — к иконам, созданным русскими насельниками афонских монастырей середины XIX – начала XX в., научное изучение которых лишь начинается.

Напомним, в конце XIX века в самоуправляемое сообщество, состоящее из двадцати обителей, входили два крупных русских монастыря: Пантелеймонов, где жило больше 1000 человек и Свято-Андреевский скит, с 800 насельниками (Русский Афон 2013). К ним были приписаны три небольших скита: Свято-Ильинский, Кромица и Новая Фиваида. Они, как и весь Афон, находясь на территории Турции, подчинялись греческим властям, имея, тем не менее, поддержку России: «русские же насельники Св. Горы, кроме сего, подчиняются в гражданских делах правительственным Российским учреждениям за границей и Российскому Синоду» (Павловский 1913: 75), и ежегодно Синодом выделялось на них 100 тысяч золотых рублей.

Обе обители пережили период расцвета во второй половине XIX в. Русское монашество на Афоне стало возрождаться с прибытием в 1835 г иеромонаха Аникиты (князь С.А. Ширинский-Шихматов, академик, писатель) — постриженник арх. Фотия (Спасского), первым начавшего восстанавливать Ильинский скит после турецкого разорения в 1829 года (О жизни 1853), пожертвовав на него собственное состояние. Расцвет Пантелеймонова монастыря произошёл при архимандрите Макарии (Сушкине), избранном настоятелем по жребию в 1875 году (Устав 1997: 174, 176–177) и возглавлявшим монастырь до 1899 года, сумевшего значительно расширить монастырь при помощи выделяемых денег Синодом, а позже средств, поступающих от русских богомольцев.

К концу XIX века Русик стал самым большим монастырём на Святой Горе по площади и численности братии. Большую роль сыграло покровительство русской императорской фамилии (монастырь посещают великие

князя: в 1845 году Константин Николаевич, в 1869 — Алексей Александрович, в 1881 Константин Константинович Романовы) и сборы добровольных пожертвований. Так, в 1861 году духовный собор старцев постановил отправить иеросхимонаха Арсения Минина в Россию со святыней: путешествие продолжалось четыре года с 1863 по 1867 год, и сбор был настолько обильным, что за ним последовали другие. Афонские иконы не раз посылали в Россию (Следование 1867), и вскоре «милостынные сборы» в пользу посланного их монастыря стали обычной практикой (Воззвание 1869). Церковный историк Н.Ф. Каптерев считал, что «целые столетия русская милостыня течёт на Афон разными путями и по временам течёт очень обильно и широко» (Благотворительность 1882).

В 1913 году из 12 тысяч насельников 5.300 человек были русскими (Ващенко 1962: 15), и многие из них прославились подвижничеством: среди 47 выдающихся афонских подвижников XIX века указаны пять русских монахов: духовники Арсений и Леонтий, старцы о. Тимофей, о. Иоанн († 1892), о. Иоанн († 1846) (Антоний 2001).

Напомним, что основанный в 1757 году Паисием Величковским (Паисий 1847) Ильинский скит (Знаменский 1899), с 1841 года был возрождён купцами Василиями Толмачёвым (в монашестве — Виссарионом) и Вавиловым (Варсонофием), выкупившими у Ватопедского монастыря келью преп. Антония Великого, где вскоре собралось 300 русских иноков. Русские не жалели денег для его обустройства: например, на иждивение черноморских казаков была построена церковь во имя пророка Илии. Над дверями собора сохранилась мраморная доска с надписью: «мраморный помостъ и порта были устроены стараниемъ Схимонаха Иоанна Чернышѣва подаянными же российскихъ ктиторовъ и благодетелей Войска Черноморскаго, разныхъ господъ честныхъ казаковъ 1819 г. мая 21 дня» (эл. ресурс: <http://afonfond.ru/afonskij-svyatoj-ilinskij-skit/#ixzz3OERO24Vs>).

С 1850 года обитель была переименована в Андреевскую, в честь небесного покровителя Андрея Николаевича Муравьёва, камергера царского двора, с помощью великого князя Александра заложившего огромный храм площадью 2100 кв. м., построенный в 1900 г. Для его завершения игумен Гавриил, будущий преподобный, получил в 1893 году разрешение на сбор средств в России, куда прибыл со святынями скита: иконой *Млекопитательница* и стопой св. апостола Андрея Первозванного (Троицкий 2005: 238–239). До революции в скиту жили около 800 монахов, находилась типография, аптека и кузница, (последние две обслуживали не только монахов обители, но и весь Афон (Святая гора: эл. ресурс).

Паломничество на Афонскую гору поощрялось Синодом (Павловский 1907), епархиальным архиереям разрешалось увольнять монахов «за границу, на Афонскую гору и в Иерусалим, для поклонения св. местам, а также в Европейские государства, для пользования от болезней», не испрашивая на то разрешения Св. Синода (Сборник 1897: 52). Многие паломники оставались на Афоне навсегда. Особое отношение народа к Афону прочувствовал инок

Паисий (Гавриил), милостью случайных людей без денег быстро добравшийся из Орла до Афонского подворья Одессы. Он так вспоминал о нелёгком пути: «...О деньгах не думал... шёл пеший, один, милостыни не просил, а везде боголюбивые люди кормили меня и сами предлагали деньги... надавали мне 50 руб., которых до Афона не мог я издержать» (Подвижники 1885: 18).

Афонские монахи не только молитвенно помогали России, но и медицинской помощью. Так, во время Русско-Японской войны афонская санитарная дружина монахов, устраивала госпитали для раненых во время военных кровавых событий (Труды 1912).

Во второй половине XIXв интерес в России к Афону исключительно возрос, что отразилось во множестве публикаций: так, о посещении Афона в 1845 году великим князем сообщало отдельное издание (Парфений 1855), впечатления паломников 1850-х годов издавали разнообразные столичные издания (Сказания 1855; Муравьёв 1857; Благовещенский 1864; Антонин 1864; Заметки 1872; Гуляев 1892 и др.), о многочисленных случаях исцеления от чудотворных икон сообщали отдельные публикации по всей стране (О благодатном исцелении 1864; О чудесном знамении 1867: 58; Описание 1868; О благодатном исцелении 1882: 341–352; Прибытие 1869: 759–761). Византисты начали научное описание афонских икон (Петкович 1865; Айналов 1899: 57–96; Афонская иконопись 1887: 519–534; Кондаков 1902; Искусство 1906: 203–209; Никольский 1908; Георгиевский 1914; Петров 1912), истории их обретения и прославления были опубликованы в России (Дмитриев 1857; Вышний покров 1881; Сказание 1886; Взбранная воевода 1888; Сказание 1912; Разъяснение 1892: 335–338), как и рукописей и библиотек Афона (Порфирий 1877; Порфирий 1877–1892). Издавались описания библиотек (Библиотеки 1840: 17–18) и храмов (Альбом б.г.; Афон 1870; Устройство храмов 1887: 420: 435), велись исторические исследования (Горский 1848: 129–168; Порфирий 1892: 644–645). В 1896 году казанский учёный Д.В. Айналов был командирован на Афон (Айналов 1899: 57–96), появились подробные описания афонских скитов (Описание 1888, 1913) и отдельным изданием вышли даже паломнические правила для посещающих Святую гору (Паломник 1890), как и описание пути на Афон (Александров 1896).

Настоящий фурор в обществе произвела собранная коллекция афонских древностей П.И. Севастьянова (Поленов 1859; Шевырёв 1859), о выставках которой писали московские и петербургские газеты, а позже она была передана в Румянцевский Публичный музей Москвы, послужив основой византийской коллекции икон в России (Буслаев 1862). Многочисленные исследования были посвящены русским подвижникам (Патерик 1883; Подвижники 1887; О жизни 1883; Житие 1895: 658; Дмитриевский 1895; Жизнь Хаджи Георгия 1912), в периодической печати издавались заметки русских монахов (Записки 1894: 298–313; Из келейных записок 1882), отдельным изданием вышел фундаментальный труд афонского владыки (Иона 1911) и мн. др. В 1910 году русские монастыри Афона были включены в сборник, содержащий сведения обо всех российских обителях (Обители 1910).

В конце XIX – начале XX веков на Афон для поклонения чудодейственным мощам Св. Пантелеймона прибывало огромное количество русских паломников. Ежегодно через Одессу, где проходил сбор паломников, в русский монастырь приезжало до 30 тысяч человек. Все они находили приют в монастыре, размещались в странноприимном доме («фондарике») и получали бесплатное питание. По древней традиции, монастырь предоставляет каждому, кто постучится в его ворота ночлег и бесплатную миску супа со стаканом вина. Благочестивые русские христиане, конечно же, не оставались в долгу, делая щедрые пожертвования на нужды монастыря.

Подворья монастыря были в Константинополе, в Одессе, в Петербурге, в Москве (три места): в Богоявленском монастыре, на Никольской улице, в Афонской часовне, у Владимирских ворот, откуда также поступали пожертвования. Отметим, что цена треб на афонском подворье Одессы, была выше общепринятых в Москве, что не останавливало благочестивых горожан, почитавших за честь участвовать в возрождении афонских храмов. Так, богатая московская купчиха А.А. Смирнова, в иночестве Рафаила, жертвовала Пантелеймоновскому монастырю на Афоне десятки тысяч рублей (Сперанский 1915: 33).

Известности афонских монастырей в Москве способствовало то, что в 1866 году в Московском Богоявленском монастыре выставляли уже упоминавшиеся реликвии Пантелеймоновского монастыря, привезённые иноком Арсением: икону Богородицы *Скоропослушницы*, частицы мощей целителя Пантелеймона, крест с частицей Животворящего Древа, часть от камня Гроба Господня (Воинов 1892: 335–338). Весть о случившихся исцелениях привлекла огромное количество паломников со всей страны, которые стремились приложиться к ним, мешая обычному монастырскому распорядку.

В 1873 году в при монастыре, но уже не в его стенах, а на Никольской была построена небольшая Афонская часовня для святынь. Но она оказалось слишком маленькой, и в 1883 году по проекту архитектора А.С. Каминского была построена величественная часовня Пантелеймона Целителя у Владимирских ворот Китай-города в Москве (снесена в 1934). Земля для строительства была подарена братом настоятеля афонского Пантелеймоновского монастыря, потомственным почётным гражданином Иван Сушкин. Строительство велось, на многочисленные пожертвования москвичей. В часовне хранились чудотворный образ Спасителя, иконы Богородицы *Скоропослушница* и *Иверская*, святого великомученика Пантелеймона, ковчег со святыми мощами. Кроме того, расположенный рядом Никольский греческий монастырь, стал с 1865 года подворьем Афонского Иверского (Травин 1877), с тем чтобы собирать средства на строительство после пожара.

Поскольку Пантелеймон был одним из почитаемых святых, каждый год в Москве 27 июля (9 августа) крестный ход отправлялся из часовни к Богоявленскому монастырю, и поскольку богомольцами была запружена Никольская, то, чтобы все молящиеся могли приложиться к чудотворным иконам, образа выносили в этот день на улицу и ставили под особый шатёр.

Однако столь массовое увлечение Афоном, для обитателей которого собирались средства сборщиками, пользовавшимися религиозным подъёмом населения, осуждалось священноначалием. Так, митрополит Филарет (Дроздов), считал, что «сии монастыри много выносят из России денег посредством своих сборщиков... влекут туда русские капиталы на покупку келий и скитов и на своё содержание, что не заслуживает поощрения» (Собрание 1886: 413). Позже ряд учёных открыто выступили против милостынных сборов (Барсов 1866: 16–30; Афон 1888: 520; Афонские лжеиноки 1903: 510; Дмитриевский 1906), рассуждая таким образом: «...Многочисленные афонские *милостынесобиратели*, ежегодно рассыпаясь по всему православному миру, разнесли повсюду монашескую легенду, а вместе с тем и славу Афона...которые в интересах успеха должны были повсюду рассказывать про Афон очень чудные вещи» (Каптерев 1882: 487). Например, А. Дмитриевский полагал, что некоторые русские монахи спекулируют именем Афона, чтобы пользоваться «удобствами жизни» и отдавая нуждающимся монастырям собранные суммы за большие проценты, называя их «хищниками благосостояния». Поскольку церковные и полицейские власти в России неоднократно возбуждали следствия по незаконному сбору средств «афонцами» и их поверенными, негативную репутацию получили именно они. Иногда среди них были люди не просто далёкие от религии, а подчас и с уголовным прошлым. Однако русскими богомольцами охотно жертвовались на Афон средства, а нелестные отзывы появились из-за подобных нечистоплотных сборщиков.

Но, несмотря на некоторые недоразумения, присылаемые афонские иконы в народе всегда были особо чтимыми святынями. Вспомним, какой интерес вызвала одна из самых почитаемых афонских святынь — пояса Пресвятой Богородицы, привезённой со Святой Горы в 2011 году, и передача в 2012 году из ГИМ'а иконы афонского иконописца Ямвлиха Романова в Новодевичий монастырь.

С Новодевичьем монастырём связано немало чтимых святынь, в том числе и привезённых со Святой Горы. Достаточно напомнить об иконе Ямвлиха Романова, ставшей палладиумом присоединения польско-литовских земель и особенно прославившейся в стране после окончания морового поветрия 1752г. Именно Иверская стала символом победы над страшной чумой, разразившейся в Москве. Не случайно она во множестве списков разошлась по всей стране, а самой почитаемой московской часовней стала Иверская. Горожане свидетельствовали, что там «всегда бывало много народу — и с поникшими головами стоят, и на коленях молятся. Обиды, лишения, безвыходная нищета — вся скорбь огромного города с его правдой и ложью, с его тщеславной суею и беспомощным горем стекалась и стекается сюда ежедневно, от утренней жары до вечерней» (Стахеев 1903: 8).

Однако после закрытия монастыря в советское время все ценности были описаны и переведены в музейный фонд. Древние святыни монастыря не были разграблены благодаря подвижническому труду музейных сотрудников, сумевших отстоять монастырские реликвии от передачи в ГМФ, добив-

шись открытия музея-монастыря в стенах обители.

В трагические 1930-е богоборческие годы, верующие москвичи продолжали нести в монастырь сохранённые ими иконы, как семейные, так и храмовые, те которые удалось спасти при закрытии церквей. Так в Новодевичьем монастыре постепенно сформировалось собрание икон ризницы, около ста памятников различных художественных школ и времени, в основном поздних, XVIII – XIX веков. В 2012 году по благословению митрополита Крутицкого и Коломенского Ювеналия (Пояркова) к празднованию Собора Пресвятой Богородицы была подготовлена выставка Богородичных икон этого собрания. Среди них оказалось пять поздних афонских памятников, о поступлении которых в ризницу ничего не известно, — кем они были сохранены, из каких храмов или семей были переданы. Они не были написаны для Новодевичьего, но продолжают своё служение в его стенах. Рассмотрим их подробнее.

Начнём обзор с самой прославленной афонской святыни — чудотворной Иверской иконы Богородицы, Афонской Игумении. История Иверской начинается с IX в, когда при императоре Феофиле иконоборцы, уничтожавшие святыне иконы, пришли в дом одной благочестивой вдовы в Никее, и один воин копьём ударил по образу Богородицы. Тотчас из поражённого места потекла кровь. Вдова, боясь уничтожения святыни, пообещав воинам деньги, просила их до утра не трогать икону. Когда они ушли, женщина вместе с сыном (впоследствии афонским иноком), для сохранения святой иконы опустила её в море. Икона, стоя на воде, приплыла к Афону. Афонские иноки из Иверского монастыря, основанного иверцами (грузинами), несколько дней видя в море огненный столп, восходящий до неба, пришли к берегу и нашли святой образ, стоящий на воде. После молебна о даровании монастырю явившейся святыни благочестивый инок старец Гавриил Грузин по повелению Божией Матери, явившейся ему во сне, пошёл по воде, принял святую икону и поставил в храме. Однако на следующий день икона была обретена не в храме, а над воротами обители. Так повторялось несколько раз, пока Пресвятая Дева не открыла святому Гавриилу Свою волю во сне, сказав, что не желает быть хранимой иноками, а хочет быть их Хранительницей. После этого образ был поставлен над монастырскими воротами. Поэтому святая икона называется *Портаитиссою* — *Вратарницей*. Среди замечательных чудес от иконы особенно известно то, что находясь при вратах монастырских, *Вратарница* часто не допускает входить в святую обитель людям, имеющим на душе какой-либо нераскаянный грех. На Святой Горе верят, что когда *Иверская* оставит Афон, то он прекратит своё существование, и это будет знаком конца жизни на Земле.

Копия этой великой православной святыни появилась в Москве в 1648 году, когда монахи афонского Иверского монастыря по просьбе архимандрита Новоспасского монастыря и будущего патриарха Никона привезли в Москву копию святыни, полностью повторявшей чудотворный образ. Она была написана афонским иеромонахом Ямвлихом Романовым. Вот как писал

об этом архимандрит Иверского монастыря Пахомий: «...Собравшись со всею братиею (365 человек), совершили всенощное бдение с молебном и на рассвете освятили воду, погрузив в неё святые мощи. Этой водой стали обливать чудотворную икону Пресвятой Богородицы, старую Портаитскую (Иверскую). Собрав ту воду в великую чашу, омыли ею кипарисную доску для новой иконы и вновь собрали воду. Затем с великим дерзновением совершили мы Божественную и Святую Литургию, после чего святую воду с мощами отдали иконописцу преподобноиноку, священнику и духовному отцу господину Ямвлиху Романову дабы, смешав её с красками, написал он икону. Во всё время работы иконописец строго постился, вкушая пищу по субботним и воскресным дням, а вся братия дважды в неделю совершали всенощные бдения и литургии. И новая та икона не разнится ни чем от первой иконы, ни длиной, ни шириной, ни ликом — одним словом, новая, аки старая».

Икона стала особо почитаться на Руси после победоносного похода Алексея Михайловича в 1654 году против Речи Посполитой, куда его сопровождала Иверская, завершившийся разгромом поляков под Вязьмой, после чего Украина надолго вошла в состав Российского государства. В благодарность за дарованную победу царь пожертвовал в Новодевичий монастырь богатые вклады и поставил в соборном храме чудотворную Иверскую икону Божией Матери. До революции лишь один раз, в 1913 году икона покидала стены монастыря во время празднования 300-летия дома Романовых, когда образ выносили для всеобщего поклонения, поставив его в митрополичьих палатах Чудова монастыря.

Начиная с середины XVII века Иверской иконе посвящаются новые обители: Валдайский Святоозерский монастырь (1653), и ряд обителей XIX века: в Самаре (1850), Выксуне (Нижегородская обл., 1863), на Енисее (Красноярская обл.); до 1875 года в Ивановской области — Святоезерская пустынь в пос. Мугреевском, а также храмы и приделы по всей стране. В 1669 году в Москве у Воскресенских ворот Китай-города появилась Иверская часовня, куда по царскому повелению был помещён новый список *Вратарницы*, сделанный уже в Москве с афонского образа из Новодевичьего монастыря..

Иконография Иверской является вариантом *Одигитрии*. Изображение Богородицы поясное, Христос сидит на Её левой руке, вполоборота повёрнут к Матери, которую благословляет поднятой правой рукой, кисть левой руки Его опирается на поставленный на колени свиток, ступни ног до половины укрыты хитоном. Значимой деталью является изображение на лице Богородицы раны с сочащейся кровью (однако образ возможен и без неё).

Иверская икона Богородицы на Афоне начала XX в. Русский скит великомученика Пантелеймона. 71 x 53 см. Дерево, масло, золочение. Реставрация: Новиков С.А. 2011. Киноварная надпись в нижнем правом углу: «Сія Св. икона писана и освящена на Афоне в Русском Святого Пантелеймона монастыре». Надпись на обороте: «Икона Сія писана и освящена на св. горе Афонской въ Русском св. Великомученика и Целителя Пантелеимона Мо-

настыре, от коего и послана въ благословение Христолюбивымъ жителямъ въ благодатную помощь, покровъ и заступленіе всемъ съ верою и любовію прибегающимъ къ Всеблагой Владычице міра и умильно молящимся къ Ней Пречистымъ предъ Ея образомъ. 190(1?) г.»

Крупный монументальный образ Божией Матери, чётко выделяющийся на золотом фоне, излучает спокойствие, силу и гармонию, что достигнуто методом объёмной живописной трактовки. Древний образ, выполненный в академической манере с её натурализмом и миловидностью ликов, выделяется рядом особенностей: умиротворённое состояние правильно-красивых ликов, с внимательным и сердечным выражением показано мягкостью тонких светотеневых моделировок. Многослойность живописи почти незаметна на совершенно гладкой поверхности, а тонкая разделка цветом, тщательно выписанные детали украшения одежды (золото каймы мафория, манжеты Её хитона, драгоценные украшения короны) показывают мастерство художника, создавшего столь «светописанный» образ.

Икона *В скорбех и печалех утешение*. Образ находится в киоте с полукруглым навершием. Вместе с Богородицей изображены избранные святые в пяти клеймах. Написана она в Андреевском скиту Афона. Конец XIX в. Киот — 46 x 41 см. Икона — 31,3 x 35,7 см.

Средник: верхняя часть — икона Богородицы типа *Одигитрии* с предстоящими святыми Иоанном Богословом и Иоанном Предтечей, верхняя — Коронование Богородицы; нижняя — избранные святые: Антоний Великий, Евфимий Великий, Онуфрий Великий, Савва Освященный.

Левая створка: верхняя часть — Святитель Спиридоний, нижняя — Чудо Георгия о змие, внизу тропарь: «Утоли болезни многовоздыхающия души моя, утолившая всяку слезу от лица земли».

Правая створка: верхняя часть — Святитель Николай, нижняя — Чудо Димитрия Солунского, внизу кондак: «Не ввери мя человеческому представительству, Пресвятая Владычице, но приими моление мое».

В рамке в центре надпись: «Изображение Св. Чудотворной иконы Пресвятой Богородицы, именуемая *В скорбех и печалех утешение*, находящейся в Русском скиту Св. Апостола Андрея Первозванного на Св. Афонской горе».

Дерево, левкас, масло, золочение, лепные картуши, имитации жемчуга и драгоценных камней.

На обороте — дарственная надпись: «Сия святая икона преподносится Его превосходительству Николаю Александровичу Иларионову Г.А. Российско-Императорскому Генеральному Консулу в Македонии в память присутствия его на освящении соборного храма в Русском на Афоне св. Андреевском общежительном Ските 16 июня 1900 г.»

Печать Афонского монастыря: «Сия св. икона писана и освящена на святой горе Афонской в Русском общежительном скиту святого апостола Андрея Первозванного ...года».

Основание Андреевскому скиту в середине XVII века положил свт. Афанасий (Пателарий), Лубенский чудотворец, для которого была построена

в живописном месте (недалеко от Кареи) келия, где он прожил некоторое время. Позднее келия несколько раз меняла хозяев, десятилетия находилась в запустении, пока в 1841 году её не приобрели два русских монаха. В 1849 году келия была возведена в степень скита, получив при этом определённые права — право выбирать игумена, право собственной печати. С этого времени начался подъём Скита, его обустройство и большое строительство. Вскоре после этого в Скиту начали писать иконы для русских паломников, которые с середины XIX в. (даже несколько ранее) тысячами посещали Афон и его русские обители. На обороте икон ставились печати и делались соответствующие надписи, определяющие их принадлежность Скиту. Иконописцы были большей частью русские. Благодаря деятельности русских афонских монастырей икон афонского происхождения в предреволюционной России было очень много. Это были и небольшие иконы для домашних молелен, и большие храмовые образа.

По преданию древняя икона *В скорбех и печалех Утешение* принадлежала константинопольскому патриарху Афанасию III Пателарию, и после смерти святителя в 1654 году была передана в Ватопедский монастырь. В иконе хранились частицы св. мощей: первомученика архидиакона Стефана, преп. Григория Синаита, преп. мучеников Михаила и Игнатия Нового, Евфимия и Акакия Афонских. Трёхстворчатый складень, прославившийся чудотворениями в конце XIX в., был келейной святыней иеросхимонаха Виссариона (в миру Василия Толмачёва), основателя русского Андреевского скита на Афоне. Коренной москвич, выходец из купеческой среды, 33 года прожил на Афоне, 13 из них будучи игуменом. Перед кончиной 23 апреля 1866 года, он передал икону братству со словами: «Да будет она вам отрадою и утешением в скорбех и печалех».

Икону несколько раз возили в Россию. Первое чудо исцеления произошло в 1863 году, когда её повезли в Россию, г. Слободской Вятской губернии исцелился немой сын о. Николая Немолина. В 1890 году икону привозит в Россию будущий игумен скита иеромонах Иосиф: в Одессу, Ростов-на-Дону, Москву, и, наконец, афонское подворье в Петербурге, и везде к иконе устремляется огромное количество верующих. На Афон вернули её точную копию, и вскоре появились её списки, один из которых находится в Свято-Никольском соборе Санкт-Петербурга.

Дарственная надпись оборота делает этот образ важной памятником, напоминая об освящении Андреевского собора 16 июня 1900 года патриархом Иоакимом III в сослужении с епископом Волоколамским (Стадницким), в то время ректором Московской духовной академии, заложен 33 года назад, во время пребывания в скиту Императорского Высочества Алексея Александровича в память чудесного избавления Государя Императора от покушения в Париже. На освящение храма Государь прислал своего представителя — контр-адмирала А.А. Бирилёва, начальника отряда военных судов в Средиземном море. На Афон он в сопровождении 35 офицеров прибыл на трёх кораблях: броненосце «Александр II», канонерской лодке «Запо-

рожец» и миноносце «№ 120». Кроме того, на Афон прибыли официальные лица: Императорский Чрезвычайный Посол в Константинополе И.А. Зиновьев и императорский генеральный консул в Македонии Н.А. Иларионов, чьим подарком и стала эта икона.

Афонская икона Богородицы в окружении великих основателей монашества, святителей и избранных святых, написана в живописной манере, и, несмотря на простоту исполнения личного, выглядит празднично-нарядной благодаря яркому колориту, тонким, почти лепным украшениям по золоту фона, мастерской имитации жемчуга. Святые, окружающие Богоматерь, с их милостивыми ликами, предстают мудрыми всесильными защитниками всякой христианской души. Особенностью иконы являются изысканные чеканные украшения по золотому фону наверху, напоминающие Фаворский свет и красоту Божественного мира. Чеканные фоны часто встречаются в памятникам византийского круга, и являются одним из типологических признаков афонских икон.

Образ Богородицы *Достойно есть*. Конец XIX в. Афон. Русский Андреевский скит. Дерево, масло. 33,7 x 25,1 см. Печать Афонского монастыря на обороте: «Сія икона писана и освящена на святой горе Афонской въ Русскомъ общежительномъ скиту святого апостола Андрея Первозваннаго 189...г.»

Предание об иконе относится к концу X века. Недалеко от Афонского Карейского монастыря в келье жил один старец-отшельник со своим послушником. Однажды старец отправился к всенощному бдению в храм, а послушник остался в келье вычитывать молитвенное правило. При наступлении ночи он вдруг услышал стук в дверь. Отворив её, юноша увидел перед собой незнакомого монаха, который попросил разрешения войти. Послушник впустил его, и они вместе начали молитвенные песнопения. Так текла их ночная служба своим порядком, пока не настало время величать Пресвятую Богородицу. Став перед Её иконою *Милующая*, послушник начал петь общепринятую молитву: «Честнейшую Херувим и славнейшую без сравнения Серафим...», но гость остановил его и сказал: «У нас не так величают Божию Матерь» — и запел иное начало: «Достойно есть, яко воистину, блажити Тя Богородицу, Присноблаженную и Пренепорочную, и Матерь Бога нашего». А потом уже к сему добавил «Честнейшую Херувим...»

Инок наказал послушнику всегда петь в этом месте богослужения только что услышанную песнь в честь Богородицы. Не надеясь, что он запомнит столь чудесные слова услышанной молитвы, послушник попросил гостя их написать. Но в келье не оказалось ни бумаги, ни чернил, и тогда незнакомец написал слова молитвы пальцем на камне, который стал неожиданно мягким как воск. Затем он внезапно исчез, и инок только и успел спросить у пришельца его имя, на что тот ответил: «Гавриил». Вернувшийся из храма старец был удивлён, услышав от послушника слова новой молитвы. Выслушав же его рассказ о чудесном госте и увидев чудесно начертанные письменна, старец понял, что явившийся небожитель — это архангел Гавриил.

Весть о чудесном посещении архангела Гавриила быстро распространилась по Афону и дошла до Константинополя. Афонские иноки отослали в столицу каменную плиту с начертанною на ней песнью Богородице как доказательство истинности передаваемого ими известия. С той поры молитва *Достойно есть* стала неотъемлемой частью православных богослужений.

На иконе изображена поколенная Богородица, на Её правой руке — прильнувший к Ней Младенец со свитком в руке. Их главы венчают короны, возлагаемые ангелами, напоминающие о Божественности песнопения, а взгляды Божией Матери и Иисуса направлены в одну сторону — в направлении развёрнутого свитка, который Младенец держит в своей деснице. Этот свиток содержит слова известного пророческого изречения о Христе, говорящего о Нём как о Царе мира: «Дух Господень на Мне, сего ради помаза Мя».

Образ написан профессиональным иконописцем, в академическом стиле, чётко следуя древнему протографу. Лики отличает нежность выражений — особенно юной Марии, бережно держащей Сына. Общий колорит иконы, с его голубым тающим фоном, бледными одеяниями ангелов, гармоничен, и на нем ярко выделяется лишь красный мафорий Девы Марии и белый хитон Иисуса Христа. Голубой (а не золотой) фон, непрописанность отдельных деталей (корона Младенца), отсутствие надписи на свитке (восстановленная реставратором), и следы гвоздей на торцах, свидетельствуют о том, что икона была написана под оклад (не сохранившийся). Несмотря на это, она предстаёт цельным образом.

Образ Богородицы *Достойно Есть*. Конец XIX – начало XX в. Русский монастырь Афона. 54 x 47 см. Дерево, масло. Текст молитвы внизу: «Достойно есть яко воистину блажити Тя Богородицу Присноблаженную и Пренепорочную и Матерь Бога нашего. Честнейшую Херувим и славнейшую без сравнения Серафим без истления Бога Слова рождшую сущую Богородицу Тя величаем». Текст свитка в руке Богородицы — пророческие слова Исайи, прочитанные Спасителем в храме Назарета: «Дух Господень на Мне его же ради помаза Мя благовестити нищим, посла Мя...» (Ис. 61: 1–2).

Образ, перед которым, по преданию на Афоне в X в. явился архангел Гавриил, называется также *Матерь Божия Милующая*. Живопись в узнаваемом стиле академического письма можно связать с святогорскими мастерскими. Хотя печати или надписи о её происхождении нет, но плотная и тяжёлая древесина доски (кипарис?), характерные детали живописи, — достоверное тому подтверждение.

Во второй половине XIX – начале XX века в Россию было прислано множество списков чудотворного образа, написанных и освящённых в русских монастырях на Афоне, и *Достойно Есть* (Акафист 1911) была одним из любимых изводов, наряду с *Иверской*, *Троеручицей*, *Скоропослушницей* (Акафист 1898) в основном значительных размеров.

Иконография аналогична иконе небольшого размера, описанной выше. Младенец облачен в белую рубашку с препоясанием, Богородица — в мафо-

рий вишнёвого оттенка с зелёным подкладом, синее платье. На голове Христа — закрытый венец, у Богородицы — корона. Левая рука Иисуса Христа спрятана под плат. Корону (в подписанной иконе — нимб) Божией Матери поддерживают два ангела на облаках. Вверху — Господь Саваоф (на другой иконе изображение отсутствует). Обе иконы исполнены на нежно-голубом фоне.

Идеализация образа достигается тонким и идеально ровным красочным слоем, написанной мягкой светотеневой моделировкой в стиле академической живописи при отсутствии видимых мазков. Тончайшими светотеневыми переходами достигается идеальная сглаженность красочного слоя. Разделка одежд и их драгоценных украшений выполнена с исключительной тонкостью, чёткие и лаконичные складки одежд обрисовывают простой контур фигуры.

Страстная икона Богородицы с апостолом Петром и свт. Николаем Чудотворцем. Вторая половина XIX в. Дерево, масло. 25,6 x 40,1 см. Афон?

Название *Страстная* икона получила из-за изображения орудий страстей Господних — креста, губки, копья, (иногда — сосуда с жёлчью и уксусом) несомых двумя ангелами. Иконография представляет Младенца, доверчиво прижавшимся к Матери, при виде орудий страстей — будущих крестных мук. Подобный тип изображения появился в Византии, в начале XV в., под влиянием иконописи итало-критской школы. В России образ был прославлен во времена царствования Михаила Фёдоровича, в селе Палицы Нижегородской губернии. В 1641 году по желанию царя чудотворную *Страстную* икону Богородицы перенесли из Нижнего Новгорода в Москву, где она была торжественно встречена у Тверских ворот. На месте встречи была выстроена церковь, а затем в 1654 году Страстной монастырь. Позже на этом месте (нынешняя площадь Пушкина) был воздвигнут монастырь, названный в честь чудотворной иконы Страстным.

Икона, выполненная представителем академической школы, создана в традиции классицизма с его перспективным построением пространства, когда при изображении архитектурных задников последние пишутся по закону прямой перспективы, что заставляет воспринимать икону картиной. Особенно ярким проявлением крайности этого памятника — это уникальная деталь для иконописного искусства, где нет теней, и не может быть серых красок, (особенно если вспомнить, что фон в древности называли «светом»). Бледность лица Богородицы резко контрастирует с Её яркими одеждами, выделяясь на сероватом фоне средника, видимо, имитирующем серебряный фон протографа, и высветленном «лучами» вокруг Её фигуры. Редкие особенности иконы: изображение короны на голове Девы, распространённое в католичестве, и вывернутой пяточки Младенца, известные по некоторым памятникам, повторены художником сознательно, и представляет позднюю религиозную живопись, созданную под влиянием западного светского искусства.

Характерные особенности поздней святогорской живописи: сглажен-

ность личного, характерные цвета облачений святых (красные, синие, зелёные насыщенные цвета) и ангелов (нежные розово-голубые), тонкие отделки одежд, в авторском повторении неизвестного инока, дополнены редкими деталями. Предстоящие святые изображены не на полях, а как бы в отдельных клеймах, что характерно для афонских икон, и, вероятно, повторяет чтимый образ, с изображёнными на створках избранными святыми.

К сожалению, помимо откровенной ремесленности исполнения, например, несимметрично расположенных фигур святых, использования неразбавленных белил, придающих мертвенность лицам, можно отметить откровенное нарушение иконописных традиций. Некоторые из них почти кощунственны: святые на иконе имеют тени, фон, на котором изображены их силуэты, имеет грязно-бурый цвет явно не мира горнего и т.п. Предположим, что такого рода памятники писали ученики, в расчёте на то, что изготавливаемые для них оклады, сгладят эти недоработки, однако подобные произведения, видимо, следует считать вырождением иконописной традиции. Возможно, перед нами не совсем мастерское повторение одной из афонских икон, выполненных неизвестным художником не на Афоне.

Подведём итоги. За полвека своего существования живопись афонских русских монастырей сумела стать самостоятельным художественно-религиозным феноменом, эклектичным образом совместив академическую масляную живопись Нового времени с поствизантийским искусством. Рассматриваемые памятники написаны в особой манере, рассматривая их мы видим, что в традиции греческой иконописи поствизантийского периода влились приёмы тональной живописи Нового времени, и прежде, всего, отметим, что на досках, залевкашенных по паволоке традиционным способом, иконописцы писали масляными красками. Технологически отличительными признаками данных икон является использование масляных красок (реже их смешение с яичной темперой), и их послойное наложение.

Типологическими признаками данных памятников являются обращение к древним протографам афонского происхождения: *Иверская*, *Скоропослушница*, *Троеручица*, *Отрада* или *Утешение*, *Достойно Есть*, а также ростовые и полуфигурные изображения святых, — и это оправдано: афонская икона представлена сравнительно ограниченным кругом сюжетов. Это, прежде всего, рассмотренные образы Богородицы типа *Одигитрии*, а также вмч. Пантелеймона и афонских святых. Иконы праздничного цикла встречаются редко.

В России афонские иконы были любимы за воздушность светлых ликов, наполненных внутренним свечением: для этих лёгких и светлых образов характерны обобщённость величественных фигур, что при тщательной проработке с чётких и лаконичных складок одежды и исключительной тонкости её деталей и имитаций драгоценных украшений создаёт очень выразительный эффект. Многослойное нанесение тончайших прозрачных светотеневых моделировок личного создаёт иллюзию глубины и свечения, а сглаженность живописи восходит к одухотворённым образам эпохи Возрождения. Обычно

трактовка ликов достаточно нейтральна, однако в поздних памятниках ликам нередко придаётся т.н. «умильность».

Статичность образов подчёркивает их отстранённость от земного, и едва ли можно говорить об экспрессии движения персонажей (даже в конных сценах). Отметим использование золотых, часто украшенных чеканкой фонов в ранних памятниках, на фоне которых лики святых преображены Божественным сиянием. При массовом исполнении заказов золотой фон заменяется масляным, обычно небесно-голубого цвета, или нейтральным (фиолетовым, сиреневым, серо-голубым), часто встречающихся в иконах «подокладницах». Эти признаки — мерцающий фон, сглаженность многослойной масляной поверхности, не образующей рельефа на поверхности доски, делают эти иконы легко узнаваемыми.

Отметим близость стиля иконописным мастерским Валаама начала XX века. Удивительно, что в этих разделённых пространством иконописных мастерских создаётся единый стиль иконописания, получивший название «афонского». Эту иконописную школу, восходящую к религиозной живописи позднего Боровиковского, основанную на т.н. «живоподобном» академическом стиле, переняли, вероятнее всего, афонские насельники, которые, возвращаясь на Родину, переносили его в свои мастерские. Пусть не всегда высокого уровня, но проникнутые живым благоговейным чувством, эти иконы были востребованы и любимы в нашей стране, о чем свидетельствуют многочисленные храмовые иконы всех городов и весей России.

Отметим, что в данной работе лишь намечены отдельные проблемы. Безусловно, в будущем необходимо оценить масштаб иконописных мастерских русских монастырей Афона, существовавших с начала 1850-х годов до большевистского переворота; проследить жизненный путь работавших там мастеров, используя архивные материалы РГИА Синодального периода и, возможно, греческих архивов; выявить подписные иконы разных лет, в том числе исследуя обороты икон; попытаться выявить стилистические различия русских иконописных мастерских на Афоне и т.п.

Завершая исследование, отметим, что рассмотренные памятники, разные по уровню мастерства, являясь повторениями древних афонских святых, стали красочным явлением искусства поздней русской иконописи. Продолжение их служения в Новодевичьем монастыре — молчаливое свидетельство незримой духовной связи через время и пространство между Святой горой и Россией, и каждый человек может ощутить её, посетив выставку в Софьиных палатах Новодевичьего монастыря. Неисповедимыми путями попавшие в монастырь, они продолжают нести своё служение, благословляя духовным светом всех проходящих в святую обитель.

ЛИТЕРАТУРА

Айналов 1897 — Айналов Д.В. Отчёт о заграничной командировке на Афон. Казань, Брокгауз, 1897.

Айналов 1899 — Айналов Д.В. Византийские памятники Афона // Византийский временник. СПб., 1899. Том VI.

- Айналов 1899* — Айналов Д.В. Византийские памятники Афона // Византийский временник. 1899, Том VI. СПб., 1899
- Акафист 1898* — Акафист Божьей Матери, именуемой *Скоропослушница*, с изображением чудотворной Ея иконы, находящейся на Святой Афонской Горе. М., РПМА. 1887, 1888, 1891, 1894. Изд. осуществлено в память посещения обители преосв. Модестом, еп. Нижегородским и Арзамасским. 1898.
- Акафист 1911* — Акафист Божьей Матери, именуемой *Достойно Есть и Милующая*, с изображением чудотворной Ея иконы, находящейся на Святой Афонской Горе. М., РПМА. 1887, 1889, 1891, 1911.
- Александров 1896* — Александров А.И. Из Одессы на Афон. Казань. 1896.
- Альбом б.г.* — Альбом видов монастырей и скитов Святой Афонской Горы. РПМА. Бг.
- Антоний 2001* — Антоний Святогорец, иером. Жизнеописание Афонских подвижников благочестия XIX века. М., Лето, 2001.
- Антонин 1864* — Антонин (Капустин), архим. Заметки поклонника Святой Горы. Киев. 1864.
- Афон* — Святая гора Афон. Андреевский скит. URL: <http://www.isihazm.ru/?id=309>
- Афон 1870* — Афон и его святыни. СПб., 1870. Кн. 2. Ж. Мирской вестник.
- Афон 1888* — Афон. Чем разрешились толки об интригах русских монахов на Афоне. ЦВ. 1888. №28.
- Афон 2013* — Русский Афон XIX – XX веков. Т. 7. Святая Гора Афон. 2013.
- Афонские лжеиноки 1903* — Афонские лжеиноки // Церковные ведомости. 1903г. №6.
- Барсов 1866* — Барсов Е.В. Дело о архимандрите Святой горы Феофане, приезжавшем в Россию за сбором и заподозренном в шпионаже.// ЧОИДР, 1866.
- Библиотеки 1840* — Библиотеки монастырей Афонской Горы. ЖМНП. 1840. Ч. 8. отд. 7. № 11.
- Благовещенский 1864* — Благовещенский Н.А. Афон: Путевые впечатления. СПб., 1864.
- Благотворительность 1882* — Русская благотворительность афонским монастырям в XVI и XVII столетиях // Чтения в Обществе любителей духовного просвещения за 1882 г. Май.
- Благотворительность 1882* — Русская благотворительность монастырям святой Афонской горы в XVI, XVII, XVIII столетиях / Каптерев Н. СПб. 1882.
- Буслаев 1862* — Буслаев Ф.И. Образцы иконописи в Публичном музее. (в собрании П.И. Севастьянова)// Московские ведомости. М., 1862. № 111–113.
- Ващенко 1962* — Ващенко В. Святоименный Афон. Штутгарт, 1962.
- Взбранная Воевода 1888* — Взбранная Воевода воинства Святой Горы Афонской. Повествование о чудотворных иконах Богоматери, во святых обителях Святой горы Афонской пребывающих. Одесса. САОСА. 1888.
- Воззвание 1869* — Воззвание Русской Пантелеймоновой обители, что на Святой Афонской горе.// Московские Ведомости. М., 1869. № 94.
- Воинов 1892* — Воинов Н., свящ. Разъяснения и заметки по поводу свершившегося 25-летия по поводу прибытия Афонской святыни в Москву. М. 1892 ДС. № 11.
- Вышний покров 1881* — Вышний покров над Афоном, или сказания о чудотворных в Афоне прославившихся иконах Божией Матери и святых угодников Божиих. Изд. 7-е. М., 1881.
- Георгиевский 1914* — Георгиевский В.Т. Фрески Панселина в Протате на Афоне. Альбом с 32 табл. фототип. и 3 цв. снимками по способу Люмьера. СПб., Имп. Рус. археолог. об-во. 1914.
- Горский 1848* — Горский А.В., прот. О сношениях Русской Церкви со святогорскими обителями до XVIII столетия. ПрТСО. 1848. Ч. 6.
- Гуляев 1892* — Гуляев В. В Иерусалим и на Афон. СПб. 1892.
- Дмитриев 1857* — Дмитриев В. Сказание об Иверской чудотворной иконе Божией Матери, что на Афонской горе. СПб., Тип. Крыловской, 1857.
- Дмитриевский 1895* — Дмитриевский А.А. Русские на Афоне. Очерк жизни и деятельно-

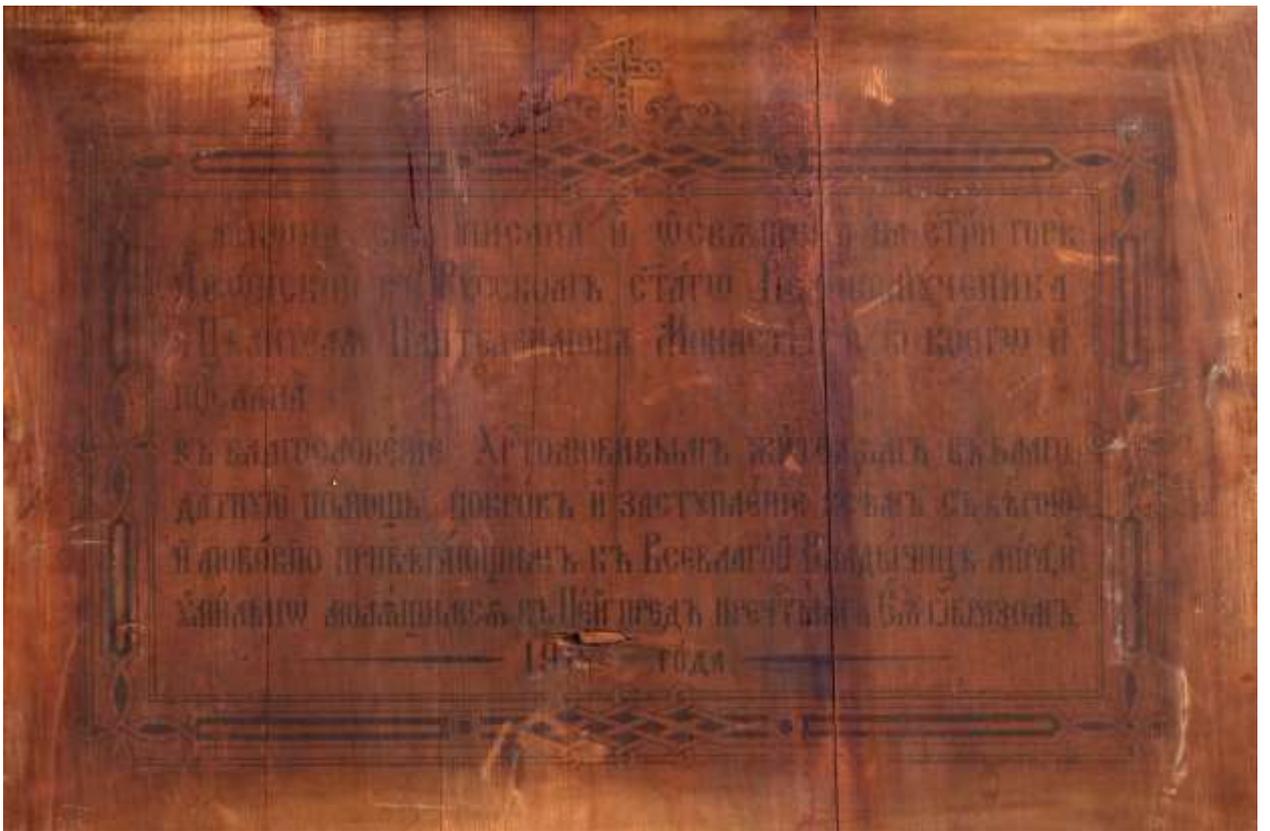
- сти игумена священноархимандрита Макария (Сушкина). СПб., 1895.
- Дмитриевский 1906* — Дмитриевский А.А. Русские Афонские монахи-келиоты и их просительные о милостыне письма, рассылаемые по России: Речь, произнесённая при открытии чтений в Киевском религиозно-просветительском обществе 9 октября 1905 года. Киев, 1906.
- Дополнения 1872* — Дополнения к «Актам историческим, собранным и изданным Археологической комиссией». Т. 12. СПб. 1872.
- Жизнь 1912* — Жизнь Хаджи Георгия, великого подвижника и постника Святой Афонской горы. Изд. о. Порфирия, настоятеля обители Благовещения Пресвятой Богородицы. Одесса. 1912.
- Житие 1847* — Житие молдавского старца схииархимандрита Паисия Величковского. М., 1847.
- Житие 1895* — Житие преподобного Афанасия Афонского. СПб., 1895. Византийский Временник, т. III.
- Заметки 1872* — Заметки и воспоминания поклонника святым местам на Афоне и в Палестине в 1869 году. Харьков, 1872.
- Записки 1894* — Записки русского инока-афонца о своём путешествии по святогорским обителям и пустыням и сведения о некоторых их подвижниках как древних, так и современных. Душеполезный собеседник // 1894, № 10.
- Знаменский 1899* — Знаменский Ф., прот. Русский Свято-Андреевский скит на Афоне. // Церковные ведомости, 1899, № 43.
- Из келейных записок 1882* — Из келейных записок русского афонского старца. М., 1882.
- Иконопись 1887* — Афонская иконопись и её характер. РСП, 1887. № 15.
- Иона 1911* — Иона, архим. Афон. СППО. 1911. Т. 22.
- Искусство 1906* — Искусство на Афоне. СППО. 1906. Т. 17. № 2.
- Каптерев 1882* — Каптерев Н.Ф. Русская благотворительность монастырям Святой Горы Афонской в XVI, XVII и XVIII столетиях. ЧОИДР, 1882, январь-апрель, ч. I.
- Кондаков 1902* — Кондаков Н. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб. 1902.
- Монастырь 1886* — Русский монастырь св. вмч. и целителя Пантелеимона на Святой Горе Афонской. Изд. 7-е. М., 1886;
- Муравьёв 1857* — Муравьёв А.Н. Письма с Востока. СПб. 1857.
- Никольский 1908* — Никольский В.А. Краткий очерк афонской стенной живописи. СПб., 1907. 1908.
- О благодатном исцелении 1864* — О благодатном исцелении и в г. Слободском, Вятской губернии перед чудотворной иконою *В скорбех* из Русского Свято-Андреевского скита. СПб. 1864.
- О благодатном исцелении 1882* — О благодатном исцелении в г. Челябине через Афонскую икону *В скорбех и печалех утешение*. Душеполезное чтение. 1882. Т. 3 №3.
- О жизни 1853* — О жизни и трудах иеромонаха Аникиты, в мире князя С.А. Шихматова. СПб., 1853.
- О жизни 1883* — О жизни и подвигах святоафонских старцев. Рассказы в мире Петра Важенка, в монашестве схимонаха Пантелеймона. Киев, 1883.
- О чудесном знамении 1867* — О чудесном знамении на небе при встрече Афонской святыни Рогачевского уезда, в местечке Чечерске 24 авг. 1866 г. // Современник. 1867. №1. Отд. 1.
- Обители 1910* — Православные русские обители. Полное иллюстрированное описание всех православных русских монастырей в Российской империи и на Афоне. Тип. П.П. Сойкина. СПб., 1910.
- Описание 1859* — Описание монастырей и скитов, находящихся на св. Горе Афонской. СПб. 1859.
- Описание 1868* — Описание знамений и исцелений благодатью Божьей бывших в разных местах от святых мощей и части Животворящего Древа Господня, принесённых со Святой

- Горы Афонской из Русского Пантелеймонова монастыря. М., РПМА. 1868.
- Описание 1877* — Описание Московского Николаевского греческого монастыря. М., 1877.
- Павловский 1907* — Павловский А.А. Всеобщий иллюстрированный путеводитель по монастырям и святым местам Российской империи и Афону. Н. Новгород. 1907.
- Павловский 1913 — Павловский А. Путеводитель по Св. Горе Афонской. Издание Братства Русских обитателей на Афоне, 1913.
- Павловский 1913 — Павловский А. Путеводитель по Св. Горе Афонской. Издание Братства Русских обитателей на Афоне. М., 1888, 1913.
- Паломник 1890* — Паломник, или необходимое руководство для лиц, посещающих св. Гору Афон. Изд. Афонского Свято-Андреевского скита, 1890.
- Парфений 1855* — Парфений. Воспоминания афонского инока Парфения о посещении св. горы Афонской Его императорским высочеством великим князем Константином Николаевичем в 1845 году. Б.м. 1855.
- Патерик 1883* — Афонский патерик, вновь исправленное издание, на веленовой бумаге, 2 части с литографированными изображениями святых во Афоне подвизавшихся. Изд. 7-е. М., 1883.
- Петкович 1865* — Петкович К.Д. Обзор афонских древностей. СПб. Тип. Акад. наук, 1865.
- Петров 1912* — Петров Н. Альбом достопримечательностей Церковно-Археологического музея при Киевской духовной академии. Ред. Петров Н. Изд-во Типография при печатной школе. Киев. 1912.
- Подвижники 1885* — Афонские современные подвижники (схимонах Никодим, инок Паисий-Гавриил, схимонах Неофит, и иеросхимонах Анфим Юродивый). И.А. в конце текста. Изд. Русского на Св. Горе Пантелеймоновского монастыря. М., 1885.
- Подвижники 1887* — Афонские современные подвижники. Изд. 7-е. М., 1887.
- Поленов 1859* — Поленов Д.В. Снимки с икон и других древностей св. горы Афонской, из собрания П.И. Севастьянова. СПб. Тип. Королева и Кш, 1859.
- Шевырёв 1859* — Шевырёв С.П. Афонские иконы византийского стиля в живописных снимках, привезённых в Санкт-Петербург П.И. Севастьяновым. СПб., Б.и., 1859.
- Порфирий 1877* — Порфирий (Успенский), арх. Афон: История Афона: В 3-х ч. Киев, Тип. Фронцкевича, 1877–1892. (Восток Христиан).
- Порфирий 1877* — Порфирий (Успенский), арх. Первое путешествие в афонские монастыри и скиты в 1845 году, отд. 1. 1877. Ч. 1: То же, отд. 2. 1877.
- Порфирий 1892* — Порфирий, еп. История Афона. изд. И. Ак. Наук. СПб. 1892.
- Поселянин 2002* — Поселянин Е. Богоматерь. Описание Её земной жизни и чудотворных икон. В 2-х книгах. М., 2002.
- Прибытие 1869* — Прибытие чудотворной иконы «В скорбех и печалях утешение». ПрЦВ 1890. № 23. Воронеж, 1869.
- Разъяснение 1892* — Разъяснение и заметки по поводу совершившегося 25-летия со времени прибытия Афонской святыни в Москву // ДС, 1892. № 11.
- Сборник 1897* — Сборник законов о монашестве в духовенстве. Пролович А.М. 1897.
- Сказание 1855* — Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Св. Земле постриженника святыне горы Афонские инока Парфения. М. 1855.
- Сказание 1886* — Сказание о чудотворной иконе Божией Матери Избавительницы, находящейся в русском Пантелеимоновом монастыре. М., 1886.
- Сказание 1912* — Сказание о святой Акафистной чудотворной иконе Пресвятой Богородицы, именуемой *Акафистная-Предвозвестительница*. Изд. Супраслинского Благовещенского монастыря. 1912.
- Скит 1896* — Русский общежительный скит св. пророка Илии на св. Афонской горе. Одесса. 1896.
- Следование 1867* — Следование Афонской святыни по Витебской, Могилёвской и Псковской губ. в 1866 г. СПб., Б. и., 1867.

- Слово 1873* — Слово, сказанное иер. Пантелеймоном в день освещения новоустроенной часовни....11 февраля 1873 г. Об открытии и освящении Афонской часовни в Москве. М., 1873.
- Собрание 1886* — Собрание мнений и отзывов Филарета, митрополита Московского и Коломенского, по учебным и церковно-государственным вопросам». СПб., 1886. Т. 4.
- Сперанский 1915* — Сперанский И.П. прот. Историческое описание московского женского Общежительного Всех Скорбящих Радости монастыря. М., 1915.
- Стахеев 1903* — Стахеев Д.И. Замоскворецкие тузы // Исторический вестник 1903. № 10.
- Травин 1877* — Травин В. Описание Московского Николаевского греческого монастыря. М., 1877.
- Троицкий 2005* — Троицкий П.В. Гавриил Афонский // Православная энциклопедия. Т. 10. М., 2005.
- Труды 1912* — Афонские монашеские труды и подвиги над ранеными и больными, пострадавшими в Русско-Японскую войну 1904–1905г; Биографический очерк общественной деятельности гражданского долга, патриотических подвигов и трудов за веру, царя и отечество настоятеля афонской обители (кельи) Святого Иоанн а Златоуста Константина Семерникова и его последний труд с дружиною, афонскими иноками в Русско-Японскую войну, в Манчжурии, в 1904–1905 гг. СПб., 1912.
- Ульянов 2005* — Ульянов О.Г. Влияние Святой горы Афон на особенности почитания Святой Троицы при митрополите Киприане (к 600-летию преставления святителя) // Человек верующий в культуре Древней Руси. Материалы международной научной конференции 5–6 декабря 2005 г. СПб. 2005.
- Устав 1997* — Устав Русского на Афоне святого великомученика и целителя Пантелеймона общежительного монастыря // К Свету. М., 1997. Вып. 16.
- Устройство храмов 1887* — Устройство храмов на Афоне и их украшение. РСП. 1887. № 12.



Илл. 1. Иверская икона Богородицы.



Илл. 2. Иверская икона Богородицы. Оборот.



Илл. 3. Икона Божией Матери *Достойно есть*.



Илл. 4. Икона Божией Матери со святыми в пяти клеймах.



Илл. 5. Икона Божией Матери со святыми в пяти клеймах. Оборот.



Илл. 6. Икона Божией Матери *Достойно есть*. Подокладница.

ПРОЕКТЫ ХРАМОВЫХ ИКОНОСТАСОВ АРХИТЕКТОРА Н.И. ИСЦЕЛЕННОВА

Стрижевская Я.А.

Выпускник Императорской Академии художеств Николай Иванович Исцеленнов в годы своей учёбы принимал участие в реставрации Ипатьевского монастыря в Костроме. Являясь ближайшим помощником С.С. Кричинского, Николай Иванович участвовал в двух проектах по созданию храмов в Петербурге: Храм Памяти 300-летия дома Романовых и Храм Николая Чудотворца на Песках, где фактически являлся неофициальным автором проекта. В годы Гражданской войны вынужден был покинуть Родину и скитаться по Европе. Вначале Финляндия, затем Германия, Чехия и, наконец, с 1925 года вместе с женой окончательно обустроился в Париже.

Будучи в эпицентре культурной жизни эмигрантов, Исцеленнов продолжил изучение древнерусского церковного искусства. Свой талант архитектора проектирующего храмы, Николай Иванович смог раскрыть в полной мере, вступив в 1928 году в основанное В.П. Рябушинским Общество «Икона». Организация, занимавшаяся изучением и распространением знаний о памятниках национального древнерусского творчества, стремилась объединить профессионалов церковной направленности для строительства и благоустройства русских православных церквей за рубежом.

Ранее приобретённый опыт и знания в области древнерусского зодчества стали для Николая Ивановича основой для активной деятельности в жизни Общества «Икона».

Николай Иванович был сторонником возрождения древнерусского искусства, он опирался на образцы памятников псковской и новгородской архитектуры, проектировал и оформлял иконостасы в духе XIV – XVI веков. Архитектором было спроектировано более десятка иконостасов, часть из которых сохранилось до наших дней.

Один из первых, дошедших до нас иконостасов, с авторством Н.И. Исцеленнова, является иконостас церкви Знамения Божией Матери в Париже. Алтарная преграда представляет собой небольшой однорядный иконостас с иконами местного чина и вынесенными вперёд поклонными образами. Над святыми воротами помещены три небольшие иконы — в центре св. Троица, по бокам образ Казанской Божьей Матери и Спаситель. Царские ворота расписаны традиционно: на створках изображён сюжет Благовещения и четыре евангелиста, справа и слева над воротами помещён сюжет Евхаристии, под ней — изображения архангелов, ниже, на столбиках — образы святителей. Особое внимание обращает на себя декор Царских Врат, украшенный орнаментами из басмы, выполненный в духе XVI века, а также оклады икон, написанные княжной Е.С. Львовой и Д.С. Стеллецким (илл.1).

Церковь Знаменья Божией Матери несколько раз переносили: с rue Odessa на rue Voileau, затем на rue Michel Ange и, наконец, на boulevard Ex-

elmans. Храм расположился в жилом доме, отданное под церковь помещение надо было переоборудовать. Николай Иванович при выполнении этой задачи разработал конструкцию кровли, применил стропильную систему конхи, предусмотрел вытяжные клапаны для вентиляции алтаря. Расположенный над алтарём световой фонарь дал естественное освещение алтарному пространству (илл.2). Иконостас был встроен в существующее пространство без изменений.

К 1950-м годам относится сооружение двух иконостасов в Интернате св. Георгия в Мёдоне по проекту Николая Ивановича. В верхнем храме деисусный чин написан Г.В. Морозовым, иконы Спасителя и Богоматери и царские врата – княжной Е.С. Львовой, архангелы на северных и южных вратах Т.В. Ельчаниновой. Текст молитвы на тябле, вероятно, был написан самим Исцеленновым. Иконостас в крипте, как отмечал сам архитектор, имел особенность: верхняя часть иконостаса была сделана в виде сквозной решётки, так же было оставлено свободное пространство над царскими и боковыми вратами, благодаря этому решению единственный свет из алтаря мог попадать в «подвальную» церковь (илл. 3).

В 1956 году Н.И. Исцеленновым был спроектирован иконостас для церкви в круглой башне замка Монбельяр, Бельфор. План устройства иконостаса со всеми деталями выполнен в древнерусском стиле XIV – XVI вв. Однорядный тябловый иконостас состоит из местного ряда и малого *Деисуса*. Композиция местного ряда строится вокруг трёх проходов к алтарю. В центре располагаются Царские врата, на створках которых традиционно изображено *Благовещение* и фигуры святителей Иоанна Златоуста и Василия Великого. Слева от Царских врат располагается Тихвинская икона Пресвятой Богородицы, справа — *Святой Троицы*. Створки боковых дьяконских врат покрыты изображениями архангелов. Иконы *Покрова Божией Матери* и храмовая икона — св. Георгия Победоносца обрамлены иконами двенадцатых праздников (илл. 4). Иконы для иконостаса были написаны княжной Е.С. Львовой.

Следующий иконостас, созданный при участии Николая Ивановича – иконостас парижской церкви преп. Серафима Саровского на улице Лёкурб. На данный момент иконостас состоит из местного и деисусного рядов. Местный ряд принадлежит первому, изначальному иконостасу и был исполнен иконописцем П.А. Фёдоровым. Это образ Спаса Вседержителя и Казанская икона Богородицы, Царские врата с *Благовещением* и четырьмя евангелистами, Северные и Южные врата с изображениями архангелов, храмовая икона Серафима Саровского. В 1977–1978 годах для новопостроенного храма по проекту Исцеленнова иконописцы Общества «Икона» написали поясной деисусный чин из тринадцати икон. Под деисусным чином было оформлено тябло, на котором Н.И. Исцеленнов написал текст молитвы (илл. 5).

Общество «Икона» также приняло участие в благоукрашении церкви Илии Пророка на православном кладбище в Хельсинки, архитектора Ивана Кудрявцева, освящённой в 1958 году. Иконы иконостаса, запрестольный об-

раз и крест при поминальном столике исполнены Г.В. Морозовым и княжной Е.С. Львовой под руководством Н.И. Исцеленнова. Сам Николай Иванович написал иконы для Царских врат.

Своим главным произведением в церковной области Исцеленнов считал храм-памятник во имя Иова Многострадального в Брюсселе, воздвигнутый в 1934 «в память Царя-Мученика Николая II и всех Русских людей, боготорческой властью в смуте убиенных».

Прототипом проекта послужил придел храма Спаса Преображения в селе Острове под Москвой, сооружённого в XVI веке. В древнерусском стиле создан и иконостас храма, иконы для которого были написаны Е.С. Львовой и Н.И. Исцеленновым. Им же была выполнена стенная роспись Богородицы *Оранты* в алтарной части. Трёхъярусный иконостас состоит из местного, праздничного и деисусного ряда, где деисусный чин отделен от нижних рядов широким тябло, на котором старославянскими буквами написан текст молитвы (илл. 6).

Другим известным архитектурным сооружением Исцеленнова стала церковь во имя св. блгв. князя Александра Невского и преп. Серафима в Льеже (Бельгия). Первоначальный храм был обустроен и освящён в 1934 г. в снятом у города бывшем музейном хранилище (Ги 2013: 259). Всё убранство велось по эскизу Исцеленнова. Небольшой одноярусный иконостас в стиле XVII века был написан членами парижского общества «Икона», в том числе П.А. Фёдоровым, Ю.Н. Рейтлингер, О.Б. Орловой. Образ Божией Матери Толгской исполнила княжна Е.С. Львова (Вздорнов 2002: 381). Этот иконостас сохранился при разрушении церкви во время американского авианалёта в 1944 и был перенесён в новую церковь, выстроенную по проекту Исцеленнова в 1953 году. Небольшая каменная церковь кубического объёма, увенчана пятью медными луковичными главками. Ещё одна главка украшает двухъярусную звонницу над входным крыльцом. Основной объём храма перекрыт четырёхскатной крышей. Барабан главного купола декорирован закомарами, углы и середина трапезной отмечены узкими лопатками; полуциркульные окна не украшены наличниками. Прямолинейная апсида обозначена арочной нишей с изображением мозаичной ростовой иконой Божией Матери *Знамение* (илл. 7).

Николай Иванович помимо проектной деятельности выступал с докладами и публиковал многочисленные статьи по вопросам церковной архитектуры и иконописи, принимал участие в выставках Общества «Икона». После смерти В.П. Рябушинского стал председателем этой организации. Исцеленнов также входил в ряд общественных организаций: Союз деятелей русского искусства во Франции и Общества охранения русских культурных ценностей, в Юбилейный комитет по празднованию 250-летия Санкт-Петербурга.

За долгую жизнь в эмиграции Николай Иванович сохранил и выразил в своих работах любовь к древнему исконно русскому христианскому искусству. Сохранившиеся до наших дней постройки, являются памятниками русского церковного православного искусства эмигрантского периода.

ЛИТЕРАТУРА

Антонов 2005 — Антонов В.В., Кобак А.В. Русские храмы и обители в Европе. СПб., Лики России, 2005.

Вздорнов 2002 — Церкви, иконы и росписи в храмах Западной Европы // Общество «Икона» в Париже / Сост. Г.И. Вздорнов, З.Е. Залеская, О.В. Лелекова/ Москва-Париж, 2002.

Ги 2013 — Ги (Фонтэн), иеромонах. Приход святых Александра Невского и Серафима Саровского // Русское православие в Бельгии. Т1 / Москва-Брюссель, 2013. С. 259

Православие 2013 — Русское православие в Бельгии. Т 1. / Москва-Брюссель, 2013.

Черкасов-Георгиевский 2003 — Черкасов-Георгиевский В.Г. Русский храм на чужбине / Под общей редакцией Е. Лукьянова. М., Паломник. 2003.

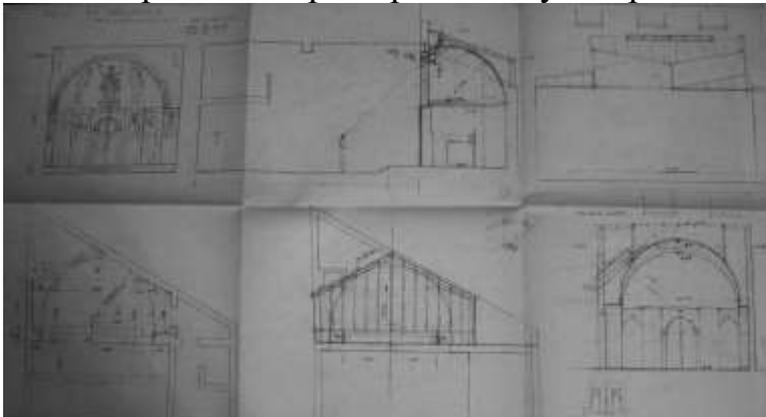
Юрьева 2005 — Юрьева Т.В. Иконостасы русского зарубежья. «Парижская школа» XX в. // «Икона». 2005. №1.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

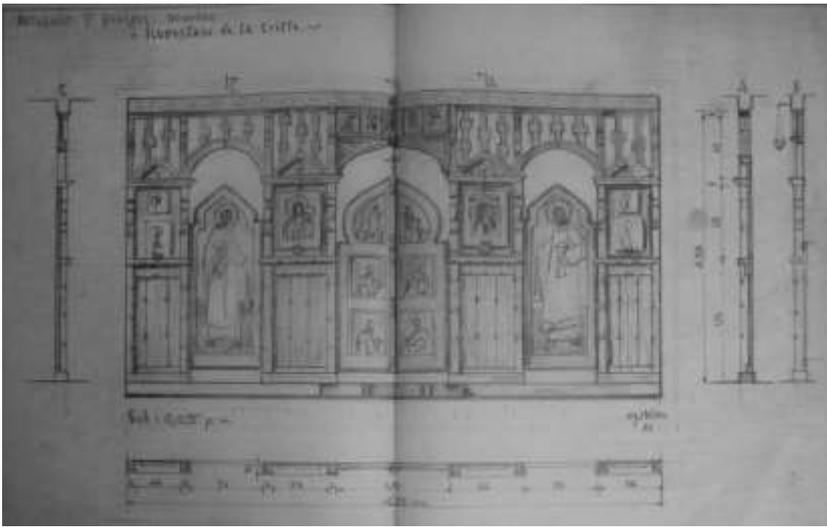
Илл. 1. Иконостас церкви Знамения Божией Матери на бульваре Ehelmans, современный вид



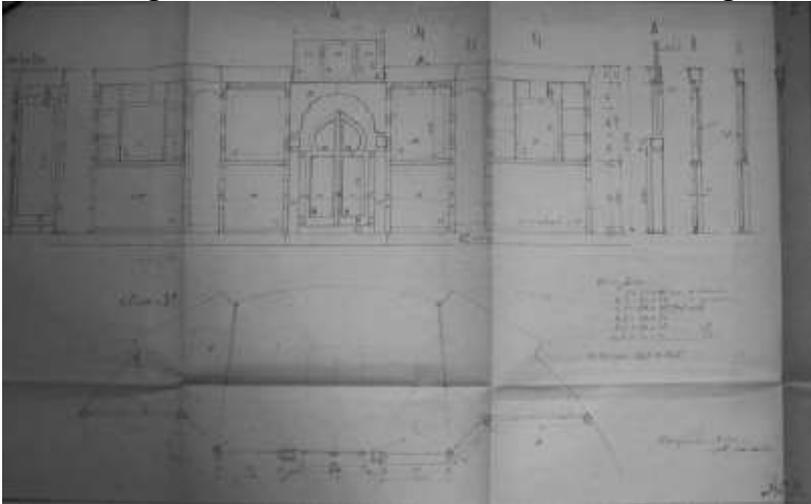
Илл.2. Проект алтаря церкви на бульваре Ehelmans. 1965 г.



Илл. 3. Проект иконостаса в крипте в Интернате св. Георгия в Мёдоне



Илл. 4. Проект иконостаса в замке Монбельяр, Бельфор



Илл. 5. Иконостас парижской церкви преп. Серафима Саровского



Илл. 6. Интерьер храма во имя Иова Многострадального в Брюсселе



Илл.7. Церковь во имя св. блгв. князя Александра Невского и преп. Серафима Саровского в Льеже



ИВАН МЕЛЬНИКОВ:
ИКОНОПИСЕЦ НА ПЕРЕКРЁСТКЕ ТРАДИЦИЙ

Гокиќ Душица
Наталья Лапаева-Ристеска

Часть I.

Иван Мельников: жизнь и судьба. Битола в творческой судьбе художника

Чтобы взглядеться в квинтэссенцию жизни художника и проникнуть в суть его творчества, следует предпринять серьезные усилия для обнаружения переплетенных нитей разнообразных на него влияний — из социума и личной сферы.

Известной является мысль «гения сердца» Фридриха Ницше: «...За големите работи човекот треба или да молчи или да говори возвишено»¹ (Ниче 2009: 5). Художнику, который оставил далеко позади себя «пёструю» жизнь и очистил душу от осадка человеческой суеты, требуется говорить только возвышенно — от широкого сердца и с «открытым» умом. Именно эти характеристики украшают образ русского художника Ивана Мельникова (1896–1972), выпускника Петроградской художественной академии, иконописца, сценографа, педагога. Мельникова можно смело назвать корифеем русско-македонского культурного диалога.

Наум Горгиевски писал о Мельникове: «Роден е во 1896 г., во Петербург. Како руски емигрант дошол во Битола во периодот меѓу двете светски војни. Неговото ателје го посетувале голем број љубители на ликовната уметност, а исто така во него била формирана работилница и школа за иконопис. Тој бил уметник кој посветувал подеднакво внимание како на сакралната така и на профаната уметност. Негово најпознато остварување претставуваат иконите од иконостасот во црквата Св. Богородица, одделни икони во црквата Св. Тројца, како и во битолската Митрополија»² (Горгиевски 2010: 104).

Жизнь и судьба Мельникова духовно глубоки и не включены в «театр» жизни, где человек теряет свою человеческую сущность. Художник был дистанцирован от «трековых дорожек» тривиального существования и устремлён к Высокой истинной реальности.

Творческая судьба Мельникова тесно связана с Битолой как одним из главных центров духовной культуры не только Македонии, но и всего

¹ «...При свершении великих дел человек должен или молчать, или говорить возвышенно». Здесь и далее перевод с македонского языка на русский — Натальи Лапаевой-Ристеской.

² «Родился в 1896 году в Санкт-Петербурге. Как русский эмигрант оказался в Битоле в период между двумя мировыми войнами. Его студию в Битоле посещало большое количество любителей художественного искусства. Также там была создана иконописная мастерская. Он был художник, который посвящал внимание как "сакральному", так и "мирскому" искусству. В числе его основных достижений — иконы в иконостасе церкви св. Богородицы, некоторые иконы в церкви Святой Троицы, а также — в Битольской митрополии».

балканского мира. Деятельность Мельникова, являющегося участником русской колонии в Битоле, — «клубок», ткавший «полотно» его творческой судьбы.

Битола — город в юго-западной части Македонии; он является административным, культурным, образовательным, научным центром этого региона. Раньше город назывался «Монастир». Это имя он получил потому, что в городе и в окрестностях существовало большое количество монастырей, некоторые из которых активны и сегодня. Битола — необычайно красивый город с богатой историей и сильными духовными традициями. Почти в центре города находятся остатки античного города Хераклея, который был основан царём Филиппом II, отцом Александра Македонского. Несмотря на то, что до Балканских войн (1912–1913) город находился под властью турок, в нём существовало несколько консульских миссий, в том числе, и России. Битолу называли «городом консулов».

Александр Стерьовски писал, что Первая мировая война (1914–1918) объединила в Битоле «една голема армада со различни униформи и различни јазици, помеѓу кои имало голем број Руси, кои учествувале во пробивот на Солунскиот фронт, но и во ослободувањето на Битола во 1916 година»¹ (Стерјовски 2003: 45). Создалась «русская колония». Фраза «русская колония» означает общину русских эмигрантов — солунцев и белогвардейцев в Битоле, которые пришли туда после Первой мировой войны и во время Гражданской войны в России; все они интегрировались в жизнь города. В Битоле сформировалась русская диаспора, которая была многочисленной и наиболее активной в период 1920–1930-х годов.

После окончания Первой мировой войны, в которой Мельников принимал активное участие, и после того, как он покидает Россию во время Гражданской войны, он начинает жизнь свободного художника в Битоле. В Битолу он приходит с русскими эмигрантами первой волны и остается там до конца жизни. Он женится на македонке Хрисуле Спировой-Василевской. Александр Старьовски пишет: «Иако Иван Мелников бил воено лице (се тврди дека бил полковник во Белата армија) уште во 1925 год. се декларира како "уметник од Русија"»¹ (Стерјовски 2003: 79). Диапазон его творчества был широк: он писал портреты, пейзажи; впоследствии он подписывался как «живописец». И всё-таки главным для него была иконопись: им было создано большое количество икон, иконостасов, фресок.

О себе Мельников писал: «В период с 1922 по 1935 годы, работая в православных религиозных организациях, посвятил себя изучению византийской и старинной живописи в Югославии, более всего в Македонии. За это время я посетил более 200 церквей и монастырей, в которых изучил и

¹ «Одну большую армаду людей в различных униформах и говорящих на разных языках; между ними было большое количество русских, участников Солунского фронта и освободителей Битолы в 1916 году».

¹ «Несмотря на то, что Иван Мельников был военным (он утверждал, что был полковником в Белой армии), он рекомендовал себя как "художник из России"».

зарисовал множество фресок и других произведений живописи и архитектуры» (Юстинович 2014: 38).

Работы Мельникова как иконописца прекрасны. Хорошо известны его иконы, иконостасы, фрески в церквях и монастырях на территории современной Македонии: иконы в церквях Святой Троицы, св. Богородицы, вмч. Димитрия, Воскресения Христова, св. Параскевы Пятницы, святых первоверховных апостолов Петра и Павла в Битоле; иконы в церкви свт. Николая в городе Струга; иконы в церкви св. Анастасия и в монастыре св. Наума вблизи города Охрид; иконостас в церкви св. Тирона близ Битолы; иконостас в церкви св. Богородицы в селе Трново-Магарево; фрески в монастыре св. Богородицы в Калиште, около Струги, и др.

Мельников оставил следы своего творческого присутствия и в битольском театре. В течение многих лет он был чуть ли не единственным художником, создававшим декорации для постановок в Народном театре в Битоле.

Помимо занятий художественным творчеством Мельников серьезно занимался педагогической деятельностью. Долгое время он работал учителем рисования в общеобразовательной школе имени Даме Груева. Мельников был учителем элегантным и красивым, обладающим подлинным педагогическим тактом, что оставило яркое впечатление в душах многих его учеников. Мельников давал и частные уроки живописи. Также он обучал молодежь основам иконописи и воспитал большое количество талантливых и успешных художников. И сегодня в Битоле живут и работают ученики Мельникова, которые занимались в его мастерской, — Никола Крнчев, Иосиф Бурник, Йован Димовски. Они — художники, иконописцы; их работы освещены пламенем творчества их учителя.

Мельников внёс свою заметную «лепту» в формирование духовного облика Битолы. Его творческая судьба — яркое свидетельство того, что реальность может быть облагорожена творческой энергией Духа, который стирает все границы (национальные, религиозные, политические) как иллюзорные и существующие только в человеческом уме.

(Автор текста — Душица Ѓокиќ)

Часть 2.

«Контрапункт»: Серафим Саровский и Нектарий Битольский на иконах Ивана Мельникова в церкви св. Димитрия в Битоле

В церкви вмч. Димитрия в городе Битола мы находим две иконы, выполненные русским художником-эмигрантом Иваном Мельниковым. На северной стене церкви находится икона русского святого — преподобного Серафима Саровского (1759–1833); строго напротив, на южной стене, — икона Нектария Битольского (умер в 1500), святого Македонской православной церкви. Письменных свидетельств самого Мельникова, которые бы объясняли причину обращения художника к образам этих святых, пока не найдено.

Однако можно предположить, что обращение это не случайно. Постараемся восстановить внутреннюю логику, двигавшую художником в его выборе.

Вынужденное пребывание в родственной по культуре и языку, но все-таки «другой» стране интенсифицировали процессы духовной и культурной самоидентификации художника. Оказавшись в положении эмигранта, Мельников, думается, пытался установить «метафизическую» связь с родиной, внимательнее всматривался в русский духовный «ландшафт». Вместе с тем, оказавшись в Королевстве СХС (Королевстве сербов, хорватов и словенцев), Мельников начал активно знакомиться с духовной культурой православных народов, входящих в его состав. Посещая большое количество монастырей и церквей, Мельников тщательно изучал особенности византийской иконы и стенописи, традиции которых сложились ещё в XI–XIV веках. Также Мельников подключился к процессу восстановления православных храмов на территории Королевства СХС, пострадавших от войн и «зубов времени». Беря заказы от церквей, в которых требовалось проводить реставрационные работы, он имел возможность знакомиться с южнославянской православной иконописной стилистикой.

Впоследствии в своих собственных работах Мельников пытался соединять традиции русской и южнославянской иконографии. А потому совершенно не случайно, что для церкви св. Димитрия в Битоле Мельников исполнил иконописные портреты Серафима Саровского и Нектария Битольского, русского и македонского святых.

Мельникова не мог не привлекать Серафим Саровский как святой, внёсший в жизнь высокий идеал христианской духовности и любви. Известно, что преподобный Серафим был необыкновенно открыт людям, — к каждому проходящему к нему он обращался: «Христос воскрес, радость моя». Думается, что Серафим Саровский был дорог Мельникову тем, что стяжал уникальный дар христианской всепрощающей любви, умел понять и полюбить в каждом человеке его грешную и стенающую душу.

Невозможно представить, чтобы Мельников прежде чем писать икону с изображением Серафима Саровского, не осмыслил содержание жизни Преподобного: его детство, в котором он, будучи ещё Прохором Мошниним, любил самостоятельно читать и перечитывать Евангелие и святоотеческие книги, а также был исцелён от тяжёлой болезни с помощью иконы Курской Божией Матери «Знамение»; пострижение в монахи, и «превращение» в 1785 году Прохора («ведущего за собой») в Серафима («пламенного»); прощение греха разбойникам, искалечившим его; внимательную заботу о любимом детище — Дивеевской женской обители; особенную «благодетельную деятельность» после выхода из затвора, выражающуюся в помощи людям, нуждающимся в наставлении, утешении и исцелении. Нет сомнения, что Мельникова не могли не впечатлять и совершенные Серафимом Саровским духовные подвиги: восьмилетнее уединение в Дальней пустыни, расположенной в нескольких километрах от Саровского монастыря; подвиг столпничества, когда для усмирения собственного духа и для стяжания Святого Духа

он простоял 1000 дней на валуне; три года постничества; обет молчания, продлившийся 15 лет; служение людям в самом высшем монашеском подвиге — старчестве. Подвиги святого, далеко превосходящие естественные человеческие возможности, гармонично и просто вошли в его жизнь.

Душевный склад Серафима Саровского свидетельствует о его особенном — доверчивом, тёплом, гуманном — отношении ко всему живому в мире. Особенно трогателен тот факт, что Серафим Саровский дружил с животными. Он понимал их и помогал им: мог, например, кормить из рук большого медведя, давал хлеб птицам.

Образ Серафима Саровского просто, но вместе с тем убедительно запечатлевают строчки стихотворения члена Общества любителей духовного просвещения (ОЛДП) Леонида Денисова (в будущем епископа Арсения), созданного им в 1903 году:

*Вот он, блаженный пустынный, взыскующий
Века грядущего благ неземных!
Вот он, в скорбях, как мы в счастье, ликующий,
Душу готовый отдать за других! <...>*

*Учит искать он богатство нетленное,
Чтоб не владела душой суета, —
Ибо всё мира сокровище бренное
Нашей душе не заменит Христа. (Денисов)*

Несомненно, Серафим Саровский был дорог Мельникову. И свидетельство тому — икона, исполненная им для церкви Св. Дмитрия в Битоле.

В изображении Серафима Саровского Мельников, разумеется, имел предшественников. Существует композиционное и стилистическое разнообразие икон с образом Серафима Саровского, являющих разные грани облика Преподобного. Основной моленный образ Святого Серафима возник на основе прижизненного портрета, исполненного живописцем Семёном Серебряковым около 1828 года, то есть за пять лет до кончины Преподобного. На портрете Серебрякова (ставшим позднее иноком Саровской обители) старец Серафим изображён на оливковом фоне в мантии, епитрахили и поручах. Бледное лицо Преподобного представлено носящим на себе следы преклонного возраста и многолетних подвигов. Именно с портрета Серебрякова в дальнейшем были сделаны многие типы иконографии преподобного Серафима Саровского. Портрет Серебрякова стал основой и мельниковского иконописного извода образа преподобного Серафима. Мельников меняет технику и некоторые приёмы письма, но сохраняет иконографическую традицию, а потому облик Святого легко узнаваем и доносит до прихожан характерные особенности его лица и взгляда.

Как и Серебряков, Мельников изображает Серафима Саровского в мантии, епитрахили и поручах, как если бы он приступал к причастию Святых

Тайн. По этому портрету видно, что лета и иноческие подвиги имели влияние на внешний вид старца — его волосы на голове и на бороде седые, лицо бледное и серьёзное. От сосредоточенного выражения лица преподобного создаётся впечатление, что святой Серафим настолько же углублён в себя, насколько и видит того, кто предстоит перед ним, а значит — слышит его, готов помочь ему. Мельников особенно акцентирует взгляд преподобного. Он — внимательный, пристальный, проникающий в душу.

Особенное внимание в портрете уделено правой руке святого — она положена на епитрахиль у груди. Это является знаком духовной сосредоточенности. Ладонь, прижатая к груди, символизирует молитвенное состояние преп. Серафима, постоянное внутреннее предстояние перед Богом.

Мельников повторяет вслед за Серебряковым и цветовую композицию портрета, в основе которой лежит чёткое разделение в одеяниях святого — чёрная мантия в складках оттеняет белую епитрахиль с крестами и каймой поверх неё. Чёрная мантия — свидетельство монашеского одеяния Саровского чудотворца; белая епитрахиль сверху является знаком того, что преподобный был иеромонахом, а значит, мог совершать Таинства Церкви и другие богослужения.

Мельников наделяет преп. Серафима нимбом, который отмечает присутствие на нём особой Божией благодати. Интересно, что несмотря на то, что в иконографии преподобного Серафима Саровского официально нимбы появились только после его канонизации в 1903 году, нимб на портретах рисовался от руки ещё задолго до прославления старца в лике святых. Кроме того, сразу же после кончины Преподобного в его портретах рисовали не только нимб, но и надписывали от руки полный его титул, после чего портрет освящали. На портрете преподобного, созданного Мельниковым, присутствуют и нимб, и титул. Вверху над головой с нимбом можно прочитать: «Преподобный Серафим Саровский, чудотворец». Мельников располагает эти слова по принципу симметрии: «осью» симметрии является имя святого — Серафим Саровский, а в правой и левой её плоскостях содержатся его характеристики — соответственно «Преподобный» и «Чудотворец».

Икона Серафима Саровского, созданная Мельниковым, есть его «заинтересованное прочтение» образа русского святого, попытка создать адекватный слепок с личности старца. Священник Георгий Флоровский, подчёркивавший особенную духовность Серафима Саровского, утверждал, что в нём «дивно смыкаются подвиг и радость, тягота молитвенной брани и райская уже светлость»; что «старец немощный и премудрый, "убогий Серафим"» невероятно убедителен в своём опыте обновления «исконной традиции взыскания Духа». Слова отца Георгия не могут не вспоминаться, когда мы созерцаем икону Серафима Саровского, выполненную русским художником-эмигрантом Мельниковым для церкви св. вмч. Дмитрия в Битоле. Как не могут не вспоминаться и слова самого Серафима Саровского: «Пост, молитва, бдение и всякие другие дела христианские, сколько ни хороши сами по себе, однако не в делании лишь только их состоит цель нашей жизни христианской

<...>. Истинная цель жизни нашей христианской есть стяжание Духа Святаго Божия»¹.

Икона Нектария Битольского, расположенная напротив иконы Серафима Саровского, является своего рода «контрапунктом», содержащим в себе идею сопоставления двух святых. Вероятно, для Мельникова Серафим Саровский и Нектарий Битольский — это две судьбы, самостоятельные, но связанные невидимыми нитями.

О Нектарии Битольском известно не очень много. Но это немного впечатляет. Вехи судьбы и духовные подвиги Нектария Битольского представлены в «Афонском патерике» (1897)². Они заслуживают внимания и побуждают к размышлениям. Дата рождения Нектария Битольского не установлена, но предположительно он появился на свет перед завоеванием турками Балкан, а значит — в середине XV века; местом его рождения была Битола: «Божественный Нектарій родился въ такъ называемой нынѣ Битоліи и нареченъ былъ при св. крещеніи Николаемъ»; «когда турки намѣревались занять это мѣсто, мать преподобнаго, работая на гумнѣ, забылась краткимъ сномъ и видитъ Пресвятую Богородицу, повелѣвающую ей бѣжать тотчасъ съ мужемъ и дѣтьми <...>, объявляя ей, что турки плѣнятъ область ихъ. Лишь только видѣніе кончилось, она объявила о семъ мужу, и они, нимало не медля, взяли дѣтей своихъ, оставили родину и скрывались» (АП).

Будущий святой воспитывался в монастыре св. бессребреников Космы и Дамиана в Костуре, куда удалился его отец, взяв с собой его и другого сына; причём отец, «благоугождая Господу, прилагалъ всевозможное стараніе о воспитаніи дѣтей, обучая ихъ страху Господню и утверждая въ правилахъ христианской нравственности». Вероятно, Николай чувствовал потребность в более аскетичной и строгой духовной жизни, а потому к нему приходит решение оставить монастырь Св. Бессребреников и отправиться на Святую Гору Афон, где он «вскорѣ принялъ иноческій образъ съ именемъ Нектарія» (АП).

Важной вехой духовной судьбы Нектария является встреча с двумя старцами — Дионисием и Филофеем, которые приняли с любовью и отеческой заботливостью наставлять его и укреплять в подвигах иноческой веры. Старцы преподали Нектарию истинные уроки евангельской любви. В победе над своими слабостями, несовершенством, страстями Нектарий избрал своим главным принципом аскезу. К кротости духа и милости сердца Нектарий шёл

¹ См. Беседы Преподобного Серафима Саровского о цели христианской жизни с симбирским помещиком и совестливым судьёй Николаем Александровичем Мотовиловым (Из рукописных воспоминаний Н.А. Мотовилова). [Электронный ресурс] // <http://e-libra.ru/read/220409-beseda-prepodobnogo-serafima-sarovskogo-s-nikolaem-aleksandrovim-motovilovym.htm> (дата обращения 15.12.2016).

² См. Афонскій патерикъ, или жизнеописаніе святыхъ, на Святой Аѳонской горѣ просіявшихъ. Декабря 5. Житіе преподобнаго и богоноснаго отца нашего Нектарія, подвизавшагося въ скиту Карейскомъ въ келліи Архангаловъ, именуемой Ягари. [Электронный ресурс] // http://calendar.russportal.ru/index.php?id=paterikon.athos.december_pa0502 (дата обращения 15.12.2016). Далее в тексте ссылка на этот источник оформляется буквами АП в круглых скобках.

через молитву, пост, исповедь, опрощение. Живя в келии Св. Архангелов на Афоне, «онъ посвятиль себя всей строгости пустынныхъ подвиговъ», в результате чего «пость и бдѣнія истощили тѣлесныя его силы, тогда какъ духъ его болѣе и болѣе мужалъ и окрылялся» (АП).

Вместе с тем, жизнь Нектария нельзя назвать «духовной идиллией». Нектарию пришлось узнать, что такое «козни дьявола» и долгое время жить в противостоянии искушениям и посланным свыше трудностям. «Враг, неистощимый въ вымыслахъ злобы», посылает Нектарию испытание — ненависть человеческую. В «Афонском патерике» говорится: «Старець Филоѳей, кромѣ Нектарія, имѣлъ еще ученика. Этого послѣдняго сатана до того озлобилъ <...> противъ Нектарія, что несчастный сталъ явно говорить Филоѳею и Діонисію, чтобъ прогнали Нектарія, иначе онъ или его убьетъ, или самого себя» (АП). Нектарию пришлось бороться с самим собой, чтобы не отвечать ненавистью на ненависть. Побеждая в себе чувство обиды и желание мстить, Нектарій руководствовался христианским заветом любви к ближнему, а потому сумел уберечь себя от «богоненавистных пороков». Было и ещё одно испытание, через которое довелось пройти Нектарию, — это испытание болезнью. И оно было им достойно выдержано: «Чтобъ возбудить въ немъ чувство малодушія и жалобы, врагъ поразилъ его чрезвычайными болѣзнями тѣлесными: но истинный подвижникъ былъ непоколебимъ и, въ этихъ страдальческихъ искушеніяхъ очистившись, какъ злато въ горниль» (АП). И какими разными были финалы жизни двух учеников старцев Дионисия и Филотея: если об ученике, который проникся ненавистью к Нектарию говорится, что он, «не пришедши въ чувство смиренія и раскаянія, <...> удалился въ міръ и тамъ, предавшись невоздержности, скончался жалкимъ образомъ <...>, даже безъ обычнаго напутствія христіанскаго. Вотъ что значить братоненавидѣніе и зависть!», то о Нектарии сообщается, что он «мирно предалъ духъ свои Господу. По истеченіи четырёхъ лѣтъ, ученики его раскрыли его могилу, и райскій ароматъ разлился отъ святыхъ его мощей» (АП).

Итак, Нектарій Битольский в македонской духовной традиции — это символ души, украшенной христианскими добродетелями: терпением, послушанием, незлобием, милосердием.

Из статьи Елены Светиевой «Светителските култови во македонските ерминии од XIX век и нивната конципираност според бакрорезните предлошки од стематиграфијата на Христофер Жефарович» можно узнать, что «култот на св. Нектариј Битолски особено е развиени на Атос, каде што една келија <...> го носи неговито име. Во истата келија, позната как Јагари, во иконостасот се наоѓа икона со ликот на преподобниот св. Нектариј од 1819 година. Тој е претставлен како старец во калуѓерска облека со голем крст со десната рака, как обележје на светец»¹ (Светиева 2016). На иконе Нектария

¹ «Култ св. Нектария Битольского был особенно развит на Афоне, где одна из келий носит его имя. В этой келье, известной как Ягари, в иконостасе находится икона 1819 года с образом преподобного Нектария. Он представлен на ней как старец в монашеской одежде с большим крестом в правой руке, что является символом святости».

Битольского, выполненной Мельниковым для церкви Св. Дмитрия в Битоле, Святой слегка наклонен вправо. Он — в тёмном монашеском одеянии, символизирующем отрешённость от мира и говорящем о добровольной нищете. Мантия и накидка, покрывающая голову Нектария, — знаки обретения покровительства Бога, напоминание о строгости и подвижничестве его монашеской жизни, о его благоволении и кротости.

Композиционным центром, который совпадает с центром идейным, являются руки Святого, держащие крест. Особенное внимание уделено левой руке, в которую крест вложен. Эта рука, скорее, немощная, чем сильная, тем не менее рождает ощущение силы, исходящей изнутри. Крест в руках Нектария указывает на его духовный ориентир, на подвиг Святого во имя Христа. Крест на иконе является, по сути, её смыслообразующим центром. Он изображается не маленьким, а довольно крупным и призван напомнить о том, что, с одной стороны, он — орудие пытки, с другой, — орудие победы Христа над смертью. От рук с крестом глаза поднимаются кверху и останавливаются на лице Нектария. В лице просвечивает выражение его духовной жизни. Привлекает взгляд Нектария, поражающий глубиной и внимательностью. В нем можно обнаружить одновременно и самоуглублённость, и как будто бы готовность «говорить» с тем, кто оказался предстоящим перед ним. Над головой Нектария — нимб. Золотистое свечение вокруг головы является знаком его святости. В верхней части иконы находим надпись, в которой представлено имя Святого — Нектарий Битольский и указан его «разряд» — Преподобный, что значит — праведный, угодивший Богу своим монашеским подвигом.

Серафим Саровский и Нектарий Битольский — два святых, привлёкших внимание русского художника Ивана Мельникова своей искренней верой и чистотой духовных помыслов, своим подвижничеством, тем, что оба они были кроткими, незлопамятными, скупыми на слова, целомудренными, жаждавшими стяжать любовь к Богу и к ближнему и благодать Духа Святого. Когда смотришь на иконы Мельникова в церкви св. Димитрия в Битоле, то понимаешь, что они отразили процесс национального самоопределения художника и его желание отыскать связи между русской и македонской культурами, родственными по духу.

(Автор текста — Наталья Лапаева-Ристеска)

Часть 3.

«Раскол»: «сакральное» и «мирское» в иконах Ивана Мельникова в церкви Св. Богородицы в Битоле

Иван Мельников ни в коей мере не считал своё искусство плодом ху-

дожественного воображения, напротив, он глубоко верил в то, что искусство даёт возможность проникнуть в Истину и достичь вершины тайны самой Жизни. Как утверждает Иван Заров, «иконографијата се одликува со еден конзервативен традиционализам во кој нема место за слободната уметничка фантазија»¹ (Заров 2003: 24). Но художник Мельников делает очень смелый шаг вперёд, отходя от канонов иконографической традиции. Творческая энергия оставляет неизгладимый след в его искусстве.

Мельников остро улавливает озабоченность человека преходящим миром. Созданные им иконы есть способ отрицания «непрочной оболочки бытия». В какой-то степени они являются лекарством против личной духовной беспочвенности человека. Всё это относится к лучшим достижениям Ивана Мельникова — иконам в церкви св. Богородицы в Битоле, а именно: иконам Иисуса Христа, св. Иоанна Крестителя, св. Климента Охридского, свт. Николая Чудотворца и Рождества Богородицы. Мельников открыт миру византийско-македонских идей. Эти идеи он искусно вписывает в «амальгаму» своих работ благодаря своей художественной интуиции, философскому «нерву», особенной русской чувствительности и способности глубоко проникать в сущность вещей.

Иконы Мельникова в церкви св. Богородицы в Битоле — это «синергетический» документ, отражающий борьбу между «сакральным» и «мирским» началами.

Изображение Иисуса Христа на иконе Мельникова в церкви св. Богородицы в Битоле представляет собой отклонение от канона, когда используется инверсия в изображении правой и левой стороны лица. В результате символизм приобретает новое глубокое измерение. Эта инверсия символики в иконе Мельникова означает, что уже здесь, на Земле, осуществляется жизнь как томление по Христу. Мельников верил, что Царство Божие есть в человеческом сердце, а желание человека к горизонтальному «измерению» означает окаменение и движение сознания назад, к духовной слепоте. Только в высоком искусстве, которое питают духовные принципы, человек одновременно существует и в «этом» мире, и в Воскресении, а его душа парит над преходящим. Искусство есть мост между двумя «измерениями».

Иисус на иконе Мельникова облачён в красный хитон как символ человеческого и в синий гиматий как символ Неба и Божественной природы Спасителя. Это в иконе — от канона. Нимб вокруг головы Христа серебряный, крест отсутствует. Это — отклонение от традиций иконописи, где ореол на иконах Спасителя золотой и с крестом на вершине. Это означает, что Спасение человеческой души не случается только через страдание. Крест не есть ни орудие, которое уничтожает пороки, ни источник, из которого выходят добродетели. Серебряный ореол на иконе,

¹ «Иконопись характеризуется консервативным традиционализмом, в котором нет места свободной художественной фантазии».

возможно, означает драматическую борьбу и непримиримость — «раскол» — между земной жизнью человека и его стремлением к вечной Жизни. Золотой фон символизирует присутствие Божьей любви к человеку.

Часто на иконах Св. Иоанн Креститель предстает как «главноносец», или святой с крыльями и отсечённой головой, которую держит в руке. Мельников при изображении Иоанна Крестителя берёт именно этот православный иконографический тип. Но есть и некоторые различия с каноном, которые при интерпретации этой иконы добавляют новые смыслы. Мельниковский портрет имеет «светские» элементы, и они дополняют символическое толкование образа Предтечи Господа.

Фигура Иоанна на иконе Мельникова весьма внушительна, но во взгляде святого нет строгости. О пришествии Спасителя икона «говорит» «тёплым», «милозвучным» и «человеческим» языком. Об этом свидетельствует изображение губ, которые, кажется, вот-вот заговорят, чтобы объявить о Благой вести. В глазах Иоанна — боль, печаль, сочувствие. Образ Иоанна должен донести до предстоящего перед ним мысль о том, что Иоанн оказался способен к «чудотворному» возвышению человеческого духа благодаря твердой воле, правдивости, стремлению к истине. Эти редкие «жемчужины» должны облагораживать и одухотворять и земную жизнь человека.

У Иоанна Крестителя на иконе Мельникова тонкие и маленькие, как бы «женские», руки и расширенные крылья, символизирующие дематериализацию и духовное освобождение. Его крылья имеют белые края. Думается, что Мельникова говорит этим о том, что человеку надо приобрести духовные силы (белые края крыльев) и побороть скованность в границах горизонтального «измерения» своего существования.

В левой руке, покрытой плащом, Святой держит усечённую голову с почти прозрачным нимбом. Голова отделена от тела, то есть разделена с жизнью. Нимб бледный и прозрачный потому, что энергия жизни уходит. Этот символично-«реалистический» элемент в изображении Святого говорит о том, что Мельников, работая над ликом Иоанна, привлекал свою художественную фантазию, которая, как медиум, смогла объединить «сакральное» и «мирское».

Иоанн Креститель одет в хитон из верблюжьей шерсти. В православной иконографии Святой часто облачён в синий хитон с волнистой текстурой, и это — символ божественной энергии. Хитон Иоанна Крестителя на иконе Мельникова коричнево-охровых и коричнево-зелёных тонов и имеет волокнистую структуру. Здесь цвета хитона переливаются и символизируют землю. Хитон стянут на талии поясом. Он покрыт коричнево-охровым гиматием с многочисленными складками, «оформляющими» фигуру и придающими ей несколько «светский» вид.

В серебряный ореол около головы св. Иоанна художник «инсталлирует» три кобальтово-синих драгоценных камня. Это придает образу характер чего-то «надреального». Такой ореол, на наш взгляд, символизирует

преобразовавшееся — преодолевшее ограничения и возвысившееся до царства духовной Свободы — сознание человека.

Одной из значительных икон в церкви является икона св. Климента Охридского. Климент Охридский (ок. 840–916) сыграл огромную роль в истории славянской культуры. В хвалебной речи св. Клименту Охридскому Георгий Глигоров говорит: «Голема е личноста на Св. Климент Охридски Чудотворец. Во меморијата на Македонецот, тој особено се пројавува како просветител и втемелувач на писменоста на македонскиот народ. Не само на македонскиот, туку и на сите словенски народи <...> Поради него Македонија за сите Словени претставува симбол на словенската писменост и култура»¹ (Глигоров 2017).

Климент Охридский был истинным учителем людей. В частности, он научил их выращивать фруктовые деревья. Он также писал церковную музыку. Он заботился о городе Охриде и его жителях. Стефан Сидовски и Кирилл Темков пишут: «Толку се грижел за Охрид и луѓето, што и денес легендата вели дека свети Климент ги чува градот и неговите жители»² (Сидовски 2007: 132). Св. Климент Охридский — первый славянин, который в 893 году стал епископом. Епископ Хераклеийский Климент сказал: «Имал посебен стил на проповедање за да проповедта допре до сите. Св. Климент Охридски е основач на првиот универзитет на Балканот изграден на Плаошник, во кој се образувале 3500 ученици.<...> Тој е автор на Панонските легенди кои важат за најбогат и најавтентичен документ кој ги содржи активностите на светите Кирил и Методиј како негови учители»³. Св. Климент Охридский создал вторую версию славянского алфавита — кириллицу и написал жития своих великих учителей. По утверждению Кирилла Темкова, «тој исто така е создател на првите словенски манастири како културни и животни центри»⁴ (Темков 2003: 54).

Икона св. Климента Охридского Ивана Мельникова в церкви св. Богородицы в Битоле имеет «сакральный» характер. Святой на иконе аскетичен, что наследуется из традиционной македонской иконографии. Одновременно портрет Климента Охридского как бы «пронизан» глубоким и

¹ «Велика личность св. Климента Охридского Чудотворца. В памяти македонского народа он выступает как просветитель и основатель письменности. И не только — македонского, но и всех славянских народов. Благодаря ему Македония для всех славян предстает символом славянской письменности и культуры».

² «И сегодня существуют легенды, говорящие о том, что св. Климент сохранил город и его жителей».

³ «Климент Охридский имел особенный стиль проповеди, когда она затрагивала каждого. св. Климент основал первый университет на Балканах, построенный на Плаошнике, в котором обучились 35000 учеников. <...> Он автор труда "Панонские легенды", являющегося богатым и достоверным документом о деятельности Кирилла и Мефодия, его учителей». См. Беседа на Епископот Хераклејски г. Климент за споменот на свети Климент Охридски. Скопје. 08.12.2012 [Електронски извор] // www.bigorski.org.mk/index.php?content_type=vesti_adpravoslavieto&action=detals&record_id=887 (дата обращения 06.01.2017).

⁴ «Он также создал первые славянские монастыри как культурные и духовные центры».

выразительным «психологизмом». Его голова вытянута, лоб широк. Аскетичное лицо с большими глазами изрезано мелкими и глубокими морщинами. В лице отражена глубокая духовность. Взгляд святого серьёзен и задумчив; в нём — гармония морального и духовного. Мельников хотел представить св. Климента Охридского человеком с высокими духовными принципами, который бы явился для нас, людей, образцом.

Левая рука святого держит книгу с золотым крестом и вписанной в него белой окружностью, что символизирует мудрость. Рука Климента открыта. В некоторых иконах византийско-македонской традиции рука святого изображается покрытой хитонем, что символизирует «пассивную» мудрость, скрытую и находящуюся на «заднем плане». Открытая рука на иконе Мельникова может означать активность, переносящую Свет на Просветительство и окрывающую человеку видение «вечной» жизни через мощь Слова. Правая рука поднята немного вверх и задержана в благословлении.

Святой одет в белый хитон с крестами кобальтово-синего цвета. Серебряный ореол вокруг головы имеет волнистые края. Внутри нимба видны цветы и листья. Цветы — символический способ представить Св. Климента «украшенным» богатыми душевными добродетелями, среди которых — кротость, терпеливость, смиренность. Листья — символ того, что святой участвовал в просвещении и его прогрессе. Такой ореол на лице св. Климента Охридского можно увидеть, пожалуй, только в иконе Мельникова. Художник глубоко прочувствовал моральную и духовную силу святого. Он изобразил его «творчески», в «своей» иконографической манере. С иконы Мельникова св. Климент как будто просит людей направить свою жизнь в достойное русло: быть христианами не только на словах, но существовать в духовном подвиге и относиться друг к другу с любовью. Св. Климент призывает людей прославить Господа добрыми делами. Этическое послание его к людям — «Беги от зла и делай добро!»

В церкви св. Богородицы интересна и икона свт. Николая. Образ Чудотворца, созданный Мельниковым, не является большим отступлением от канонической традиции. В нём нет глубокого «психологизма». Здесь «раскола» между «сакральным» и «мирским» практически не существует. Образ Николая Чудотворца на иконе Мельникова, в отличие от византийско-македонской традиции, отличается более выраженным аскетизмом. Это связано с русской иконографией, в которой святые имеют более суровый вид. Слишком большие по отношению к лицу глаза смотрят пронзительно. Взгляд как будто достигает молящегося и «на расстоянии». В нём отразилась глубокая духовность изображённого.

Левая рука святого покрыта красным хитонем с белыми крестами; она держит закрытую книгу с крестом, а правая рука, благословляющая, поднята вверх. Красный цвет хитона с белыми крестами, в которую облачён святой на этой иконе Мельникова, — элемент «мирского». Такая комбинация цветов есть символ красоты и великодушия подвига святителя. Вокруг головы свт.

Николая — золотистый нимб.

Икону *Рождества Пресвятой Богородицы* Мельникова можно назвать одной из интереснейших. В ней скрыта многослойная символика. Мельников изобразил «чудесное» рождение Девы Марии. Рождение Марии было чудесным Событием: она родилась от бесплодных родителей — Иоакима и Анны.

Икона *Рождества Богородицы*, выполненная Мельниковым, полна светлых и «живых» цветов. Фигуры на иконе, излучающие теплоту и красоту, великолепны. Художник изображает богатый интерьер помещения, где происходит событие рождения Марии.

С иконы смотрит Анна, мать Марии. Вокруг её главы — нимб. Она держит ребёнка — Марию. Около неё располагаются жёны с дарами. Напротив Анны отец Богородицы — Иоаким с нимбом вокруг головы, который протягивает правую руку к ребёнку. На левой стороне от Анны — пустой стол. Известно, что на некоторых иконах Иоаким изображается готовящим стол, полный блюд, потому что он рад рождению Марии. Также обычно Иоаким не находится в помещении, где родилась Мария. Но Мельников меняет композицию. Важной, с нашей точки зрения, является символика пустого стола. Художник хочет сказать, что Рождество Богородицы есть духовное пиршество, и все, кто находится рядом, прославляя рождение будущей Матери Божией, словно причащаются к светлому духовному празднику. Вся эта сцена происходит в присутствии трех ангелов, которые сверху наблюдают за Событием рождения Марии.

Итак, иконография русского художника-эмигранта Ивана Мельникова представляет собой самостоятельное и уникальное явление в искусстве. В его иконографии византийско-македонская и русская традиции объединены и находятся в неразрывном единстве. Их гармония достигается с помощью глубоко пронизывающего их «психологизма». Мельников как иконописец находился на перекрёстке традиций: в его работах «раскол» между «сакральным» и «мирским» явился свидетельством соединения культурных идентичностей и стал своего рода мостом между различными культурами.

(Автор текста — Душица Ѓокиќ)

ЛИТЕРАТУРА

Глигоров 2017 — Глигоров Г. Пофално слово за Св. Климент Охридски. [Електронски извор] // www.premportal.mk/duhovnost-2/duhoven-azbucnik/3060-g-din-prof-georgij-gligorov-pofalno-slovo-za-sv-kliment-ohridski (дата обращения 06.01.2017).

Ѓоргиевски 2010 — Ѓоргиевски Н. Значајни личности за Битола. Култура. Битола, 2010.

Денисов 2016 — Денисов Л. Памяти преподобного Серафима Саровского. http://bogistina.info/stichi/serafim_sar/stichi_serafim.shtml (дата обращения 15.12.2016).

Заров 2003 — Заров И. Византиската естетика и средновековниот живопис во Македонија од XI и XII век. Скопје, 2003.

Ниче 2009 — Ниче Ф. Волја за моќ. Обид за превреднување на сите вредности. Скопје, 2009.

Светиева 2016 — Светиева Ј. Светителските култови во македонските ерминии од XIX век и нивната конципираност според бакрорезните предлошки од стематиграфијата на

Христофер Жефарович. [Электронный ресурс] // http://www.kalamus.com.mk/mak_patrimonium_2.asp.htm (дата обращения 15.12.2016).
Сидовски 2007 — Сидовски С., Темков К. Филозофија. III издание. Скопје, 2007.
Стерјовски 2003 — Стерјовски А. Битола. Руската колонија. Битола, 2003.
Темков 2003 — Темков К. Свети Климент Охридски — Тргај се од злото и прави добро // Старт. 2003. № 54.
Флоровский 2016 — Флоровский Г. Подвиг и радость. [Электронный ресурс] // <http://www.serafim100.ru/top/About/15.html> (дата обращения 15.12.2016).
Юстинович 2014 — Биография Мельникова Ивана Юстиновича // Чествования 110-летия со дня смерти русского консула А.А. Ростковского. Свети Николе, 2014.

ВЕЩИ И ВЕЩЕСТВА В КОМПОЗИЦИЯХ СТЕНОПИСИ КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА ХРИСТА СПАСИТЕЛЯ В КАЛИНИНГРАДЕ

Аполонская И.В.

Кафедральный собор Христа Спасителя — главный храм Калининграда, города с особой историей. Он не был свидетелем революции. Здесь не рушились православные храмы, не сжигались иконы. В этом городе не ступала нога воинствующих безбожников, не велась борьба с религией и её служителями, о которой много говорят сегодня в связи со столетием событий 1917 года. И, тем не менее, именно Калининград стал единственным во всём Советском Союзе городом, который в отчётах советского правительства значился как стопроцентно атеистический. До середины 80-х годов XX века в Калининграде не существовало ни одного храма, не было зарегистрировано ни одной религиозной общины. Всё дело в том, что Православия там «как бы» изначально не было (точнее, не было явлено).

В исконно русских городах, невзирая ни на какие ухищрения безбожных властей, полностью искоренить веру было невозможно. И даже когда богоборцы уничтожали храмы, то стены домов и мостовые, являясь свидетелями истории православного народа, принимали на себя функцию материальных носителей исторической и духовной памяти.

Калининградские улицы свидетельствовали об истории другого народа, ценности которого в середине XX столетия, по понятным причинам, воспринимались как чуждые и даже враждебные, а потому подвергались безжалостному уничтожению вместе с чудом уцелевшими останками довоенной архитектуры. Активные строительные работы, происходившие в период восстановления руинированного города, были овеяны идеологическим пафосом, основанным на атеистическом мировоззрении. Появлявшиеся в то время архитектурные сооружения должны были свидетельствовать лишь об одной «религии» — вере в светлое будущее.

В этих условиях неодушевлённые объекты — здания и камни (вещи и вещества) Калининграда — не являлись той благодатной почвой, на которой могло бы возрасти Православие.

Но «Дух дышит, где хочет...» (Ин. 3: 8). Настала пора, и Православие явило себя на Калининградской земле: оказалось, что семена веры существовали в городе все эти годы, сокрытые в душах людей. В 1985 году в Калининграде зарегистрировали первую православную общину, а уже через год был освящён православный Свято-Никольский храм, под который приспособили восстановленную из руин немецкую кирху (Наследие 2016: 13).

Понятно, что метафизическим семенам для возрастания не нужен чернозём, но человек, вмещающий в себя материю и дух, стремится и в окружающем пространстве обнаружить связь духовного и материального. Интуитивное ощущение того, что предметы физического мира могут являться но-

сителями духовных смыслов, диктовало необходимость присутствия вещественной связи Православия с землёй, на которой ему предстояло утвердиться. Когда в 1996 году на площади Победы (в самом центре города, прямо за памятником вождю) началось возведение Кафедрального собора, в его основание была заложена капсула с землёй, взятой из-под стен строившегося в то время московского храма Христа Спасителя (Наследие 2016: 13).

Позднее, при организации алтарной преграды, вещественная и духовная родственность храмов были визуализированы в двух её центральных иконах: у ног Спасителя помещено изображение московского храма, тогда как в композиции Богородичной иконы это место занимает Кафедральный собор Христа Спасителя г. Калининграда (илл. 1).

Таким образом, горсть земли (реального вещества), положенная в основу калининградского храма, материально связала его с большой Россией, позволив с полным основанием утверждать, что собор стоит на исконно православной земле. Через вещество произошло утверждение связи духовной. А иконописные изображения храмов (также вполне материальных объектов) визуализировали эту связь.

Позднее на всех этапах строительства и благоуукрашения калининградского собора идея его родственности с главным храмом страны являла себя вещественно. К примеру, в его декоративной отделке использованы те же сорта камня, что и в московском Храме Христа Спасителя; там же заимствованы технология обработки и орнаментальные мотивы мраморных частей.

Определённые реминисценции можно наблюдать и в стенописи собора, о которой пойдёт речь в настоящей статье. Так, например, выбор в качестве техники росписи масла может быть отчасти объяснён именно ориентацией на «старшего брата». При этом стиль росписи сохраняет свою независимость. Дословной цитатой стали лишь орнаменты, которые, по настоянию патриарха, скопированы с московского оригинала.

Как можно заметить из сказанного выше, роль вещества в калининградском соборе первостепенна и имеет выраженное смысловое значение. В этом контексте актуальным представляется исследование образов предметно-вещественного ряда, входящих в структуру стенописных композиций храма.

Работы по созданию живописного убранства в Кафедральном соборе г. Калининграда начались в октябре 2014 года. Руководит процессом их выполнения Андрей Валентинович Курков — художник из Москвы и реставратор высшей категории. Он же является автором программы росписей. Отметим, что за разработкой и реализацией указанной программы внимательно наблюдает Патриарх Московский и всея Руси Кирилл, который придаёт большое значение благоуукрашению главного собора епархии, оставленной им под своим прямым управлением.

Поскольку в настоящее время работа вступила в свою завершающую стадию, стало возможным получить отчётливое представление об особенностях композиционного замысла росписи. Наше внимание, в контексте данной статьи, будет сосредоточено лишь на одном её аспекте — изображении

неодушевлённых предметов.

Вещественный ряд композиций может быть условно разделён на две группы. К первой из них принадлежат вещи-символы или вещи-концепты, имеющие выраженное семантическое значение. Вторая группа предметов — это собственно вещи и вещества, которые появляются в композиции как элементы фона или необходимые атрибуты действия.

Вещи, отнесённые к первому виду, иногда связаны с материальными предметами, участвовавшими в событиях, иногда представляют собой явления исключительно умозрительные. В любом случае значение предметов-символов в композициях первостепенно. Они заключают в себе традиционную, обычно многогранную символику, изученную и многократно описанную. Как правило, изображение таких вещей регламентировано каноном.

Одним из примеров традиционных предметов-символов, играющих концептуальную роль в композиции соборных росписей, является книга. В руках у святителей она становится символом несомого ими «Слова Божьего». Если книгу держит Сам Спаситель, она обретает значение таинственной Книги судеб или не менее таинственной Книги жизни. Открытая книга воспринимается как Благовествование, а помещённые на развороте слова — важнейшее послания Нового Завета человечеству. Интересно, что предметы-концепты в росписях калининградского собора трактуются исключительно иконописно. Даже в том случае, когда сам образ святого написан в традициях близких академической живописи, книга в его руках имеет равномерно вызолоченный оклад и пространственное построение, соответствующее обратной перспективе (илл. 2).

Но в стенописи, где композиции воспринимаются не изолированно друг от друга, а включены в единый ансамбль, где, одновременно с живописной поверхностью, работает объём стен и пространство храма, предметы-концепты приобретают ещё одно значение — они выступают в роли маркера или камертона, помогающего выявить смысловое единство в цикле сюжетов, связать их между собой.

Так, например, находясь в центральной части храма, можно видеть довольно много изображений книг-кодексов. Их держат святители, помещённые на западных гранях восточных столпов и на стенах, примыкающих к боковым хорам. Все книги, доступные для восприятия с этого ракурса, закрыты. Их ритмичное повторение возводит взгляд, настроенный на считывание указанного знака, к восточному своду, где изображён Спаситель (илл. 3). Именно к Нему ведут и Его Слово проповедуют святые епископы. А в руках самого Христа находится единственная открытая книга, в которой читается краткая, но важная для осмысления фраза: «Аз есмь свет миру» (Ин. 8: 12). Вся роспись, как и вся земная Церковь, существуют именно для того, чтобы состоялась наша встреча с этим Светом.

Примечательно, что святые Симеон Псковопечерский и Серафим Вырицкий, изображения которых расположены на восточных гранях западных столпов, держат в руках иконы — преподобные тоже ведут ко Христу, гото-

вят к встрече с Ним, но делают это через образ, что непосредственно связано с их монашеским служением. (Действительно, миссия святителей отлична от миссии преподобных). Так в стенописи являют себя два возможных пути богопознания: через слово и через образ.

Ещё один предмет-символ — чаша. В зависимости от сюжета, она может быть и жертвенной чашей, и чашей страданий, и евхаристическим сосудом. Впервые в стенописи собора она появляется в сцене Рождества, а затем многократно повторяется в композициях страстного цикла.

Как и книги, чаши обязательно вызолочены, а их объём трактован условно. Они визуально вычлняются из всего предметного ряда, что служит сигналом к прочтению их особой семантики. Все стенописные сюжеты, маркированные присутствием чаши, свидетельствуют о жертвенном подвиге Спасителя. Изображения этого символа объединяют композиции страстного цикла и сюжет Рождества Христова, заставляя видеть в радостной торжественной композиции предзнаменование будущей Жертвы рождённого Богомладенца.

Интересно, что в сцене *Моление о чаше* объём сосуда имеет алогичную трактовку, поскольку здесь чаша изначально не связана с вещественным миром. Она никогда не существовала как материальный объект, в отличие от купели или евхаристического сосуда (илл.4).

Иную трактовку имеют предметы, изначально не рассматривающиеся как символы, но присутствующие в композиции, прежде всего, в качестве фона или необходимых атрибутов. Этим предметам, которые не претендуют на заметное положение, тем не менее, часто присваивается некое дополнительное значение, способствующее более глубокой трактовке того или иного аспекта происходящего.

Будучи невольными свидетелями важных евангельских событий, соприкоснувшись с Источником жизни, они и сами оживотворяются. Об этом явлении рассуждает В.С. Кутковой в статье «Живое и неодушевлённое в иконописи» (см. Кутковой 2008: 285–297). Исследователь считает, что «неодушевлённый камень может быть в Боге живым и одушевлённым, а перед иконописцем стоит задача показать это изобразительными средствами» (Кутковой 2008: 290). Причём Кутковой отказывает иконе в принципиальной возможности иметь изображения предметов неживотворённых. На иконе «не увидеть натюрморта», пишет он, поскольку здесь всё «взыскует Бога» (Кутковой 2008: 290).

В стенописи калининградского собора мысль эта явлена с отчётливой выразительностью. Камни, деревья, цветы... становятся равноправными участниками событий, а потому интерес художников к написанию этих предметов ничуть не меньше, чем при работе над образами основных персонажей. Прежде всего, такого внимания удостоены упомянутые в Евангелии предметы, которых касался Спаситель. Касался физически, словом или взглядом — это не важно. Благодатная энергия Творца, по мысли автора росписи, освящает, наполняет жизнью даже неодушевлённые предметы.

Причём подобное отношение к вещам материального мира представляется вполне естественным для христианского мировосприятия и за пределами сферы искусства. Предмет, которого касался Спаситель, является святыней и объектом поклонения. Одно лишь упоминание в Священном тексте делает его сопричастным вечности, и даже здесь, в земном мире, зачастую продлевает ему физическое существование. Примером тому могут служить библейские растения, жизнь которых бережно поддерживается иногда на протяжении нескольких тысячелетий. Паломники, посещая евангельские места, увозят с собой в качестве реликвий камни, песок, листья деревьев, мимо которых, возможно, проходил Христос. Изображённые рядом с Господом в стенописи, эти предметы также обретают статус святыни.

Для «оживотворения» предметов в стенописи собора используется несколько приёмов. Прежде всего, это натуралистичность изображения того объекта, значимость которого необходимо подчеркнуть. Такой предмет выдвигается на передний план, пишется подчёркнуто объёмно, размер его укрупняется.

Именно так написаны камни в сцене *Вход Господень во Иерусалим*. Ведь, по слову евангельскому, они «возопиют», если умолкнут люди, славящие Бога (Лк. 19: 40). Камни, уже готовые к прославлению Спасителя, помещены на крайнем переднем плане. Они как будто осознанно отступают в сторону, пропуская *ослятю*, везущего Христа (илл. 5). Оживотворённым камням художник даёт почти психологическую характеристику: два из них робко жмутся друг к другу, а третий устремился к Спасителю, вытянулся, словно стараясь разглядеть Того, перед Кем люди постилают свои одежды.

Тот же приём использован художником в сцене *Призвание Закхея*. На этот раз особенно натуралистично, ярко, объёмно написана смоковница, на которую взобрался Закхей. Интересно, что это дерево сохранилось до нашего времени и почитается как одна из библейских святынь.

В сцене *Христос и самарянка* с особым живоподобием написаны колодец и водоносы, о которых также упоминается в Евангелии (Ин. 4: 5–31). Традиционная иконография указанного сюжета предполагает написание лишь одного сосуда, находящегося в руках у самарянки, но в стенописи калининградского собора в этой сцене возникают ещё три кувшина, расположенных за спиной Спасителя. Их появление изначально обусловлено спецификой конфигурации стены, потребовавшей включения дополнительных композиционных элементов. Однако введённые изображения не оказались обделены семантически — троекратно повторённый мотив кувшина визуализирует слова Спасителя о наличествующей у Него воде живой. Таким образом, в одной композиции соединились изображения сосудов материальных и умозрительных.

Второй способ «оживотворения» объектов вещественного мира в стенописи собора связан с использованием эффектов освещения. Причём этот приём ещё более нетипичен для церковного искусства, нежели описанный выше. Цвет — импрессионистичный, пленэрный — вторгается в простран-

ство, имеющее скорее декоративное звучание, раздвигает его, заставляя предметы иллюзорно светиться. Этот приём использован в тех сценах, где Божественная благодать являет себя особенно ярко, где она изливается на объект вещественного мира или в непосредственной близости от него. Принимая на себя благодать, предметы (вещи и вещества) становятся её носителями и начинают сами источать её.

Сопоставление условно-декоративного и импрессионистично-реалистического, наглядно выявляет соотношение законов земного мира и Мира Небесного. Его благодать, изливаясь в наше пространство (условное и ограниченное), так же сверхъестественна для него, как импрессионистическое освещение для декоративного фона композиций стенописи.

Примером такого оживотворения, посредством приёмов освещения, является изображение скатерти в композиции *Тайная вечеря*, на которой впервые совершилось чудо пресуществления вина и хлеба в Кровь и Тело Господни (илл. 6). При взгляде на скатерть, покрывающую стол в горнице Сионской, не оставляет ощущение реальности света, источаемого ею. И только вблизи становится очевидным, что эффект достигается несколькими экспрессивными мазками тёплого белого поверх точно подобранного оттенка очень светлого серо-голубого. Эта сцена, повествующая о евангельском событии, связанном с установлением таинства причащения, очень важна для осмысления храма как литургического пространства. Светоносность композиции подчёркивает её значимость и невольно притягивает взгляды молящихся, способствуя возведению ума к осознанию чуда Евхаристии.

Ещё одна сцена, где также «работает» эффект освещения, — это *Исцеление у Овчей купели* (илл. 7). Здесь иллюзорно написанные блики на воде могут быть одновременно прочтены как некие лучи, исходящие от Спасителя. Сопоставляя по цвету и форме волны в купели и складки на одежде Христа, автор указывает на единство природы воды живой и благодати, источаемой Богочеловеком.

В программе росписей мотив воды выделен в отдельную тему. Её источник можно обнаружить в сцене *Крещение Господне*, расположенной на западном своде храма. Освящённая касанием Спасителя вода «становится образом не смерти, а рождения в вечную жизнь» (Лосский, Успенский 2014: 248). Автором выбран вариант иконографии, где движение воды происходит справа налево, от ангельского мира к миру человеческому, с Небес на землю.

Как было отмечено выше, стенопись предоставляет дополнительные возможности для прочтения смыслов, посредством сопоставления композиций. И вот, устремившись с Небес на землю в главной смысловой сцене, вода «перетекает» на стены. При этом основной её поток изливается на правую (от сцены *Крещения*) сторону, словно продолжая движение Иордана. В четырёх из шести композиций юго-западного компартимента присутствует образ воды; в двух из них — *Укрощение бури* и *Хождение по водам* — она имеет доминирующее значение.

Вода появляется также в сцене *Исцеление кровоточивой жены*. Не-

смотря на то, что её традиционная иконография не предполагает написания вод, логика общей композиции стенописи и возможности толкования евангельского текста склонили автора к изображению этого сюжета на фоне Геннисаретского моря (Мк. 5: 20–32).

В северо-западном углу собора мотив проистекания воды с Небес на землю также получил своё развитие, хотя и более лаконичное. Здесь из Иордана вода перетекает в *Овчую купель*, расположенную в верхнем ряду, а из неё — в сцену *Крещение Руси*, находящуюся по той же оси в нижнем регистре. Через образ воды визуализируется связь между двумя Крещениями — история Руси соединяется с евангельскими событиями.

Примечательно, что в восточной части тема воды не получает развития. Её изображение присутствует лишь в двух из шестнадцати сцен — *Омовение ног* и *Послание апостолов на проповедь*.

Ещё один образ предметно-вещественного мира, который может быть выделен в отдельную тему соборных росписей, — это ткань. Архетипическое значение ткани в храмовом пространстве рассматривает А.М. Лидов в книге «Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре» (Лидов 2009: 352). Значение ткани автор возводит к завесе ветхозаветного храма, которая, в свою очередь, в соответствии с иудейской традицией, осмысливается как «символическая репрезентация вечности» и «сакрального времени» (Лидов 2009: 297). В традиции же христианского богословия образ завесы, «разорвавшейся в момент Распятия», трактуется как «плоть» и «искупительная Жертва» Христа (Лидов 2009: 217), а кроме того обретает дополнительные смыслы «от идеи Воплощения до Евхаристической Жертвы» что, впрочем, вполне коррелируется с первым вариантом интерпретации (Лидов 2009: 297–298).

В соответствии с разрабатываемой Лидовым теорией пространственных икон, на формирование образа оказывают влияние все «медиа» храма, поэтому реальные и изображённые предметы могут быть рассмотрены в общем семантическом ряду. Естественно, что в этом контексте центральным предметом указанного спектра становится катапетасма, которая в калининградском соборе, благодаря высокой триумфальной арке, обладает монументальными размерами. Практически все изображённые в стенописи собора тканевые предметы, наделённые выраженным смысловым значением, визуально соотносятся с завесой Царских врат и вступают с ней в семантический диалог.

Прямо напротив неё, над западными хорами, располагается изображение Мандилиона, поддерживаемого ангелами. Плотное с Нерукотворным Образом Спасителя визуализирует и усиливает звучание идеи Боговоплощения. Несколько ниже по той же оси, над входом, расположена сцена *Покрова Пресвятой Богородицы*, в которой также присутствует изображение ткани. Мафорий, возлежащий на руках у Девы Марии подобно литургическому плащу, выявляет евхаристическую семантику (илл.8).

Кроме того, все без исключения сюжетные композиции, где тканевые

предметы играют смысловую роль, сосредоточены в восточной части соборных росписей. Большинство из них так или иначе связаны с Жертвой Спасителя. По осознанному замыслу художника, ткани, участвующие в выявлении указанной семантики, маркированы белым, тогда как другие светлые предметы имеют хотя бы незначительные оттенки других цветов.

Белым выделено полотенце, которым препоясан Христос в сцене *Омовение ног*. В *Тайной вечере* ослепительно-белые движки привлекают внимание к скатерти, о которой речь уже шла выше. Троекратно изображена белая плащаница, в которую было завернуто тело Иисуса. Её мы можем видеть в сценах *Жены мироносицы у Гроба*, *Апостолы у Гроба* и *Явление Христа Марии Магдалине*.

Кроме того, белый плат, на котором лежат свитки с учением апостольским, изображён в руках Космоса из сцены *Сошествие Святого Духа*. В отличие от других белых тканей страстного и пасхального циклов, в последней упомянутой нами композиции ткань несёт семантику, связанную не с Жертвой, а, скорее, с Евхаристией, поскольку указанное событие «является завершительным моментом образования Церкви» (Лосский, Успенский 2014: 307).

Здесь же, в восточной части, трижды встречается изображения велума. Этот символ можно обнаружить в сценах *Христос в доме у Симона прокажённого*, *Омовение ног* и *Уверение Фомы*. Семантика велума наиболее близка по своему значению катапетасме, с которой они попадают в общее визуальное поле. Примечательно, что в западной части велум не изображён ни разу.

Раскрытию связи евхаристического и сотериологического аспектов стенописи способствуют предметы, несомые ангелами. Их изображения расположены на щеках подпружных арок, обращённых в центр соборного пространства. Два ангела держат в руках литургические предметы — потир и дискос, ангелы второй пары протягивают навстречу друг другу орудия страстей Христовых — крест и трость с копием.

Тема иконопочитания выявляется посредством введения в стенописные композиции сакральных предметов с изображениями Христа и Богородицы. Смысловым центром этой группы становится поддерживаемый ангелами Нерукотворный образ Спасителя, расположенный в люнете над западным входом. Аналогичные сцены можно видеть в сводах над южными и северными хорами — там ангелы являют Смоленскую и Казанскую иконы Богородицы. Помимо символично-догматических изображений, иконы встречаются в иллюстративных композициях, где они выступают предметами действия. В северо-западном углу собора иконы Богородицы и Спасителя, а также процессионные кресты, введены в сцены *Крещение Руси* и *Благословение Дмитрия Донского*. В юго-западном компартименте *Серафим Саровский* молитвенно предстоит иконе Божьей Матери *Умиление*. В сцене *Сретение Владимирской иконы Божьей Матери* священный образ сам становится центральным «персонажем» композиции. Это обстоятельство оказало влияние на его трактовку: если в других сюжетах иконы изображены условно, как атрибуты

действия, а не как образы, предназначенные для молитвы в пространстве храма, то *Владимирская* написана с максимальной детализацией.

Отметим, что рассмотренный нами ряд предметов, участвующих в создании визуального текста программы росписей, не является полным. Объектом нашего исследования не стали атрибуты святых, чьи персональные изображения составляют значимую часть росписи. И.К. Языкова указывает, что предметы этого ряда имеют «большое значение в иконографии», представляя собой «знак служения или прославления» святого (Языкова 2012: 37). В отдельные темы могли быть выделены изображения светильников, предметов мебели, архитектурных элементов. Трижды в композициях встречаются изображения кораблей, имеющие устоявшуюся символику. Интересное развитие получил мотив цветущих растений...

Можно констатировать, что образы предметно-вещественного ряда в концепции росписей собора выполняют значимую функцию. Встраиваясь в общий замысел, они помогают раскрытию дополнительных смыслов, а также влияют на акцентирование основного содержания.

Признание способности вещества принимать, вмещать и сохранять благодать, изначально свойственно христианскому мировоззрению. В наиболее концентрированном виде идея мистической связи материального и духовного являет себя в таинстве Евхаристии, когда хлеб и вино, сохраняя свою вещественность, по существу становятся Телом и Кровью Спасителя.

ЛИТЕРАТУРА

- Библия 2005* — Библия. М., Российское Библейское общество, 2005.
- Восстаньте 2006* — «Восстаньте!...» Двадцатилетию православия на Калининградской земле посвящается. Сост. О. Ширкова, Н. Пеньков. Калининград, 2006.
- Кутковой 2008* — Кутковой В.С. Краски мудрости. М., Паломник, 2008.
- Лидов 2009* — Лидов А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., Феория: Дизайн. Информация. Картография: Троица, 2009.
- Лосский, Успенский 2014* — Лосский В.Н., Успенский Л.А. Смысл икон. Пер. с фр. В.А. Решиковой, Л.А. Успенской. М., ПСТГУ: Эксмо, 2014.
- Наследие 2016* — Наследие: книга посвящена 30-летию православия на Калининградской земле. Сост. Т. Рутковская. Калининград, 2016.
- Языкова 2012* — Языкова И. К. Со-творение образа. Богословие иконы. М., изд-во ББИ, 2012.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. А. Лавданский. Иконы из иконостаса Кафедрального собора Христа Спасителя г. Калининграда, 2006.



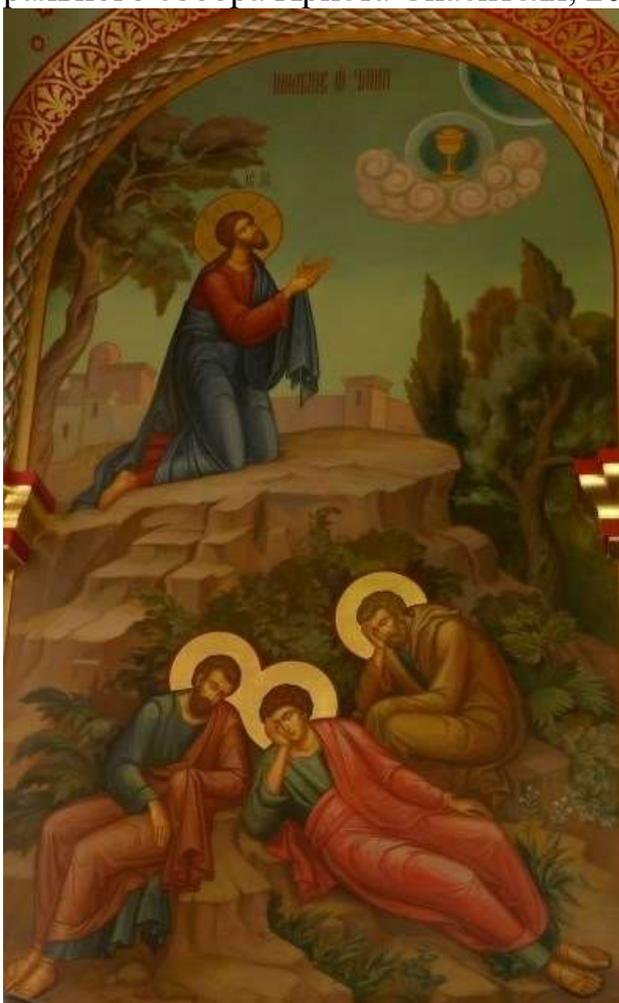
Илл. 2. Священномученик Владимир Киевский. Роспись столпа Кафедрального собора Христа Спасителя, 2017.



Илл. 3. Росписи Кафедрального собора Христа Спасителя. Общий вид, 2017.



Илл. 4. Моление о чаше. Роспись северо-восточного компартимента Кафедрального собора Христа Спасителя, 2016.



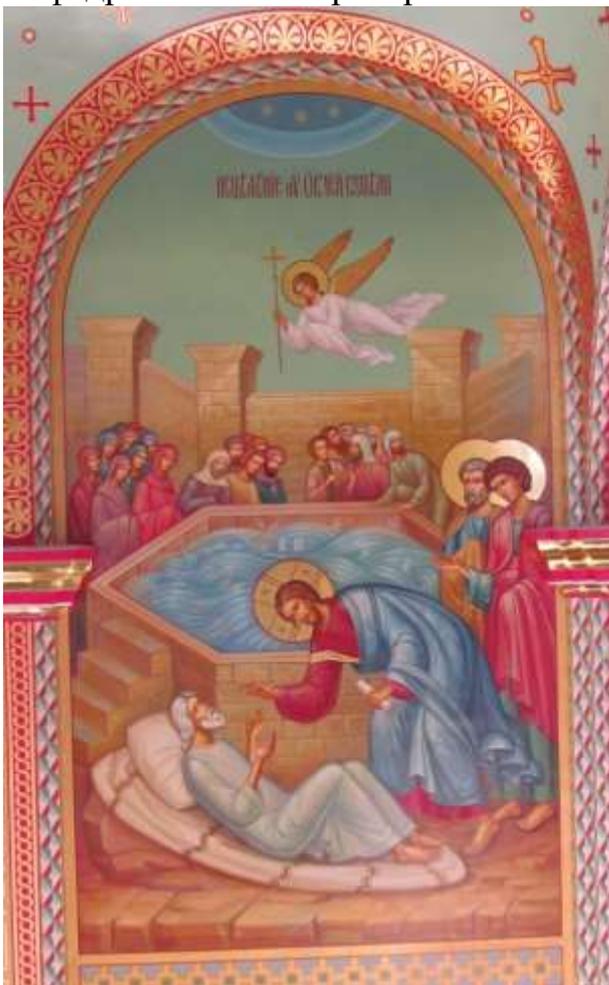
Илл. 5. Вход Господень во Иерусалим. Роспись северо-восточного компарти-мента Кафедрального собора Христа Спасителя, 2016.



Илл. 6. Тайная вечеря. Роспись северо-восточного компарти-мента Кафедрального собора Христа Спасителя, 2016.



Илл. 7. Исцеление у Овчей купели. Роспись северо-западного компартимента Кафедрального собора Христа Спасителя, 2016.



Илл. 8. Покров Пресвятой Богородицы. Роспись западной стены Кафедрального собора Христа Спасителя, 2016.



ИКОНИЧНОСТЬ ХРАМОВОГО ПРОСТРАНСТВА

На примере церкви св. вмч. Пантелеймона в Нижнем Новгороде

Ренёв В.В.

Храм в честь святого великомученика и целителя Пантелеимона располагается на территории Автозаводского детского дома-интерната для умственно отсталых детей, и поэтому он неразрывно связан с их образом жизни. При строительстве и устройстве церкви учитывалась её специфика, и было сделано многое, чтобы дети чувствовали себя в ней хорошо и испытывали чувство радости. Невысокая алтарная преграда, загадочные животные на арках, святые врачи-целители, композиция *Христос и дети*, архаичность сюжетов — всё это непосредственно притягивает детское внимание. В настоящее время храм действующий, и его могут посещать не только дети данного учреждения, но и обычные прихожане. Получается своего рода социальный проект.

Все строительные работы по возведению храма выполнялись шесть лет, с 2009 по 2015 год, из них два года потребовалось на благоустройство интерьера. Храм небольшой, общая площадь росписей составляет 325 квадратных метров.

Перед росписью храма была составлена богословская программа и проект, что существенно облегчило дальнейшую работу. Расписывал храм нижегородский иконописец Николай Александрович Сметанин. Всё храмовое пространство выдержано в едином стиле: росписи, иконы, декоративное убранство (подсвечники, аналои, хоросы, лавочки), во всём ощущается единый дух.

Содержание росписи пространства храма великомученика Пантелеимона раскрывается через синтез византийско-романского искусства. Это довольно сложная задача, так как эти направления искусства отличаются по форме и характеру.

Если XII век для византийской живописи считается классическим, то романский стиль этого времени немного другой и является своего рода провинциально-европейской живописью, которая также довольно интересна. Романская живопись сильно варьирует от почти классических образцов до совершенно наивно-архаических вещей, которым характерна знаковость.

Для романской традиции характерны фигуры меньших размеров, чем для византийской, они тесно вплетаются в орнамент, и поэтому изображение получается более орнаментальное и знаковое. В византийской же личное, фигуративное преобладает над орнаментальным, что заставляет укрупнять изображаемые фигуры. Предпочтение отдаётся крупным композициям, но орнамент также широко используется. Напротив, в романском искусстве всё тесным образом переплетается.

Росписи и обустройство интерьера разрабатывались исходя из внутреннего пространства храма: вписать романско-византийскую живопись в

пространство крестово-купольного храма, правда трапезная палата напоминает маленькую базилику, да и в основной части храма нет купола как такового. Здесь предпринята попытка синтеза византийского стиля с романской живописью и крестово-купольного храма с базиликальной архитектурой.

Четыре лопасти свода в своём завершении заканчиваются круговой композицией, а хорос, подвешенный на уровне арок, подчёркивает характер космичности и кругового движения. Хорос — это также отображение образа Вселенной, их раньше раскачивали и вращали, чтобы показать её движение. Основные образцы росписей для всего храмового пространства, кроме притвора, были взяты из небольшой базилики Санти Куаттро Коронати в Риме, поэтому весьма ощутимо влияние романского искусства Италии.

Колорит фресок византийский — тёплый, насыщенный, а от романского искусства — композиционное построение, форма, элементы архаики. Например, фреска *Спас на престоле* помещена, словно в торце базилики, звёздное небо в трапезной, как в Санти Коронати, в композиции *Христос и дети* присутствует много архитектуры, как и в романском искусстве.

При росписях данного храма также использовалась каталонская школа — срединный путь романского искусства, однако фрески X – XII веков применялись лишь отчасти, потому что предпочтение было отдано орнаменту. Орнамент был заимствован из барселонского музея: смешанные образы животных — собака с рыбьим хвостом, смесь улитки с рыбой, заяц со странным хвостом и многие другие — все эти фантастические образы подчёркивают границы нейтральной территории, некий переходный период. Можно сказать, что они выполняют важную охранную функцию, потому что не всегда человек способен сразу перейти от обыденного пространства к сакральному. Здесь их можно видеть в двух арочных проёмах: отделяющих центральную часть храма с одной стороны от трапезной, а с другой от алтаря. Животный мир в символических формах, а также в дополнение к основным сюжетным линиям, должен обязательно присутствовать в храме, так как мы тоже к нему относимся, он принадлежит Церкви. Вместе с тем животные, представляются в преображённом свете, то есть иначе, чем они выглядят в повседневном мире.

Важнейшую часть любого храма представляет алтарь, а росписи, помещённые в нем, должны отвечать высоким требованиям. В конхе, обыгранной здесь в виде раковины, представлена восседающая на престоле Пресвятая Богородица с Младенцем, по краям архангелы — Михаил и Гавриил. Это древняя традиция, которая берет своё начало ещё в античности: раковина как зарождение жизни. Здесь данный символ следует понимать как зарождение христианской Церкви. Пресвятая Богородица со Христом изображены в мандорле — сиянии божественного света. Благодаря данному иконографическому приёму создаётся эффект превосходства Богородицы над архангелами и прочими небесными силами, как и поётся в песнопении: «Честнейшую херувим и Славнейшую без сравнения серафим».

Ниже расположена композиция *Причащение апостолов*, сам момент

причастия. Эта композиция передаёт полноту Церкви — небесную Литургию, сакральное событие, происходящее в вечности. На престоле — чаша с вином, хлеб, дискос, а в руке у Господа — хлеб для преломления. Справа и слева группы апостолов по шесть человек, которые подходят к Господу. Венчает фреску текст молитвы: «Примите, ядите, сие есть Тело Мое. Пийте от нея вси. Сия есть Кровь Моя Нового Завета, яже за вы и за многия изливаемая». Над царскими вратами, изнутри, расположен образ Спаса Нерукотворного, поддерживаемый ангелами.

Если сюжет с Пресвятой Богородицей романского происхождения, то другие алтарные сюжеты обязаны своим появлением Византии.

Алтарь от средней части храма отделяет невысокая алтарная преграда, плавно переходящая в ряд колонн, украшенных сверху образами ангелов. Вместо иконостаса устроена открытая преграда, по той причине, что дети здесь больные, и им необходимо постоянно следить за священнодействием, участвовать в нём.

В центре преграды — Царские врата, между колоннами — иконы Спасителя и Божией Матери, на дьяконских вратах — иконы архидиаконов Стефана и Лаврентия и по краям — образы преподобных Сергия Радонежского и Серафима Саровского. Все иконы написаны в стилистике византийского письма XII века. Завершает алтарную преграду фронто́н с оглавным образом Иисуса Христа, всю конструкцию венчает крест.

Справа и слева от иконы Спасителя представлены образы евангелистов с их символами: Матфей с ангелом, Марк со львом, Лука с тельцом и Иоанн Богослов с орлом, написанные в технике фрески. Ряд плавно переходит на южные и северные стены, на которых представлены святители (так как в алтаре его не удалось отобразить, он был помещён в центре храма). Святые Отцы представлены попарно, на противоположных стенах: Василий Великий — Иоанн Златоуст, Григорий Богослов — Николай Чудотворец, Григорий Нисский — Григорий Двоеслов, равноапостольные братья Мефодий — Кирилл, Григорий Палама — Климент Римский. Между ними помещены архангелы со свитками: «Свят, Свят, Свят». Архангельские чины плавно перемещаются на своды, где их около восьмидесяти, а затем в подкупольное пространство — они с трубами возвещают Второе пришествие Спасителя, и в самом центре свода написана серафимская песнь: «Свят, Свят, Свят, Господь Саваоф».

В четырёх лопастях основного храмового пространства помещены четыре сюжета: на восточной стене — *Спас на престоле* (Деисусный чин), напротив — *Сошествие во ад*; на южной стене — *Рождество Христово*, напротив — *Успение Пресвятой Богородицы*.

Две сакральные композиции *Сошествие во ад* и *Спас на престоле* изображены друг против друга — они представляют неведомые и тайные по своей природе события. В то время, как *Рождество Христово* и *Успение Пресвятой Богородицы* являются историческими сюжетами и совпадают с фактами земной жизни — рождением и успением. На фреске *Рождества Христова* в центре изображено божественное действие — рождение Господа.

В то время, как сюжеты, касающиеся человеческой природы Христа, вынесены в нижнюю часть композиции и обыграны в виде горок: *Искушение Иосифа, Поклонение волхвов, Омовение Младенца Иисуса, Явление ангела пастухам*.

Сюжет *Спаса на престоле* суммирует в себе тематику Страшного Суда (обычно он расположен на западной стене) и Деисуса — одного из рядов иконостаса. В данном храме принято решение поместить композицию на восточной стене, над алтарной преградой. На фреске в центре изображён Господь, рядом с Ним — Богородица, Иоанн Предтеча, архангелы, святые. Раны у Господа изображены в виде креста. Тему Страшного суда ещё полнее раскрывает этимасия, которая размещена над Господом и символизирует Спасителя во Втором пришествии, выше — раскрытые райские врата.

В композиции *Воскресения Христова* в центре изображён Иисус Христос, окружённый сиянием славы, в руках у Него крест — орудие победы. Ногами Господь попирает сатану, скованного цепями и находящегося в адской пропасти. Из прочих фигур узнаваемы только цари Давид и Соломон в диадемах, Адам и Ева и Иоанн Предтеча, остальные представлены в виде праведников, в белых одеждах. Мандорла показана в виде овала тёмно-синего цвета со множеством звёзд, что символизирует Божественный свет; по краям мандорлу окружают ангелы в сияющих белых одеждах. В романском искусстве не было подобных сюжетов, композиция была заимствована из византийской живописи.

Ниже изображён ряд святых врачей, в основном ранних, на южной стене: мученики — преподобный Кир и Иоанн, апостол Лука, мученик Диомид, святитель Валентин, мученик Флор, напротив; на северной стене — мученик Лавр, преподобный Агапит Печерский и великомученик Пантелеимон; в трапезной — мученики Сильвестр и Фалалей, Косма и Дамиан.

По периметру храма написана молитва перед входом в церковь: «Возвеселихся о рекших мне: в дом Господень пойдем. Аз же множеством милости Твоя, Господи, вниду в дом Твой, поклонюся ко храму святому Твоему в страхе Твоем. Господи, настави мя правдою Твоею, враг моих ради исправи пред Тобою путь мой (Пс. 5: 8–9): да без преткновения прославлю Едино Божество, Отца и Сына и Святаго Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь».

В трапезной, на выходе из храма в притвор, на стенах расположены две композиции с включением текста из 90 псалма. Послание ангела: «на руках возмут тя, да не когда преткнеши о камень ногу твою», то есть ангел обещает человеку, выходящему из храма, свою помощь. С другой стороны — послание человеку: «Живый в помощи Вышняго, в крове Бога Небеснаго водворится», то есть слова ободрения верующему. Данные сюжеты отсутствуют в романском искусстве, это интерпретация иконописца, расписавшего данный храм. Эти сюжеты раскрывают сцену расположенную выше: «Придите ко Мне все труждающиеся и обремененнии». На этой композиции запечатлен сакральный сюжет: Господь во Втором Пришествии, Он восседает на пре-

столе, при этом на Его руках и ногах раны от гвоздей, прободение под ребром. Около Него архангелы — Михаил и Гавриил, за ними — предстоящие, нуждающиеся в помощи: больные, немощные. Ангелы распростёрли над ними свитки со словами: «Придите ко Мне все труждающиеся и обремененнии и Аз упокою вы» и «Иго Мое благо и бремя Мое легко есть». Композиция, представленная на западной стене трапезной, раскрывает и усиливает эффект сюжета *Спас на престоле*, расположенного над алтарной преградой.

Ниже, над входом в трапезную, изображены два романских образа — благословляющая десница Господа и агнец с крестчатым нимбом, символизирующий Господа.

Напротив представлен евангельский сюжет *Христос и дети*. Когда апостолы не пускали детей ко Христу, то Он сказал: «Пустите детей приходить ко Мне и не припятствуйте им, ибо таковых есть Царствие Божие» (Мк. 10: 14). Здесь изображено большое количество детей, приходивших ко Господу, рядом с ними их матери.

Притвор же решён в духе и характере каталонского искусства X – XI веков. Над входом в трапезную изображён Господь, благословляющий Адама и Еву, их фигуры слева и справа от Спасителя, в ветвях деревьев, которые их оплетают. Арку обрамляют овцы, тем самым здесь подчёркивается, что Господь — Пастырь добрый. На правой стене, за Адамом — Ной с Ковчегом завета, из которого выходят различные животные. Напротив, за Евой — Авель с ягнёнком, другие овцы выстроились в ряд. На правой стене — Сим, играющий на свирели, напротив — строитель Иафет (сыновья Ноя). В самом верху представлен ангельский мир — сюжет, взятый из музея в Барселоне, орнаментальный и условный по своей сути.

По самому низу храма изображены «полотенца». Этот элемент росписи придаёт всему храмовому пространству завершенность и при этом некую невесомость.

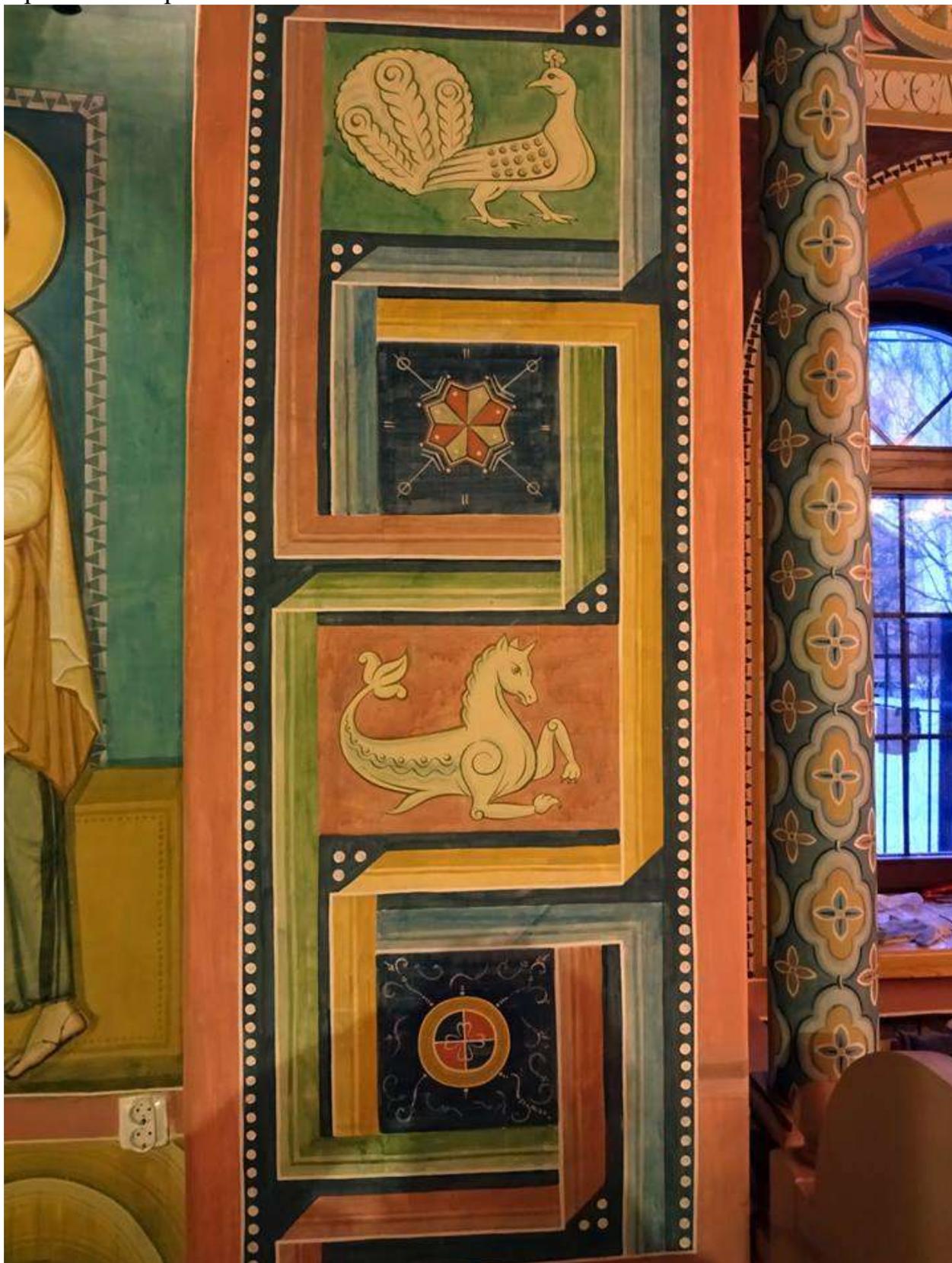
Говоря об иконичности росписей, стоит особо подчеркнуть, что все они — это одна целостная икона, пронизанная единой мыслью, единым чувством, едиными художественными средствами. Это, безусловно, продолжение богослужения. Святые Отцы считали образ равночестным Кресту и Евангелию. Напомним, что утверждение Православия является именно *торжеством иконопочитания*, выражающимся через монументальную живопись, фреску и икону как станковую живопись.

Декорирование храмового пространства, насыщение образами, фигурами, сюжетами, безусловно, меняет, сакрализирует пространство храма, делает его именно священным. Поэтому значение росписи в этом отношении очень велико. Силу воздействия образа, а тем более монументальной живописи, на современного человека переоценить невозможно. Эффект влияния можно сравнить только с миссионерской работой. Образ является проводником православного понимания веры. Люди, приходя в храм, попадают в пространство, насыщенное абсолютно неизвестной современному миру силой, которая вовлекает их в сакральное пространство и, возможно, даже привно-

сит частичку преображения в их души. В особенности это важно здесь, так как храм находится на территории детского дома-интерната, а его постоянными прихожанами являются больные дети.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Орнаменты арок



Изображение Богородицы в конхе апсиды



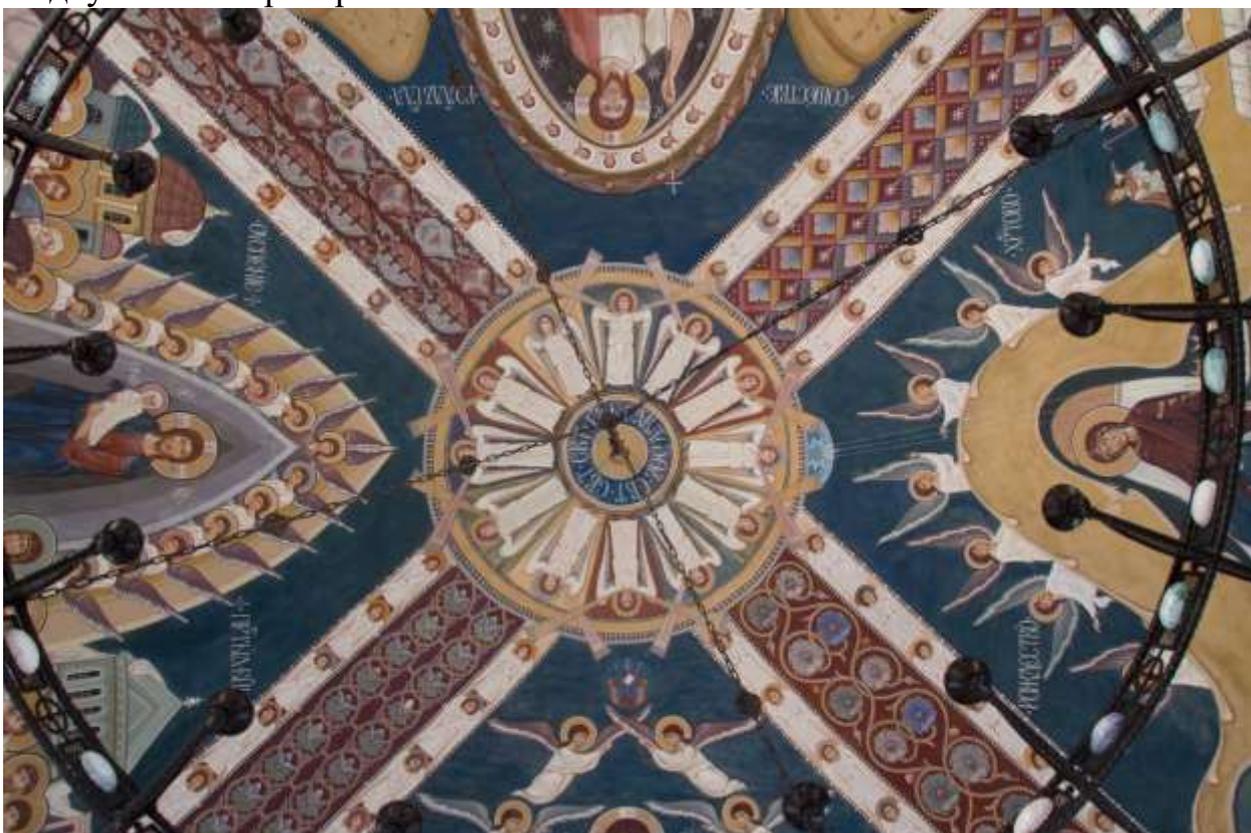
Причащение апостолов



Иконостас



Подкупольное пространство



Рождество Христово



Спас на престоле



Сошествие во ад



Христос и дети



АРХИТЕКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХРАМА СЕРГИЯ РАДОНЕЖСКОГО В ВЕЛИКОМ НОВГОРОДЕ

Робежник Л.В.

Церковь преподобного Сергия Радонежского — небольшой храм, расположенный в северной части Детинца (кремля) в Великом Новгороде. Данная постройка не входит в основные туристические маршруты по древнему городу, не каждый новгородец знает о её уникальности. По сведениям *Повести об Ионе, архиепископе Новгородском*, он является первым на Руси храмом, посвящённым игумену Земли Русской, дошедшим до наших дней. Древний памятник интересен также своей типологией: это *надвратный* храм.

Выстроенная по распоряжению архиепископа Ионы в 1463 г. (по другим источникам в 1459–1460 гг.), церковь была домовою при владычных покоех. Кирпичный надвратный храм расписан в XV веке. Роспись состояла из миниатюрных композиций, иллюстрировавших житие преп. Сергия Радонежского. По архитектурной типологии данный объект — бесстолпный одноапсидный четверик, первоначально имевший крутое восьмискатное покрытие.

Церковь Сергия Радонежского была сооружена в последние годы новгородского сопротивления присоединению Новгорода к Москве — Новгородская республика предчувствовала утрату своей независимости. И строительство данного храма, вероятно, являлось попыткой направить процесс присоединения к Москве в мирное, естественное русло. Построенная в Новгородском кремле церковь, посвящённая тогда ещё мало известному на Руси, глубоко почитаемому в основном лишь в Московском княжестве святому Сергию Радонежскому, выражает идею миролюбия, сближения и духовного единения с Москвой.

Во второй половине XV века Великое княжество Московское усилило своё давление на Новгород. Иван III Васильевич проводил политику «собирания земель». Угроза потери независимости обусловила то, что одна часть торговавших новгородцев стала искать союза с Великим княжеством Литовским. Новгород, несмотря на своё богатство, не мог сам противостоять Москве. Антимосковское движение возглавила энергичная вдова посадника Марфа Борецкая с сыновьями.

Однако другая часть новгородцев была против обращения к великому князю литовскому Казимиру, так как между католиками и православными были непреодолимые духовные противоречия. Конечно, архиепископ новгородский Иона был в их числе. Поэтому в Новгород для мирных переговоров архиепископ Иона пригласил православного князя Михаила Олельковича, сына киевского князя и двоюродного брата Ивана III. Вероятно, архиепископ Иона уже давно предчувствовал надвигающиеся события, видел и правильно оценивал политическую обстановку. К встрече с князем Иона готовился заранее, за семь лет (или более) до этого возведя храм Сергия Радонежского.

Возможно, архиепископ вынужден был отложить приглашение князя Михаила, ожидая окончания росписи храма (точная дата окончания росписи неизвестна). Михаил прибыл в Новгород 8 ноября 1470 года, но мирные цели встречи не были достигнуты. В связи со смертью новгородского архиепископа Ионы, Новгород охватила новая волна внутривластической борьбы. В итоге 15 марта 1471 года князь Михаил покинул город, а беспокойный период присоединения Новгорода к Москве продолжался до 15 января 1478 года, когда город окончательно потерял свою независимость.

Обращаясь к архитектурным особенностям храма Сергия Радонежского в Великом Новгороде, следует выяснить, насколько характерным был данный тип храма для новгородской архитектуры? Получил ли он дальнейшее развитие в русской архитектуре? Можно ли проследить истоки возникновения надвратных храмов на Руси и, в частности, в Великом Новгороде?

Интересное исследование эволюции развития надвратных храмов провёл В.П. Выголов (Выголов 1994). В его работе выявлены основные этапы развития архитектурного типа надвратного храма, описываются многие из сохранившихся надвратных храмов, упоминаются ныне утраченные архитектурные объекты. Автор стремится проследить истоки возникновения данного типа храма и выдвигает достаточно убедительную версию возникновения на Руси надвратной церкви. Однако, рассматриваемый нами храм Сергия Радонежского в данной работе не упоминается и не рассматривается. Поэтому постараемся встроить данный архитектурный объект в предлагаемую В.П. Выговым хронологическую цепочку, уточняя некоторые существенные моменты и обобщая высказанные автором мысли.

Надвратные храмы на Руси известны с XI века. Данный тип постройки продолжает своё существование и в древнерусской архитектуре, и в архитектуре нового времени в течение XVIII – XIX веков и даже начала XX столетия. Храмы сооружались над воротами городских стен, кремлей и крепостей, монастырских обителей, архиерейских дворов и церковных комплексов. Примечательно, что во всем зодчестве Средневековья как восточных, так и западных христианских стран надвратные храмы не встречаются. Этот факт подчёркивает самобытность зодчества древней Руси и необходимость более глубокого и тщательного его осмысления.

Наиболее ранним надвратным храмом является церковь Благовещения, сооружённая над главными, *Золотыми воротами* «Ярославова города» Киева вскоре после их возведения около 1037 г. XI век даёт нам ещё один пример подобной постройки — *церковь Фёдора* 1089–1090 гг. на городских воротах Переяславля Южного (Хмельницкого). К началу XII в. относится *Троицкая церковь* над Святыми воротами Киево-Печерской лавры, выстроенная около 1108 г. Как подчёркивает В.П. Выголов, в XII веке границы распространения надвратных храмов становятся гораздо шире, кроме Юго-Западной Руси, охватывая и другие центры ставших самостоятельными земель и княжеств (*церковь Ризоположения* во Владимире на Золотых воротах «Нового города», 1164 г.; *церковь Иоакима и Анны* над воротами владимирского детинца

1194–1196 гг.).

В.П. Выголов приводит довольно обширный список новгородских надвратных храмов, построенных в период XII – XV веков. С конца XII века к воротным башням изнутри детинца пристраиваются надвратные каменные храмы. Так, в 1195 году создаётся первый храм над воротами новгородского детинца, выходящими к мосту через Волхов. Строит каменную *церковь Положения ризы и пояса Богородицы* новгородский архиепископ Мартирий, по заказу которого храм был расписан в следующем году. От пристроенной церкви ворота получили название *Пречистенских*. В 1233 году над воротами, которые вели в Неревский конец, была заложена каменная надвратная *церковь Фёдора*. Хотя строитель её в летописи не назван, тем не менее, само местоположение её на Владычном (то есть архиепископском) дворе позволяет предположить в ней постройку, также связанную с архиепископом.

В конце XIII – начале XIV в. в Новгороде были возведены ещё четыре надвратных церкви: в 1296 г. — *Воскресения*, в 1297 г. — *Спаса Преображения*, в 1305 г. — *Покрова* и в 1311 г. — *Владимира*, которые венчали крепостные ворота детинца соответствующих наименований. В 1296 году архиепископ Климент поставил каменную надвратную *церковь Воскресения*, а в следующем году архимандрит Юрьева монастыря, являвшийся вторым по значению после архиепископа представителем новгородской церковной власти, заложил каменную *церковь Преображения* над южными воротами, которые вели в Людин конец города. Весьма характерно, что в постройках надвратных храмов детинца новгородские князья не принимают уже ни малейшего участия, а главная роль в этом строительстве принадлежит новгородскому архиепископу. Следует вспомнить, что с середины XII века, в связи с формированием Новгородской вечевой республики, роль княжеской власти значительно упала, уступив место не только выборному посаднику, но и архиепископу, который обычно выбирался из крупнейших боярских фамилий и играл важнейшую роль в политической жизни вечевой республики. Детинец с этого времени становится оплотом нового вечевого строя Новгорода. Первое летописное упоминание *церкви Покрова* относится к 1305 году, когда посадник Семён Климович поставил каменную церковь на воротах от Прусской улицы (т. е. церковь была надвратная, пристроена к деревянной башне). В 1389 году по приказанию посадника Григория Якуновича старая церковь была разобрана и на её месте поставлен новый храм.

В конце XIV – в первой половине XV в. в Новгороде продолжалось активное строительство таких храмов. В это время здесь были заново построены пять надвратных церквей детинца: в 1389 г. — *Покрова*, в 1398 г. — *Воскресения*, в 1419 г. (?) — *Ризоположения*, в 1426 г. — *Спаса Преображения* и в 1420-х годах — *Владимира*. Кроме того, две таких постройки возвели в пригородных монастырях: в 1418 г. — церковь *Ильи Пророка* в Хутыни и в 1419 г. — *церковь Антония* в Вяжищах. Наконец, два аналогичных здания поставил владыка Евфимий над воротами своего двора в детинце: в 1435–1436 гг. *церковь Иоанна Златоуста* и в 1437–1438 гг. *церковь Петра Мит-*

рополита.

Таким образом, в новгородской архитектурной школе строительство надвратных храмов стало достаточно распространённым. Ко времени строительства храма Сергия Радонежского накопился опыт возведения сооружений этого типа, и даже не столько в монастырях, как непосредственно в самом детинце (кремле). Своеобразны символические изображения построек детинца на известных новгородских иконах (в их числе икона *Видение пономаря Тарасия* из Хутынского монастыря, икона *Знамения*). Они отражают характерные, запоминающиеся элементы архитектурных объёмов, дают некоторые пропорциональные ориентиры. Отмечается, что проездные каменные башни с надвратными храмами в Новгородском кремле появились до 1484–1499 гг., когда происходила крупная реконструкция и перестройка детинца при Иване III. Тогда надвратные храмы были сохранены или воссозданы в новом материале у пяти проездных башен (Пречистенской, Владимирской, Воскресенской, Покровской, Спасской). Фёдоровская башня, перестав быть проездной, утратила необходимость в воссоздании надвратного храма.

Окончательное формирование особого типа надвратного храма, спрятанного за телом проездной башни В.П. Выголов относит к периоду конце XIV – первой трети XV в. и связывает в том числе с кардинальными изменениями в военно-оборонительном зодчестве древней Руси, обусловленными развитием артиллерии.

Следует также отметить, что с XVI в. значительно увеличивается строительство надвратных храмов на всей обширной территории Московского государства.

В.П. Выголов выдвигает интересную версию проникновения идеи создания надвратных храмов на Русь. Версия красивая, по временным срокам возможная, но в некоторых моментах не подтверждённая документами. Ближайшими аналогами надвратных храмов древней Руси он считает небольшие церковки и часовни восточно-христианских монастырей, которые размещались в крепостных башнях (пиргах) над их входными воротами. Наиболее широкое распространение они получают в святогорских монастырях на Афоне. Здесь в целом ряде обителей — Великая Лавра, Иверон, Ватопед, Каракала и Костамониту — в башнях над входными воротами существовали маленькие церкви-капеллы или часовни, по-гречески именуемые «параклисами».

Среди афонских монастырей имеется один, надвратный храм которого стоит несколько особняком среди всех остальных. Это — грузинская обитель Иверон во имя иконы *Богородицы Портаитиссы (Вратарницы)*, являющейся, пожалуй, древнейшим из надвратных параклисов. О её создании повествует легендарное сказание о монастырской святыне — явленной иконе Богоматери Иверской. Явление иконы и сооружение над ней храма произошло, согласно сказанию, на рубеже X – XI вв., что оказывается, по мнению В.П. Выголова, предшествующим первым древнерусским надвратным храмам.

В начале XI в. на Афоне побывал Антоний, основатель Киево-

Печерского монастыря. Церковь Иверского монастыря не сохранилась, поэтому нельзя точно сказать, была ли она надвратной или же одним из вариантов параклисов.

Идея строительства надвратной *церкви Благовещения* над Золотыми воротами — главной проезжей башней Киева — могла исходить от самого князя Ярослава Мудрого. Храм был возведён не сразу после строительства Ворот, а несколько позже, и связан с усилением символично-градостроительного значения этого храма. Вдохновителем Ярослава Мудрого был, возможно, Илларион, священник придворной церкви Спаса на Берестове, ставший в 1051 г. первым киевским митрополитом. Он был передовым мыслителем того времени, автором *Слова о законе и благодати*. Илларион произносит впервые *Слово* в присутствии Ярослава с семьёй в честь завершения строительства киевских оборонительных сооружений в 1049 г. В *Слове о законе и благодати* упоминалось о сооружении надвратной церкви Благовещения наряду с Софийским собором и отмечалось, какое большое значение ей придавалось как охранительнице Киева и всего русского народа. Интересно, что свт. Илларион был постриженником основателя Киево-Печерского монастыря преп. Антония и мог слышать об Ивероне, о чудотворной *иконе Порцаитиссы* и созданной в её честь надвратной часовне.

Известный новгородский архитектор-реставратор Г.М. Штендер обращал внимание на преемственность строительных технологий Новгорода и Киева. При строительстве *Софии новгородской* (1045–1050 гг.) возможно участие или, скорее, консультации киевских мастеров. Основные строительные работы осуществляли уже местные новгородские мастера, т.к. архитекторы, возводившие Софию киевскую, при строительстве Софии новгородской были уже в зрелом возрасте. Но в Новгороде, видимо, с интересом наблюдали за строительными работами в Киеве и впитывали опыт, технологии и идеи, которые осуществлялись в то время в Киеве. Так новый тип надвратного храма и идея небесного покровительства и защиты полюбились новгородцам и стали реализовываться и в детинце, и в других районах земли новгородской.

Сведения и материалы о надвратных храмах на территории Детинца, возведённых в период XII – XV вв. можно найти в работах Э.С. Смирновой, В.К. Лауриной, Э.А. Гордиенко (Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. 1982) (об обустройстве Владычного двора при Евфимии II), И.В. Антипова (Антипов И.В. 2009), М.Н. Тихомирова (Тихомиров М.Н. 1979), А.С. Власова и Г.Н. Элькина (Власов А.С. и Элькин Г.Н. 2007), Л.А. Секретарь (Секретарь Л.А. 2011), М.К. Каргера (Каргер М.К. 1980), Л.В. Робежник (Робежник Л.В. 2016). В результате поступательного строительства шесть проездных башен в новгородском детинце имели надвратные храмы (Пречистенская — 1195 г., Фёдоровская — 1233 г., Воскресенская — 1296 г., Спасская — 1297 г., Покровская — 1305 г., Владимирская — 1311 г.). Также на территории владычного двора существовали четыре надвратных храма (*ц. свт. Иоанна Златоуста, ц. свт. Петра митрополита, ц. преп. Сергия Радонеж-*

ского (сохранившийся до настоящего времени храм), ц. Рождества Христова), а пятый был возведён позднее, после разбора одноимённой не надвратной церкви 1466г. (ц. Богоявления — 1671г).

Территория рядом с храмом преп. Сергия Радонежского, подвергается существенным преобразованиям в XVII веке. В 1673 году с западной стороны к церкви пристроена Часозвоня — высокая восьмигранная башня, первоначально завершённая главкой. Верхняя площадка Часозвони использовалась для наблюдения за дорогами на случай неожиданного появления неприятеля и за возникающими нередко пожарами.

В начале XVIII века церковь перестраивается. Возможно, это было связано с ухудшением состояния памятника в результате пристройки XVII в. При перестройках XVIII века на церкви сооружён барочный купол с главкой, а часозвоня увенчана шпилем. В 1888 году, при разборке Евфимьевского корпуса, церковь надстроена, перестроен алтарь. На южном фасаде храма находятся два окна. Вход в церковь в настоящее время осуществляется с севера — через здание XIX века, а также с запада - через второй ярус часозвони. Интерьер храма состоит из двух частей: маленького помещения, перекрытого коробовым сводом, которое составляет основной объем храма, и прямоугольной в плане апсиды. Необычные прямоугольные очертания апсиды обусловлены надвратным расположением постройки и сохранением её традиционной восточной ориентации. Апсида соединяется с основным объёмом аркой полуциркульного очертания.

Церковь была действующей вплоть до революции, но закрылась не позже 1920-х годов. После Великой Отечественной войны церковь преп. Сергия Радонежского с утраченным куполом приспособлена под жильё. Храм фрагментарно реставрирован в 1970-х, на часозвоне в 1969–1971 реконструирована главка.

В 1971 году были проведены исследования по выявлению древней живописи. Судьба фресок не совсем обычна. До войны они были сняты со стен и хранились в музее. Сейчас эти миниатюрные композиции, явно созданные под влиянием иконописи, возвращены на место. Интересно, что тогда были сняты не все фрески. Некоторые были замазаны штукатуркой и оставлены на стенах. Как было сказано ранее, храм использовался под жильё. Штукатурка постепенно ветшала, трескалась, отваливалась от стен, обнажая сохранившиеся фрагменты живописи. Именно обнаружение забытой росписи дало толчок к началу реставрационных работ, которые в настоящее время ведутся под руководством известного новгородского реставратора Т.А. Ромашкевич. Храм находится в ведении музея-заповедника.

Уникальная, миниатюрная, малоизвестная, надвратная каменная церковь преп. Сергия Радонежского — первый храм, посвящённый почитаемому на всей Руси святому. Он напоминает об истории культурных связей Москвы и Новгорода, служит идеям мира и духовного единения.

ЛИТЕРАТУРА

- Антипов 2009* — Антипов И.В. Новгородская архитектура времени архиепископов Евфимия II и Ионы Отенского. М., Индрик, 2009. 368 с.: ил.
- Власов 2007* — Власов А.С. и Элькин Г.Н. Древнерусские крепости Северо-Запада. СПб., Паритет, 2007. 480 с.: ил.
- Выголов 2010* — Выголов В.П. Надвратные храмы древней Руси (проблемы эволюции и происхождения) // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: столица и провинция. М., 1994. (Размещение в библиотеке «РусАрх»: 2010 г. Режим доступа: <http://www.rusarch.ru/index.htm>)
- Каргер 1961* — Каргер М.К. Новгород Великий. Л.–М., Искусство, 1961.
- Робежник 2016* — Робежник Л.В. Надвратные храмы Великого Новгорода // Науч. сб. «Вестник НовГУ», Материалы XV Международной научной конференции «Духовные начала русского искусства и образования» («Никитские чтения») №3 (94), 2016 / Гл. ред. В.Р. Вебер, В. Новгород. Изд-во НовГУ. 2016, 128 с. С. 122–126.
- Секретарь 2011* — Секретарь Л.А. Монастыри Великого Новгорода и окрестностей. М., Северный паломник, 2011. 656 с.: ил.
- Смирнова 1982* — Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982.
- Тихомиров 1979* — Тихомиров М.Н. Новгородский Хронограф XVII века // Тихомиров М.Н. Русское летописание. М., 1979.
- Церковь Сергия Радонежского и Часозвоня.* Режим доступа: http://www.visitnovgorod.ru/sights/st_sergius_radonezh.html

КАМНИ-СЛЕДОВИКИ В ДРЕВНЕЙ РУСИ¹

Авдеев А.Г.

В статье исследуется одна из категорий культовых камней — валуны-следовики и особенности их почитания в Древней Руси. Автор считает, что их дохристианское почитание не подтверждается результатами археологических раскопок. Данные письменных источников показывают, что это были христианские реликвии, которые воспринимались как разновидность икон, а осуждение их почитания Русской Церковью объясняется явным нарушением второй заповеди Моисеевой. Первые сведения о следовиках принесли русские паломники, посетившие Константинополь и Иерусалим в XII и XIII вв., а первые следы их почитания прослеживаются с середины XVI в. Значительное число следовиков народная агиография связывает с деятельностью основателей монастырей на Русском Севере. В статье даётся классификация следовиков. К первой группе относятся «агиографические» камни, которые связываются с чудодейственной силой святых, ко второй — «явленные» камни с чёткой привязкой к чуду, лицу, месту и времени, к третьей — «апокрифические» следовики, не имеющие внятного объяснения причин их почитания.

Почитание камней — явление универсальное, и выявить в нём какие-то этнические особенности трудно. К.М. Свиринов отметил, что «подобные памятники оставляют мало материальных остатков, не дают хронологических ориентиров и не могут быть объектом только археологического исследования» (Свиринов 2005: 235). Классификация данных объектов для Руси предложена В.И. Ерохиным, Ю.В. Курдюковым и С.Б. Чернецовой (Ерохин 2012: 351–352; Цыков 2011: 186–197), а систематизация форм их почитания проведена В.В. Виноградовым и Д.В. Грозовым (Виноградов 2006: 125–143).

В отечественной историографии сложилось устойчивое представление, что почитание камней, одна из характерных черт русской народной религиозной культуры, восходит корнями к восточнославянскому язычеству и впитало в себя мифологические представления о природе камня (Демиденко 1987: 85–98; Чеснов 2011: 122–143; Левкиевская 1999: 448–453; Юдин 1997: 194–201; ср. Новичкова 2001: 55–56). Это мнение, ещё в начале XX в. высказанное Н.М. Гальковским (Гальковский 1997: 48, 49, 50–51), основывалось на *Слове Иоанна Златоуста о том, как первое поганые веровали в идолы...* — компилятивном сочинении, сохранившемся в рукописи XIV – XV в., но, возможно, восходящем к более раннему времени. Здесь говорится о том, что до принятия христианства многие «жертву приносяще огневи и камению, и рекам, и источником и берегыням» (см. Гальковский 1997: 60). Однако древнейший этап почитания камней на Руси, который позволил бы однозначно связать их с языческими культами, почти не прослеживается. Как правило,

¹ Статья уточняет выводы, сделанные мной в монографии. См. Авдеев А.Г. Валунные надгробия Верхневолжья (конец XV – вторая треть XVIII в.): Вопросы генезиса, бытования и источниковедения). М., 2015. С. 126–158).

археологический контекст у камней, принимаемых за древнеславянских идолов, отсутствуют, и убеждённость отдельных исследователей в «двоеверном» характере подобных реликвий¹ чаще всего основана на ограниченном наборе источников и непонимании грани между язычеством, христианским благочестием и суеверием. Поэтому вывод И.В. Дубова, будто в IX – X вв. почитание камней в Ярославский край занесли переселенцы из Новгорода (Дубов 1990: 101–106), не подкреплённый результатами раскопок, не кажется бесспорным. Иногда отсутствие археологического контекста рождает сомнительные гипотезы (Панченко 2015: 232–244), что роднит их со временами «научно»-атеистической пропаганды, когда почитаемые христианами камни безапелляционно связывались с местами языческих святилищ (Носова 1975: 101)². Более взвешенной представляется точка зрения А.А. Панченко полагающего, что почитание камней не подпадает под понятия «суеверие», «двоеверие», «бытовое» или «народное» православие, но отражает коллективные воображение и опыт общения с сакральным, связанные с массовой религиозной культурой (Панченко 2012: 277–279). В современной зарубежной историографии понятия «истинная» и «массовая» («народная») религии рассматриваются как два нераздельных и взаимно дополняющих друг друга уровня «двухъярусной» модели религиозного сознания, основные принципы которой были сформулированы Д. Юмом: так называемая «народная» религия не является ни искажением, ни противоположностью «истинной», но «взгляды просвещённого меньшинства подвергаются постоянному воздействию снизу, со стороны привычных способов мышления» (Браун 2004: 24–30).

Наиболее ранние археологические свидетельства о почитании валунов на Северо-Западе России относятся к начальному периоду распространения христианства. Один из древнейших таких камней обнаружен в Пскове (Илл. 1) (Яковлева 2012: 154, 156, рис. 13). На нём имеются знаки, условно определяемые авторами раскопок как «личина». Найденные рядом следы жертвенных подношений и осколки глиняных сосудов говорят о том, что он почитался с XI в.

Почитание камней свойственно христианству. Ветхий Завет одобряет установку валунов, отмечавших места исторических событий «въ память <...> даже до века» (Нав. 5: 7), а в Новом Завете камень символизирует Христа и Его Церковь (см. Рамазанова 2005: 12–13). Поэтому Русская Церковь осуждала почитание природных камней, если видела в этом явное нарушение второй заповеди Моисеевой. В уже упомянутом *Слове* Иоанна Златоуста такой культ рассматривается как распространённая языческая реминисценция (Гальковский 1997: 60). Традиционным исповедным вопросом, обращённым

¹ Наиболее последовательно — Герасимова 2014: 117.

² В разных регионах России валуны, ставшие «добычей» местных краеведов, также связываются с остатками древней языческой культуры. Научный уровень таких публикаций невелик или отсутствует вовсе. Так, одна из последних статей, посвящённых почитаемым камням Мещёры, выдаёт методологическую беспомощность и источниковедческую безграмотность её автора (см. Барсков 2014: 72–105).

к мирянам, в XVI – XVII вв. был «не кланялся ли тварі божіи насъ ради сотворенной <...> и древу и каменію и огню, богом называя тех», что рассматривалось как грех идолопоклонства (Алмазов 1894: 405). Неудивительно, что в XIII в. упомянутый выше псковский валун был прокалён в огне, положен в яму, специально вырубленную в известняковой скале, придавлен другим валуном и заброшен землёй. В начале XVII в. аналогичный способ «расправы» с камнем предпринял преп. Иринарх Ростовский, узнавший, что «бысть во граде Переславле камень за Борисом и Глебом в бояраку, в нем же вселися демон, мечти творя и привлекая к себе ис Переславля людей <...> И они слушаху его и к нему стекахуся из году в год и творяху ему почестъ» (Житие 2006: 482)¹.

В предлагаемой статье речь идёт о камнях-следовиках. На их поверхности имеются углубления естественного или рукотворного происхождения в виде следа человека, которые связывались с деятельностью святых. Геологический механизм формирования этих знаков хорошо виден на надгробии второй половины 90-х гг. XX в. (с. Покровское, Фировский р-н Тверской обл.), сделанном из сильно окатанного валуна волжского песчаника (Илл. 2): на его поверхности видны три «следа» и несколько следовидных углублений. На их формирование повлияли геологические факторы — волнения и течения неравномерно вымывали морское дно или откладывали на нём песок, превращая в процессе метаморфизации углубления на камнях в «следы»².

Первое исследование, посвящённое данным камням, было опубликовано в 1907 г. Максимилианом Зигмунтом Барухом (1861–1933), который привёл примеры их почитания по всему миру, связав его корни с первобытными верованиями (Барух 2013). Это мнение возобладало в науке³, хотя известный английский этнограф Э.Б. Тайлор предостерегал, что «идеи, ведущие к поклонению камням у различных народов весьма разнообразны, и потому внешняя аналогия может легко привести к ошибке» (Тайлор 1989: 344). Почитание следовиков свойственно многим религиям. Наиболее ярким примером является следообразная впадина длиной 1,5 м и шириной 0,76 см на вершине пика Шри Пада на острове Цейлон. Буддисты видят в ней след Будды, индуисты — след Вишну, христиане — след апостола Фомы, мусульмане — след Адама (Seruwilla: эл. ресурс).

В позднеантичную эпоху клеймо на посуде в виде следа считали знаком-апотропеем (см.: Журавлёв 2001: 90–99). Следы на камне в греческих мифах устойчиво связывались с обошедшим весь обитаемый мир Гераклом: отпеча-

¹ О камне см. Дубов 1990: 27–36.

² Подчеркну также «говорящий» характер этого надгробного камня. На эпитафии читается: «¹ Здесь лежит |² БУЛЬГИН |³ 30.10.36 08.11.95» (выделено мною. — А.А.).

³ Литература, посвящённая камням-следовикам, привлекающая внимание как профессиональных археологов и этнографов, так и гонящихся за псевдонаучными сенсациями дилетантов, поистине безбрежна. Научные исследования: Курбатов 1995: 179–192; Курбатов 1996: 91–104; Шевелёв 1992: 59–76; Шевелёв 1996: 65–70; Киселёв 2012: 341–350; Ленц 2011: 175–185; Мизин 2014 и др. На Западе наиболее объёмное исследование следовиков принадлежит Дж. Борду: Bord 2004. О современных суевериях, связанных с почитанием валунов, см. Пряхина 2010: 4.

тавшиеся, как на воске (καθάπερ ἐπὶ κηροῦ), на каменной дороге (πετρῶδους) близ сицилийского полиса Агирии (Diod., IV, 24, 2), они символизировали избранность героя, а отпечатки его ступней на камнях маркировали границы ойкумены. Геродот описал находящийся «у реки Тираса (Днестра. — А.А.) (παρὰ τὸν Τύρην) <...> след Геракла (ἵχνος Ἡρακλέους) в камне (ἐν πέτρῃ), похожий на мужской след (τὸ ἔοικε μὲν βήματι ἀνδρός) длиной в два локтя (δὲ τὸ μέγαθος δίπηχυ)» (Herod., IV, 82)¹. Лукиан в *Правдивой истории* о вымышленном путешествии за пределы обитаемого мира описал остров за Геракловыми столпами, где якобы видел на камне (ἐπὶ πέτρας) два следа — один, принадлежавший Дионису, длиной в плетр, второй, поменьше, — Гераклу (τὸ μὲν πλεθριαῖον, τὸ δὲ ἔλαττον <...> τὸ μὲν τοῦ Διονύσου, τὸ μικρότερον, θάτερον δὲ Ἡρακλέους), что удостоверяла полустёртая греческая надпись (Ἑλληνικοῖς γράμμασιν καταγεγραμμέν, ἀμυδροῖς δὲ καὶ ἐκτετριμμένοις) на медной стеле (στήλην χαλκοῦ): «Досюда дошли Геракл и Дионис» (Ἄχρι τούτων Ἡρακλῆς καὶ Διόνυσος ἀφίκοντο) (Лукиан 2001: 102). В эпоху Средневековья эту мифологему связали с Александром Великим, который «попытался отправиться дальше тех мест, где бывали Дионис (Либер) и Геркулес» (Послание 2005: 140), отмечая свой путь столпами, статуями и надписями. В Западной Европе вера в эти знаки «дожила» до раннего Нового времени (см. Хенниг 1961: 167–172)², их описаниями наполнены труды мусульманских авторов, а на Руси — распространилась с XIV в. (см. Памятники 1863: 61; Александрия 1966: 40–41; Истрин 1893: 34).

Для христиан камни-следовики имеют принципиально иную символику. Католики видят в них либо знаки, оставленные Христом (Илл. 4), Богородицей, апостолами и святыми, либо — отпечатки зубов и когтей дьявола (Mauro 2001: 148–150). Первое вызывало приливы религиозного энтузиазма (Mauro 2013: эл. ресурс), второе — служило предметом назидания в проповедях (Гуревич 1999: 22; ср. Mauro 2001: 149). На Востоке христианского мира первый пример почитания таких камней дал Константин Великий, построивший храм на вершине Елеонской горы над памятником Вознесения Христова (τῆς εἰς οὐρανοὺς ἀναλήψεως τὴν ἐπὶ τῆς ἀκρωρείας μνήμην σεμνύων), под которым, очевидно, Евсевий Кесарийский понимает следовик (Euseb., Vita Const., III, 41). Позднее почитание следовиков вошло в «народную агиографию» Византии (см. Барабанов 2015: 92–99; Барабанов 2015а: 54–60).

Культ этих камней на Руси имеет свои черты, часто не находящие аналогий на Востоке и Западе. Русской агиографии чужды сюжеты, подобные западноевропейским ехеmpla, когда демон, покидая храм по молитве приходского священника, вывернул из стены камень и оставил на нём следы своих зубов (Гуревич 1999: 22). Первые сведения о следовиках в Святых Местах, на Русь принесли паломники, принадлежавшие к «просвещённому меньшин-

¹ Пер. А.И. Доватура (Доватур А.И., Каллистов Д.П., Шишова И.А. Народы нашей страны в «Истории» Геродота. Тексты, перевод, комментарий. М., 1982. С. 132–133), (с моими уточнениями.— А.А.).

² Псевдо-Каллисфен в качестве источника этих представлений не указан.

ству», и сделанные ими описания показывают перемены в восприятии этих реликвий. В хождениях XII в. чувствуется отсутствие опыта «общения» с ними. Игумен Даниил, побывавший в Иерусалиме в 1106–1108 гг., видел на Елеонской горе камни Вознесения, но «следов» на них не заметил. Первый он описал как «камень круголь выше колен: с того камени възнеслься Христос Богъ нашъ на небеса», второй — как «каменеть святыи, идеже стоясте и нозе пречистеи Владыки нашего и Господа» (см. Хождение 1997: 50). В начале XIII в. описания следовиков становятся подробнее. Новгородский посадник Добрыня Ядрейкович, совершивший хождение в Константинополь¹, отметил на Камне Помазания в монастыре Пантократора отпечатки слёз Богородицы, оплакивавшей Христа, «белы видение аки капля воцанья», а в церкви Святых Апостолов его внимание привлёк «мраморъ а в нем стопа святаго апостола Петра аки въ воскъ воступил той же камень изъ Рима принесе» (см. Савваитов 1872: стб. 37, 38). В XIV в. ситуация иная. Архимандрит Агрефений в 1370 г., видел в Царьграде «въ малоиж той комарьци стопа Христова въписася в камени» (Хождение 2005: 272). Иеродиакон Троице-Сергиева монастыря Зосима, в 1419–1422 гг. совершивший паломничество по Святым Местам, отметил на Елеонской горе «камень долг, не велми широкъ, а надъ нимъ киот мраморен, а на камени томъ есть ступень Христова» (Ксенос 2005: 302–303). Варсонофий, посетивший Синай в начале 60-х гг. XV в., видел в «следах» на камне на горе Хорив отпечаток тела Моисея и даже попытался объяснить «механизм» возникновения чуда: «под ним же стоя святыи пророк Моисей и видех Господа Бога <...> и ужасеся Его страхом великим, и погнетеса в камень. И выпечатався все тело его на твердем камени: глава и плеча, и руци и нози, — все тело его <...> И величеством той камень трех сажень высота его, а ширина его пяти сажени» (Хождение 1984: 164). Паломники воспринимали следовики чтимыми христианскими реликвиями. Архимандрит Агрефений «бихомъ челомъ и целовах ступень тую». «Тоу поклоняются Святеи стопе ногоу Христовоу» — писал иеродиакон Зосима. В 1465/66 г. «целовахом стопень Христову» на Елеонской горе гость Василий со спутниками (Хождение Василия 1984: 176). «Целовах святыи камень» на горе Хорив Варсонофий.

С первой четверти XV в. для обозначения «следов» русские паломники стали использовать термин «воображение», который употреблялся по отношению к изображениям на иконах. Начало этой традиции, возможно, положил вышеупомянутый иеродиакон Зосима, отметивший в константинопольском монастыре Панахрантос «ступении святаго апостола Павла на камени *воображени* (выделено мною. — А.А.) добре» (Ксенос 2005: 312). В середине XVI в. термин «воображение» по отношению к «следам» на камнях стал общепринятым, а описание «механизма» проявления чуда — почти обязательным. Василий Поздняков, в 1558 г., побывавший на Елеонской горе, отметил: «на томъ камени *вообразишася* (выделено мною. — А.А.) стопы Христовы»

¹ Здесь и далее придерживаюсь уточнённых датировок хождений, данных Е.И. Малето (см. Малето 2005: 74–75, табл. 1).

(Хождение 2000: 90). Близ неё паломник видел «камень дикой широкъ, на четыре углы» с отпечатками копыт осла, на котором восседал Христос. Выделив механизм возникновения чуда — «позна камень Создателя своего, и ста камень под жребьцомъ мякокъ аки воскъ», — он отметил: «и *вообразишася* (выделено мною. — А.А.) стопы жребцовы в тотъ камень до полуперста» (Хождение 2000: 78, 90). Схожими словами описывает Трифон Коробейников, побывавший на Востоке в конце XVI в., следовик на Елеонской горе: «камень <...> велик, плоск <...> и на том камени *вообразишася* (выделено мною. — А.А.) стопы Христовы» (Хождение 1988: 52). Появились и сведения о следовиках в соседних с Россией регионах. В середине XVI в. протопоп Благовещенского собора Андрей, видимо со слов выходцев из Мангупского княжества в Крыму, включил в *Степенную книгу* рассказ о камне-следовике как о зримом свидетельстве проповеди апостола Андрея Первозванного в Херсонесе: «бъше ту на берегу у моря камень велии; не нем же стоя, святыи Андрей моляся Богу и благослови море Понтъское. На камени же томъ въглублено въобразишася нози святаго Андрея, яко на воску, иже и донине видимо есть» (Степенная книга 2007: 242).

Паломники XVII в., отправлявшиеся в Святую Землю, проявляли к следовикам большее внимание, как, например, иеродиакон Троице-Сергиева монастыря Иона Маленький, посетивший Елеонскую гору в 1649 г. «Лежить святыи камень, — писал он, — съ него же вознесся Господь на небо; есть же на томъ камени изобразися следъ пресвятыя Христовы ноги левыя знать, а правыя ноги следъ, сказывают, что фрянки часть отъ того камени взяли». Иеродиакон также отметил, что «службу християне совершаютъ <...> на каменехъ, идежь стопы были, тако жъ и иныхъ веръ служить на каменехъ» (Повесть 1895: 18–19). В этой связи необходимо отметить, что традиция использования следовиков, связанных с явлением Богородицы, в качестве основания престола существует в православных монастырях Западных Украины и Белоруссии, — например, в Почаевской лавре (Барух 2013: 36, № 29) и Жировичском монастыре (см. Жукович 1912: XVII, 246); Соколов 2008: 265).

Общее для паломников объяснение чудес — камень размягчился, подобно воску — ещё одно свидетельство иконичности «следов», имеющей в основе библейские аллюзии¹. Аналог даёт сказание об иконе Божией Матери *Достойно есть* или *Милующая*, записанное протом Афона Серафимом Фииполом в 1543 г. и связанное с сакральной эпиграфикой. В нём говорится, как неведомый гость, научивший иноков гимну *Достойно есть*, согласился записать его, но, в отсутствие чернил и пергамента (μελάνι καὶ χαρτί) — действие чуда отнесено к X в. — увековечил текст пальцем (ἔγραψεν δάκτυλον) на пластине (πλάκα). «О чудо! — говорит сказание, — буквы отпечатывались так глубоко, как будто он писал не на твёрдой пластине, а по мягчайшей глине (τόσον βαθέως ἐχάραχθεσαν τὰ γράμματα ἐπάνω εἰς τὴν σκληρὰν πλάκα, ὡςὰν νὰ

¹ «Земля тает от гласа Божия» (Псл. 45: 7). «Горы как воск тают от лица Господа» (Пс. 96: 5); «Камни как воск растают от лица Твоего» (Иуд. 16: 15).

ἐγράφησαν ἐπάνω εἰς πηλὸν ἀπαλιώτατον)»¹. Очевидно, истоки почитания подобных икон (а в какой-то мере и камней-следовиков) восходят к Нерукотворному Образу Спаса, отпечатавшемуся на плате (Мандилион) и черепице, закрывавшей нишу с этой святыней (Керамион) (Лидов 2008: 14–15).

Приведённые описания не оставляют сомнения в том, что камни-следовики (как и иные почитаемые валуны) воспринимались как иконы особого рода. На Русь почитание валунов пришло не ранее второй половины XVI в., и возможно, первой мемориализованной святыней такого рода стал камень преп. Антония Римлянина. При этом стояние святого на камне воспринималось как аналог подвига столпничества², а в самом камне видели разновидность иконы, подчёркивая, что честь воздаётся «не бездушну камению <...> но стоявшему на нем преподобному Антонию» Сказание 1894: 14, 793; Слово 2005: 298).

Камни-следовики, почитаемые на Руси, делятся на три разновидности. К первой относятся «агиографические» камни, которые народные предания связывает с чудодейственной силой святых, как правило, основателей монастырей на Русском Севере. В Каргополье сложилась устойчивая традиция почитания камней-следовиков, отмечающих путь преп. Александра Ошевенского († 1439) до основанного им монастыря (Мороз 2009: 356–362, 367, 369, 371)³. Один из них, на котором подвижник якобы сидел перед долгой дорогой, лежит на окраине современного Каргополя — в бывшей дер. Зажигино в начале дороги к с. Ошевенскому (Илл. 4). Второй камень со «следом» подвижника находится в дер. Поздышево в 20 км от обители (Илл. 5). Ещё два следовика находятся в окрестностях с. Ошевенское. С подвигами преп. Никандра Псковского косвенно связывали хранившийся в основанной им пустыни овальный валун-следовик, который был прозван «Божьим следком» (см. Дёмкин: эл. ресурс). С началом подвигов преп. Кирилла Белозерского на Вологодской земле связывают массивный валун-следовик на вершине горы Маура, откуда открывается вид на основанную подвижником обитель (Илл. б). По местному преданию, на этом камне преп. Кириллу явилась Богородица, указавшая место будущего монастыря, хотя *Житие* сообщает, что это произошло раньше, во время пребывания подвижника в Симоновом монастыре (Житие 2000: 29).

Легенды и предания о святых, связанные в том числе со следовиками, находятся на границе книжной и устной культур. В них почти всегда преобладает фольклорная рецепция житийного текста, связанная с представления-

¹ Νεὸν Μαρτυρολόγον, ἤτοι Μαρτυρία τῶν νεφανῶν μαρτυρῶν. Τῶν μετὰ τὴν ἄλουσιν τῆς Κωνσταντινολέως κατὰ διαφόρους καιροῦς, καὶ τόπους μαρτυρησάντων. Δαπανη Στεφανου Κωνσταντινου Σκαφαρου. Αθηναίς, 1856. Σ. 295. (Перевод мой. — А.А.) В переложениях *Сказания*, сделанных в XIX – XX вв. пластина превратилась в «каменную плиту», «умягчившуюся» под «чудодейственной рукою <...> как воск» (см. Поселянин 1907: 343).

² «Большая же труды вождельвь, на камень, яко на стълпь, возшед и ту молитвы своя Господу возсылаше» (Слово 2005: 293).

³ Ошевенские следовики были детально изучены Н.А. Макаровым и А.В. Чернецовым (см. Макаров 1988: 86–88).

ми о пребывании подвижника в конкретном регионе, которые, в свою очередь, выводят на первый план обрядовую сторону явления. Такое знание не соотносится с текстом жития напрямую (последнее, отпечатавшееся и переработанное в народном сознании, создаёт фон традиции), но порождается необычностью объекта, которая, в свою очередь, создаёт агиографический контекст и вне-текстовую агиографическую традицию (ср. Пятигорский 2004: 253, 255). Вместе с тем, эти предания носят вне-временной характер: источники позволяют проследить взаимосвязь отдельных черт народной агиографии на Руси, зафиксированных этнографами в конце XIX – начале XXI века, с расцветом житийного жанра в древнерусской книжности.

С почитанием «агиографических» следовиков связано представление о чудодейственных свойствах воды, скапливающейся в следах-углублениях. Согласно преданию, от воды, взятой из «следа» апостола Андрея совершались исцеления: «егда же море зыбляшеся и морская вода достигаше на камень, и наливахуся въображенныя стопы святаго Андрея; иногда же и от дождевнаго наводнения наливахуся; и ту прихождаху мнози чловецы и мазахуся тою водою, иже на камени въ стопахъ святаго Андрея, и многоразличнымъ болезнемъ исцеление получаху» (Степенная книга 2007: 242). Целебная сила приписана следовику при источнике в Богородицкой Христофоровой пустыни под Солью Вычегодской: «Камен же бе, аки жернов, невелик, над рвом, и благоуханием аки фимиян <...> На камени же том, откуда же вода изхождает, аки чаша устроена, и черплющая воды от того камени никеле же умаляшеся» (Власов 2011: 84, 61–63). По преданиям, вода скапливающаяся в углублениях на камнях преп. Александра Ошевенского, также обладает целительной силой.

Вторую разновидность следовиков с чёткой привязкой к чуду, лицу, месту и времени можно назвать «явленными». К ним, например, относятся уже упоминавшийся следовик в часовне Вознесения на Елеонской горе, а также находящийся в Почаевской лавре камень с отпечатком стопы на месте явления Богородицы пастухам.

К третьей разновидности относятся «апокрифические» следовики, не имеющие внятного объяснения причин их почитания: народная агиография связывает их со странствиями Христа и / или Богородицы. К таким камням относится следовик близ Николо-Теребенского монастыря (Максатихинский р-н Тверской обл.). По одной версии, на этом камне явилась икона с изображением стоящего Христа, по другой, отталкивающейся от малого размера «ступни», — это след Божией Матери, с которой двенадцатилетний Спаситель путешествовал по Руси (Кочина: эл. ресурс). «След» механически доработан, а в области «пятки» процарапано граффито в виде креста (Илл. 7). Аналогией данному валуну является «следок Богородицы» на камне близ бывшей дер. Лузгалово в окрестностях Солигалича (Илл. 8).

Причины долгой «живучести» почитания камней, остающихся частью «сакрального пейзажа», очевидно, объясняются особыми приметами «святости» — необычностью формы камня и / или имеющимися на нём знаками, на

разных ярусах религиозного сознания связываемых либо с деятельностью святых, либо — с различными сверхъестественными силами. Приведённый в статье фактический материал не позволяет соотносить почитаемые камни-следовики исключительно с «язычеством», «двоеверием» и т.п.: данное явление возникает и развивается при взаимодействии всех уровней «двухъярусной» модели религиозного сознания. Существование же обычая почитания камней на Руси в более раннее, чем XVI в. время, требует неопровержимых археологических доказательств.

ЛИТЕРАТУРА

- Авдеев 2015* — Авдеев А.Г. Валунные надгробия Верхневолжья (Конец XV — вторая треть XVIII в.): Вопросы генезиса, бытования и источниковедения). М., изд-во ПСТГУ, 2015.
- Александрия 1966* — Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века / Изд. подг. М.Н. Ботвинник, Я.С. Лурье и О.В. Творогов. М.–Л., Наука, 1966.
- Алмазов 1894* — Алмазов А.И. Тайная исповедь в Православной Восточной Церкви. Опыт внешней истории: Исследование преимущественно по рукописям. Т. 1: Общий устав совершения исповеди. Одесса, типо-лит. Штаба Одесского Военного Округа, 1894.
- Арсений 1889* — Арсений (Суханов), иером. Проскинитарий / Под ред. Н. И. Ивановского // ППС. Т. VII. Вып. 3. СПб., изд. Имп. Православного Палестинского об-ва, 1889.
- Барабанов 2015* — Барабанов Н.Д. Византийская народная антропология. Сила стопы и её отражение в Житии св. Феодора Сикеота // Вестник ВолГУ. 2015. Сер. 4: История. Регионоведение. Международные отношения. № 3 (33).
- Барабанов 2015a* — Барабанов Н.Д. След стопы на иконе. Метаморфозы народного почитания священных изображений // Мир Православия. Сборник статей / Сост. Н.Д. Барабанов, О.А. Горбань. Вып. 10. Волгоград, изд-во ВолГУ, 2015.
- Барсков 2014* — Барсков Д.П. Почитаемые камни Мещёры // Мещёра-край 2014. Альманах по истории и культуре Мещёрского края / Ред.-сост. С.С. Михайлов. М., Независ. асс. Исследователей Зап. Мещёры «Гуслицкий перекрёсток», 2014.
- Барух 2013* — Барух М. Божьи стопки. Археология и фольклор камней со следками / Пер. В. Мизин. СПб., Гйоль, 2013.
- Браун 2004* — Браун П. Культ святых. Его становление и роль в латинском королевстве / Пер. с англ / под ред. С.В. Месяц. М., РОССПЭН, 2004.
- Великий путь 2009* — Великий Волжский путь: человек, пространство, время, документ / Вторая межрегиональная университетская научно-методическая конференция / Материалы. Ярославль, РГГУ, 2009.
- Виноградов 2006* — Виноградов В.В., Громов В.В. Представления о камнях-валунах в традиционной культуре русских // ЭО. 2006. № 6.
- Власов 2010* — Власов А.Н. Житийные повести и сказания о святых юродивых Прокопии и Иоанне Устюжских. СПб., изд-во Олега Абышко, 2010.
- Гальковский 1916* — Гальковский Н.М. Борьба христианства с остатками язычества на Руси. Т. I. Харьков, Епархиальная типография, 1916. (репр. М., 1997).
- Гальковский 1913* — Гальковский Н.М. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. Т. II: Древне-русские слова и поучения, направленные против остатков язычества в народе. М., тип. А.И. Снегирёвой, 1913. (репр. М., 1997).
- Герасимова 2014* — Герасимова И.А., Мильков В.В. Антониев монастырь и древнерусские лечебно-целительные практики // Кирик Новгородец и древнерусская культура / Отв. ред. В.В. Мильков. Ч. III. Великий Новгород, Новгородский гос. ун-т им. Ярослава Мудрого, 2014.

- Гуревич 1999* — Гуревич А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников (Exempla XIII века). М., Искусство, 1999.
- Демиденко Е. Л.* Значение и функции общефольклорного образа камня // Русский фольклор. Вып. XXIV. Л., Наука, 1987. С. 85–98.
- Дёмкин: эл. ресурс* — Дёмкин А. Русский паломник. Описание святых мест Северо-Запада России // URL: <http://www.town812.ru/nik.html>. Заглавие с экрана.
- Доватур 1982* — Доватур А.И., Каллистов Д.П., Шишова И.А. Народы нашей страны в «Истории» Геродота. Тексты, перевод, комментарий. М., Наука, 1982.
- Дубов 1990* — Дубов И.В. Культовый «синий камень» из Клещина // Язычество восточных славян / Отв. ред. И.В. Дубов. Л.: Государственный музей этнографии, 1990.
- Дубов 1990а* — Дубов И.В. Новые источники по истории Древней Руси. Учеб. пособие. Л., изд-во ЛГУ, 1990.
- Ерохин 2012* — Ерохин В.И., Курдюков Ю.В., Чернецова С.Б. Новые данные о культовых камнях Ярославского Поволжья по материалам полевых экспедиций 2009–2011 гг. // История и культура Ростовской земли. Материалы конференции. 2011 г. Ростов, 2012.
- Житие 2006* — Житие Иринарха Ростовского // БЛДР. Т. 14: XVII век. СПб., Наука, 2006.
- Житие 2000* — Житие Кирилла Белозерского. Текст и словоуказатель / под ред. А.С. Герда. СПб.: изд-во СПбГУ, 2000.
- Жукович 1912* — Жукович П. Неизданное русское сказание о Жировицкой иконе Божией Матери (в связи с историей русского дворянского рода Солтанов Жировицких // ИОРЯС. 1912. Т. XVII. Вып. 2.
- Журавлёв 2001* — Журавлёв Д.В. К вопросу о клеймах *planta pedis* в римской керамике // Херсонесский сборник. Вып. IX: ANAXAPΣIΣ. Памяти Юрия Германовича Виноградова / Отв. ред. М.И. Золотарёв. Севастополь, Национальный заповедник «Херсонес Таврический», 2001.
- Истрин 1893* — Истрин В.М. Александрия русских хронографов. Исследование и текст. М., Университетская тип., 1893.
- Киселёв 2012* — Киселёв Ал-й Вал. Культовые камни как феномен традиционной культуры Ростовской земли. Проблемы сохранения и социокультурной интеграции // История и культура Ростовской земли. Материалы конференции. 2011 г. Ростов, 2012.
- Ксенос 2005* — Книга, глаголемая Ксенос, сиречь странник Зосимы диакона // Малето Е.И. Антология хождений русских путешественников, XII – XV века: исследования, тексты, комментарий. М., Наука, 2005.
- Коноплёв 1895* — Коноплёв Н. Святые Вологодского края // ЧОИДР. 1895. Кн. 4. Отд. IV.
- Кочина: эл.ресурс* — Кочина В. Чудеса монашеского жития на берегах Мологи // URL: <http://www.vokrugsveta.ru/telegraph/globe/1104/>.
- Курбатов 1995* — Курбатов А.В. Культовые камни и почитаемые источники на территории Ленинградской области // Археологическая карта Ленинградской области. Ч. 2. СПб., изд-во СПбГУ, 1995.
- Курбатов 1996* — Курбатов А. В. Историко-культурные валуны Тверской области // Тверь, Тверская земля и сопредельные территории в эпоху Средневековья. Вып. 1. Тверь, ООО «Издательство "Триада"», 1996.
- Левкиевская 1999* — Левкиевская Е.Е., Толстая С.Н. Камень // Славянские древности. Этнолингвистический словарь под общ. ред. Н.И. Толстого. Т. 2. Д – К (Крошки). М., Международные отношения, 1999.
- Ленц 2011* — Ленц Г.Т. Сакральные камни Севера // Тверской археологический сборник. Вып. 8. Т. II. Материалы IV Тверской археологической конференции и 12-го заседания научно-методического семинара «Тверская земля и сопредельные территории в древности». Тверь, ООО «Издательство "Триада"», 2011.
- Лидов 2008* — Лидов А.М. Святой Мандилион. История реликвии // Спас Нерукотворный в русской иконе / Авторы-составители Л.М. Евсеева, А.М. Лидов, Н.Н. Чугреева. М., Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, Университет Дмитрия Пожарского, 2008.

- Лукиан 2001* — Лукиан. Сочинения. Т. II / Под общ. ред. А.И. Зайцева. СПб., изд-во Олега Абышко, 2001.
- Макаров 1988* — Макаров Н.А., Чернецов А.В. К изучению культовых камней // СА. 1988. № 3.
- Малето 2005* — Малето Е.И. Антология хождений русских путешественников, XII – XV века: исследования, тексты, комментарий. М., Наука, 2005.
- Мизин 2014* — Мизин В.Г. Культовые камни и сакральные места. СПб., Центр сохранения культурного наследия, 2014.
- Мороз 2009* — Мороз А.Б. Святые Русского Севера. Народная агиография. М., ОГИ, 2009.
- Никандрова пустынь: эл. ресурс* — Никандрова пустынь: фото, описание // http://www.votpusk.ru/country/dostoprим_info.asp?ID=6562#ixzz2jFMZcJ4m. Заглавие с экрана.
- Новичкова 2001* — Новичкова Т.А. Эпос и миф. СПб., Наука, 2001.
- Носова 1975* — Носова Г.А. Язычество в православии. М., Наука, 1975.
- Панченко 2012* — Панченко А.А. Иван и Яков — необычные святые. «Крестьянская агиология» и религиозные практики в России. М., Новое литературное обозрение, 2012 (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. СХIII).
- Панченко 2015* — Панченко Г.В. Фаллические культовые камни-идолы лесной зоны Европейской части России: проблемы интерпретации и сохранения // Тверской археологический сборник. Вып. 10: Материалы V Тверской археологической конференции и 16-го и 17-го заседаний Научно-методического семинара «Тверская земля и сопредельные территории. Т. II / Отв. ред. И.Н. Черных. Тверь, ООО «Издательство "Триада"», 2015.
- Повесть 1895* — Повесть и сказание о походе к Иерусалиму и во Царьград Троицкого Сергиева монастыря черного диакона Ионы по реклому Маленького. 1649–1652 гг. / Под. ред. С.О. Долгова // ППС. Т. XIV. Вып. 3. СПб., изд. Императорского Православного Палестинского общества, 1895.
- Поселянин 1907* — Поселянин Е. Богоматерь. Описание Ея земной жизни и чудотворных икон. СПб., тип. П.П. Сойкина, 1907. (Репр. Коломна, 1993).
- Послание 2005* — Послание Александра Аристотелю о чудесах Индии // Повесть о рождении и победах Александра Великого / Пер. с лат. и ст.-фр., сост., вступ. ст. и комм. Н. Горелова. СПб., Азбука-классика, 2005.
- Пряхина 2010* — Пряхина И., Агафонов И., Киселёва П., Красиков А., Оганезова С., Стулов И., Сынгаевская И., Алексеева К. И вышел жених из камня. Краткий путеводитель по волшебным местам России, которые дарят посетителям удачу, счастье и здоровье // Московская Неделя. 2010. 2 июля. № 119 (28134).
- Пятигорский 2004* — Пятигорский А. М. Непрерываемый разговор. СПб., Азбука-классика, 2004.
- Рамазанова 2005* — Рамазанова Н.В. Из Рима — в Смоленск и Новгород // Святые русские римляне: Антоний Римлянин и Меркурий Смоленский / Подг. текстов и исслед. Н.В. Рамазановой. СПб., Дмитрий Буланин, 2005.
- Савваитов 1872* — Савваитов П. Путешествие архиепископа Новгородского Антония в Царьград в конце 12-го столетия. СПб., изд. Археографической комиссии, 1872.
- Свирин 2006* — Свирин К.М. Языческие святилища Северо-Запада Древней Руси в VIII — начале XI вв. // Новгород и Новгородская земля. Вып. 20: Материалы научной конференции. Великий Новгород, 2006.
- Сказание 1897* — Сказание о чудесах преподобного отца нашего Антония Римлянина // НЕВ. 1897. № 14. Часть неофициальная.
- Слово 2005* — Слово похвальное Антонию Римлянину // Святые русские римляне: Антоний Римлянин и Меркурий Смоленский / Подг. текстов и исслед. Н.В. Рамазановой. СПб., Дмитрий Буланин, 2005.
- Соколов 2008* — Соколов Г., прот., Ярошевич А.А. Жировицкий (Жировичский) в честь Успения Пресвятой Богородицы ставропигиальный мужской монастырь // ПЭ. Т. XIX. М.,

- Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2008.
- Степенная книга 2007* — Степенная книга царского родословия по древнейшим спискам. Тексты и комментарий. В 3-х тт. / Отв. ред. Н.Н. Покровский, Г.Д. Ленхофф. Т. I. Житие св. княгини Ольги. Степени I – X. М., Языки славянских культур, 2007.
- Хенниг 1961* — Хенниг Р. Неведомые земли. / Пер. с нем. Л.Ф. Вольфсон и Р.З. Персиц / Предисл. А.Б. Дитмара и И.П. Магидовича / Ред. А.Б. Дитмара. Т. I. М., изд-во Иностранной литературы, 1961.
- Хождение 2000* — Хождение на Восток гостя Василия Позднякова с товарищи // БЛДР. Том 10: XVI век. СПб., Наука, 2000.
- Хожение 2005* — Хожение архимандрита Агрефения обители Пресвятыя Богородица // Малето Е.И. Антология хожений русских путешественников, XII – XV века: исследования, тексты, комментарий. М., Наука, 2005.
- Хожение 1984* — Хожение Варсонофия в Египет, на Синай и в Палестину // Книга хожений. Записки русских путешественников XI – XV вв. / Сост., подг. текста, пер., вступ. статья и комм. Н.И. Прокофьева. М., Советская Россия, 1984.
- Хожение 1984a* — Хожение гостя Василия в Малую Азию, Египет и Палестину // Книга хожений. Записки русских путешественников XI–XV вв. / Сост., подг. текста, пер., вступ. статья и комм. Н.И. Прокофьева. М., Советская Россия, 1984.
- Хожение 1997* — Хожение игумена Даниила // БЛДР. Т. 4: XII в. СПб., Наука, 1997.
- Хожение 1988* — Хожение купца Трифона Коробейникова по Святым Местам Востока // Записки русских путешественников XVI – XVII вв. / Сост., подгот. текстов и коммент. Н.И. Прокофьева, Л.И. Алёхиной М., Советская Россия, 1988.
- Цыков 2011* — Цыков В.В., Францев О.Л. К вопросу об изучении историко-культурных камней (на материалах города Торжка) // Тверской археологический сборник. Вып. 8. Т. II. Материалы IV Тверской археологической конференции и 12-го заседания научно-методического семинара «Тверская земля и сопредельные территории в древности». Тверь, ООО «Издательство “Триада”», 2011.
- Чеснов 2011* — Чеснов Я.В. Человек и камень в традиционной культуре // Религиозный опыт народной культуры. Народная вера и народное творчество. Сборник научных статей / Ред.-сост. Н.Ю. Данченкова, А.В. Часовникова. СПб., Нестор-История, 2011.
- Шевелёв 1992* — Шевелёв В.В. Культурные камни в Каргополье // РА. 1992. № 2.
- Шевелёв 1996* — Шевелёв В.В. Культ камней на Каргополье // Каргополь. Историческое и культурное наследие. Материалы научно-практической конференции, посвящённой 850-летию города Каргополя. 3–5 июля 1996 г. Каргополь, 1996.
- Юдин 1975* — Юдин Ю.И. Героические былины (Поэтическое искусство). М., Наука, 1975.
- Яковлева 2012* — Яковлева Е.А., Салмина Е.В., Королёва Э.В. Псков // Русь в IX–X веках: археологическая панорама. М.; Вологда, Древности Севера, 2012.
- Bord 2004* — Bord J. Footprints in Stone: The Significance of Foot- and Hand-Prints and Other Imprints Left by Early Men, Giants, Heroes, Devils, Saints, Animals, Ghosts, Witches, Fairies and Monsters. Loughborough: Heart of Albion, 2004.
- Eusebius Pamphilus. De vita Constantini Magni // PG. Т. XX. Col. 910–1233.
- Lucian 1913* — Lucian. Vol. I. Transl. by A. M. Harmon. Cambr.; Mass.: Harvard University Press, 1913. (Loeb Classical Library, 14, 1). P. 247–358.
- Mayor 2001* — Mayor A., Sarjeant W. A. S. The Folklore of Footprints in Stone: from Classical Antiquity to the Present // Ichnos. The International Journal for Plant and Animal Traces. 2001. Vol. 8. Pt. 2. P. 143–163.
- Maunder 2013* — Maunder Chr. Great Memorials and Faint Vestiges of Belgium’s Marian Apparition Mania of the 1930s // Journal of Religion & Society. 2013. Vol. 15. P. 1–15 (URL: <https://dspace.creighton.edu/xmlui/bitstream/handle/10504/64330/2013-20.pdf?sequence=1>. Заглавие с экрана).
- Seruwilla: эл.ресурс — Seruwilla to Sri Pada (Sacred Foot Print Shrine), Ancient pilgrim route

along the Mahaweli river in Sri Lanka // URL: <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5531/>. Заглавие с экрана.

Μαρτυρολογιον 1856 — Νεον Μαρτυρολογιον, ητοι Μαρτυρια των νεφανων μαρτυρων. Των μετὰ τὴν ἄλουσιν τῆς Κωνσταντινοπόλεως κατὰ διαφόρους καιρούς, καὶ τόπους μαρτυρησάντων. Δαπανη Στεφανου Κωνσταντινου Σκαφαρου. Αθηнайς: τυλ. Φ. Καραμπινι και Κ. Βαφα, 1856.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БЛДР — Библиотека литературы Древней Руси. СПб.

ВолгГУ — Волгоградский государственный университет

ИОРЯС — Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб.

НЕВ — Новгородские епархиальные ведомости

ППС — Православный Палестинский сборник. СПб.

ПЭ — Православная энциклопедия. М.

РА — Российская археология. М.

ЭО — Этнографическое обозрение. М.

PG — Patrologiae cursus completus, seu bibliotheca universalis integra, uniformis, commoda, oeconomica omnium SS. Patrum, doctorum, scriptorumque ecclesiasticorum. Series Graeca. Acc. J.-P. Migne. Paris.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Ил. 1. XI – XIII в. Псков. Завеличье. Валунное изваяние и перекрывающий его камень в заполнении материковой ямы *in situ*. Условные обозначения: а — тёмно-серый грунт; б — известняковый щебень; в — прокалённый гранитный щебень; г — уголь; д — гранитные булыжники; е — известняковые плиты; ж — материк. б. Изваяние после извлечения из раскопа. Изд. Послание 2005: 154, 156, илл. 13.

Ил. 2. 1995 г. Тверская обл. Фировский р-н. С. Покровское. Кладбище. Надгробный памятник на могиле Булыгина. Песчаник Волжского яруса. Фото А. Г. Авдеева. 2015 г.

Ил. 3. Рим. Аппиева дорога. Храм *Domine Quo vadis*. Мраморный блок с отпечатками стоп Христа. Современное фото.

Ил. 4. Архангельская обл. Каргопольский р-н. Бывш. дер. Зажигино. Камень-следовик, связываемый с преп. Александром Ошевенским. Общий вид. Фото А.Г. Авдеева. 2015 г.

Ил. 5. Архангельская обл. Каргопольский р-н. Дер. Поздышево. Камень-следовик, связываемый с преп. Александром Ошевенским. А. Сакральный участок. Б. Общий вид. В. «След» и вотивные приношения. Фото А.Г. Авдеева. 2015 г.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1.



Илл. 2.



Илл. 3.



Илл. 4



Илл. 5.



Илл. 6.



СЕМЬЯ И СЕМЕЙНЫЕ ЦЕННОСТИ В ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЕ

Корпелайнен Е.А.

Икона есть настолько богатое смыслом и значением явление духовной жизни православного человека, что охватить его полностью не представляется возможным. В рамках доклада можно лишь очень коротко рассказать о значении иконы в семейной жизни человека, о святых, к которым обращаются за помощью в различных семейных нуждах, о том, какими иконографическими средствами в православной иконе раскрывается тема семьи.

Семейные ценности испокон веков являются необходимыми и значимыми для человека. В настоящее время на наших глазах происходит ломка всего привычного жизненного уклада многих поколений, которая часто ведёт к опустошению души человека, к потере им цели и смысла жизни, к нивелированию семейных ценностей. Как можно говорить о построении хорошей семьи, когда один человек ждёт, что другой будет соответствовать его ожиданиям и выходит из себя, если его ожидания не оправдываются, когда на первый план в семье выходят деньги, когда человек стремится прежде всего к комфорту, когда он обеспокоен мнением других, когда всюду конкуренция, а жить приходится по навязываемым извне стандартам.

Часто люди озабочены совершенствованием внешнего человека, а внутри не остаётся ни терпения, ни простоты ни смирения, нет и истинной радости жизни. На взгляд православного человека кризис семьи как и национальной культуры во многом имеет духовную природу. Одним из выходов из сложившейся ситуации могло бы стать укрепление института семьи на основе христианского учения о браке. И удивительно мощным, безмолвным, но красноречивым проповедником всех христианских истин является икона. Каждая икона несёт высокий нравственный смысл, который заложен во всем христианстве в целом, и её роль в формировании у человека высокого идеала семьи трудно переоценить.

Православие пришло на Русь в то время, когда ещё там не существовало своей письменности. Мышление русского человека в своей основе было образно-символичным, и это помогало усваивать новое для народа христианское мировоззрение через икону, которая была доступна пониманию всем «от мала до велика» именно в силу своей образности и наглядности. Икона была и остаётся величайшим «миссионером» Православия. Человеку внимательному высшая мудрость, присутствующая в иконе, открывается без усилий с его стороны, даже порой помимо его воли. Икона настолько многогранна, что всякий находит в ней то, что ищет его душа, и притом она одновременно *рассказывает, показывает и призывает* к Богу. В ней присутствует Священное Писание, выраженное живописными средствами, и та другая, духовная реальность, которую не может передать никакой другой вид художественного творчества. Но икона не только своеобразная «богослужебная книга» в

красках, она и ориентир для человека на его жизненном пути, мудрый подсказчик как поступить в той или иной непростой жизненной ситуации.

На иконе разворачивается во всей полноте жизнь человека от рождения до его смерти. Присутствует в иконе и тема семьи, ведь семья является неотъемлемой частью человеческой жизни. Глядя на икону, человек проникается пониманием высокой роли семьи в деле спасения его души, ответственности перед Небом за себя и весь свой род. На «семейных» иконах всегда явно или неявно присутствует образ Господа, чем подчеркивается невозможность построения семьи без Его благодати.

Обратимся к иконам и посмотрим, как в них изображается тема семьи, развивается тема назначения земной жизни человека, а также чему учит православная икона и что проповедует, говоря о семье. Надо признать, что, конечно же, не все иконы являются бесспорными шедеврами с точки зрения их художественного исполнения, не переставая при этом быть иконами.

Первой иконой, на которой стоит остановиться, является икона *Сошествия во ад* (илл. 1). На ней Господь Иисус Христос, взяв за руки Адама и Еву, как бы вытягивает их из ада навстречу Небу. Это не только икона, изображающая событие из Евангелия и прославляющая воскресшего Иисуса Христа, но и символическое изображение христианской семьи и цели христианской жизни. Глубоко символично то, что первыми, кого Господь освобождает из ада, стали Адам и Ева — первая в истории семья, первая семейная пара, положившая начало продолжению человеческого рода.

По христианскому учению мужчина и женщина равно несут в себе образ Божий и человеческое достоинство. Они нуждаются во взаимном общении и взаимовосполнении. И в этом самое большое чудо человеческих отношений. Двое становятся единой личностью, одной плотью. Именно в семье различия заканчиваются, а начинается единая жизнь в любви и во Христе, дающая новую жизнь своим чадам.

Иконы Божией Матери с Богомладенцем Иисусом Христом занимают особое место в православной Церкви. Все эти иконы — образ материнства, они напоминают о высшем призвании женщины. При созерцании иконы не так важно обращать внимание на красоту Приснодевы, на убранство Её одеяний. Главное, что человек призван видеть на иконе — это необыкновенная чистота Богородицы, Её святая и нежная любовь к Сыну, невыразимая скорбь в предвидении Его страшной смерти. Все иконы Божией Матери с Богомладенцем Христом — это сама Истина и высшая духовная красота (илл. 2). Каждая икона Божией Матери — это гимн Богоматеринской и человеческой материнской любви.

Характерно, что в Православии не получило распространения изображение святого семейства с праведным Иосифом Обручником, которое так часто встречается в католической живописи. Это объясняется тем, что образ Богородицы с Младенцем самодостаточен. Отсутствие праведного Иосифа подчёркивает, что на руках у Приснодевы не просто младенец, а Богомладенец, Сын Божий. Тем самым богословский смысл образа углубляется, тогда

как изображение Святого Семейства усиливает земной смысл происходящего в ущерб небесному.

Икона *Брак в Кане Галилейской* (илл. 3). У иконы много символических значений, много толкований. Одним из них является то, что Своим присутствием на брачном пиршестве Господь освящает и благословляет супружеский союз. Также подчеркивается тема послушания детей родителям, когда Господь выполнил просьбу Его Матери и сотворил чудо претворения воды в вино, чтобы утешить молодую чету. На иконе за пиршественным столом сидят жених и невеста, головы их увенчаны венцами, напоминающими царские короны. Спаситель — во главе стола, на возвышении. Рядом с Ним стоит Пречистая Дева Мария, Которая обращается с просьбой. Икона точно передает текст Евангелия: Богородица склоняется к Иисусу, Её поза выражает прошение, которое никто, кроме Него, не слышит. Образ *Брак в Кане Галилейской* известен в качестве иконной миниатюры (сирийское Евангелие Равулы, 386 г., Трапезундское Евангелие второй половины X в. и др.), а также в технике мозаики, например, он встречается в кафедральном соборе конца XII века в Монреале на Сицилии, на фресках собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде (XII в.). Одно из древних изображений сюжета *Брака в Кане* — в церкви Вознесения монастыря Дечаны в Косово (сер. XIV в.). Среди русских памятников на этот сюжет надо назвать фреску известного русского иконописца Дионисия в соборе *Рождества Богородицы* Ферапонтова монастыря 1502–1503 гг.

На следующий день после праздника Рождества Пресвятой Богородицы Православная Церковь отмечает память Её родителей — святых праведных Иоакима и Анны. Согласно преданию, Иоаким и Анна были благочестивой четой царского рода, жили в Назарете, но до преклонного возраста не имели детей, что считалось наказанием Божиим за грехи. Они переносили презрение и насмешки окружающих, не роптали, а горячо молились Богу, уповая на Его волю и милосердие. Однажды, во время церковного праздника священник Иерусалимского храма не принял от праведного Иоакима даров, так как посчитал, что бездетный муж не достоин приносить жертвы Богу. В печали тот решил не возвращаться домой, а поселиться в одиночестве в пустынном месте, а его праведная супруга Анна, узнав о том, какому унижению подвергся её муж, скорбно просила Бога о даровании ей ребёнка. В посту и молитве о том же просил и Иоаким. Их молитва была услышана. Им явился архангел Гавриил и принёс им весть о рождении у них дочери, которую благословит весь род человеческий. Так праведные муж и жена стали родителями Матери Иисуса Христа. Этому они были удостоены за свою праведную жизнь, за дела милосердия, за усердные молитвы и пост.

Брак Иоакима и Анны стал символом идеального супружеского союза. Святые супруги всегда поминаются в конце каждой церковной службы. Икона встречи в Иерусалиме праведных родителей Девы Марии, после которой святая Анна и зачала дочь, очень целомудренна, впрочем, как и все иконы (илл. 4). Образ называется *Зачатие святой Анной Пресвятой Богородицы*.

Святой муж лишь слегка наступает ногой на туфельку жены, что на иконе и означает зачатие. Архитектура на иконах с изображением семейных сцен не только служит для обозначения места, где происходит действие, но и символизирует Божие домостроительство. Это икона света любви, взаимной поддержки, терпения и сострадания, благодарности Богу и друг другу, удивительного взаимопонимания. Именно перед иконой *Зачатия святой Анной Пресвятой Богородицы* молятся о рождении в семье долгожданных детей.

Похожую иконографию имеет образ *Зачатия святого Иоанна Предтечи* святой праведной Елисаветой. Икона удивительна тем, что рядом с пророком Захарией, обнимающим праведную Елисавету, стоит пророк и Предтеча Иоанн, их сын со свитком в руках, что означает его выход на проповедь (илл. 5). Напомним, что речь идёт о зачатии. Композиция ярко свидетельствует о том, что святая семья ещё на земле пребывает в вечности, время не имеет власти над святостью. Произошло зачатие Иоанна Крестителя, а значит уже ничего нельзя изменить в его призвании и предназначении стать Предтечей скорого Пришествия в мир Спасителя.

Одним из почитаемых образов в Православии является икона *Встречи Девы Марии и праведной Елисаветы* (илл. 6). Вся композиция этой иконы наполнена необыкновенным благоговением перед чудом любви и материнства, перед чудом веры. Перед нами две женщины: одна носит во чреве Спасителя мира, другая — его Предтечу. В позах обеих женщин достоинство и в то же время глубочайшее смирение, радость о чуде рождения и упования на промысел Божий о них и их чадах.

На иконах Рождества Христова и Рождества Богородицы подчеркивается великая роль женщины как матери, продолжательницы рода. Вся композиция иконы строится вокруг святых роженниц. Они — самые главные, самые крупные фигуры на иконе, сразу привлекающие взгляд молящегося. Напомним, что на иконах самое важное всегда пишется крупнее остальных фигур и предметов и к тому же подчёркивается цветом (илл. 7). В цветовой гамме обязательно присутствует пурпурно-красный как цвет царского достоинства, а также как цвет жертвенности. Положение тела святых роженниц величаво и спокойно — возложенная Богом на них миссия на земле выполнена. Каждый, смотрящий на икону, наполняется истинной радостью и невыразимой благодарностью перед подвигом материнства.

На иконах *Рождества Богородицы* (илл. 8) праведная Анна полулежит или сидит на высоком ложе. Именно так на иконах принято изображать чудесное безболезненное рождение, рождество без родовых мук. Перед праведной Анной изображаются женщины с дарами, повивальная бабка и служанки, омывающие Богоотроковицу в купели или уже подносящие Ее матери, нередко Деву Марию пишут ещё раз рядом в колыбели. На иконах более позднего времени изображается и праведный Иоаким. На них содержится больше подробностей: здесь и стол с принесёнными дарами и угощениями, и водоём, и птицы. Эти подробности не имеют цели передать этнографические особенности быта Палестины на рубеже Нового Завета, это, скорее, стремление по-

казать домашнюю жизнь праведного семейства.

Особенно интересными бывают клейма иконы *Рождества Богородицы*. На ранних иконах те сцены, которые позднее стали изображать в клеймах, были представлены как самостоятельные сюжеты. Вот традиционное содержание клейм: праведный Иоаким приносит свою жертву в Иерусалимский храм; первосвященник отказывается принять жертву у бесчадного как имеющего тайные грехи или пороки; плач Иоакима в пустыне; плач Анны в саду; моление Иоакима; моление Анны; благовестие Иоакиму и благовестие Анне; встреча супругов у Золотых ворот Иерусалимского храма; беседа Иоакима и Анны; собственно *Рождество Богородицы*; ласкание Девы Марии (Иоаким и Анна сидят рядом, ласково придерживая Новорождённую — илл. 9); к этим сюжетам примыкают и связанные с праздником *Введения во Храм Пресвятой Богородицы* — принесение Девы Марии в храм, первые семь шагов Богоотроковицы (илл. 10).

В этих, на первый взгляд бесхитростных, сюжетах представлены те непреходящие ценности семейной жизни, взирая на которые христиане учатся выше всего ценить единодушие в семье, всё делать так и направлять к тому, чтобы в супружестве постоянно сохранялись мир и тишина. Тогда дети будут подражать добродетели родителей, и во всём будет благополучие, как писал святитель Иоанн Златоуст.

Следующая икона — это образ Божией Матери *Млекопитательница* (илл. 11). На ней изображена Богородица, кормящая грудью Младенца Иисуса. Богородица представлена сидящей на престоле под киворием с подвешенной к нему лампадой. Она кормит Младенца, покоящегося у Неё на коленях. С обеих сторон от престола часто пишут двух поклоняющихся ангелов. Сам факт изображения кормящей Божией Матери на престоле под киворием говорит о глубоком символическом значении иконы. Божия Матерь мыслится Подательницей Жизни вечной, образом Рая. Богословский смысл иконы очень глубок: «Мать вскармливает Сына, так же Она питает наши души, так же и Бог кормит нас "чистым словесным молоком Слова Божьего" (1 Петр 2: 2), дабы мы, возрастая, переходили от пищи молочной к твёрдой (Евр. 5: 12)».

Особого внимания заслуживают такие «семейные» иконы как *Рождество Христово*, *Бегство Святого Семейства в Египет*, *Введение во храм Пресвятой Богородицы* и *Сретение Господне* (илл. 12). Именно в сюжете этих икон ясно прослеживается идея совместного служения Богу всей семьей. И можно обратить внимание, что действие двух последних икон происходит в храме. Так связывается частная семейная жизнь в доме и духовная жизнь семьи в церкви. Не случайно семью называют домашней церковью.

Кончина человека, оплакивание, погребение родных и близких — важная тема в иконописи. И хотя отношение к смерти в Православии отличается от мирского, поскольку оно полно надежд на вечную жизнь в Царстве Небесном, полностью избыть печаль и горе родственникам по усопшему невозможно. Для прощания с умирающим человеком собирается его семья, его

близкие, которые своим сочувствием облегчают человеку переход в мир иной. На иконах это трагическое событие уже очищено от земных переживаний, оно уже принадлежит вечности. Теме кончины человека, которая в Православии называется успением, посвящены иконы *Распятия Христова* (илл. 13), *Оплакивания Христа, Положения во гроб* (илл. 14), *Не рыдай мене, Мати, Успения Божией Матери* (илл. 15). В трагическом молчании застыли фигуры на иконах, в их позах и в выражении их ликов скорбь, но не бесконечное отчаяние, не истерическое проявление горя: они верят в жизнь вечную. Смерти нет, — утверждает Христианство, смерти нет, — вторит икона в своих линиях, красках, во всей своей композиции. Молящийся перед иконой обретает спокойствие, мужество и надежду перед лицом тайны смерти. Икона утешает, икона поднимает над миром, насыщает вечным светом, икона утверждает веру в вечную жизнь в Царстве Небесном.

В Православии существует традиция почитания святых, которые своей жизнью, чудесами и подвигами получили дар помощи и заступничества перед Богом в различных добрых делах, в нуждах и болезнях человека. У семьи тоже есть свои святые покровители, к которым обращаются верующие в случае каких-либо семейных нужд. Одними из покровителей семьи на Руси считаются святые Пётр и Феврония Муромские (илл. 16). Они на протяжении веков служили образцом благодетельной супружеской жизни. Согласно житию святых князь Пётр женился на дочери простого пчеловода Февронии, скромной и благочестивой девушке, которая излечила его от тяжёлой болезни. Пётр отказался от власти, когда узнал, что бояре не хотят видеть своей правительницей простую крестьянку и стремятся изгнать её из города. Пётр не поддавался на наветы завистников. Он сам оставил княжеский престол, отказался от власти и богатства и вместе с женой покинул Муром.

После отъезда князя с женой жители Мурома стали терпеть различные лишения, они раскаялись и упросили князя вернуться, конечно же, с супругой. Возвратившись, Пётр и Феврония проводили свою жизнь в делах милосердия и любви, примиряли враждующих, украшали храмы. Главным их подвигом была истинная любовь друг к другу и верность. Дожив до старости они приняли иночество. Скончались Пётр и Феврония каждый в своей келье в один день и час. Перед кончиной они завещали похоронить себя в одной гробнице. Однако их положили в разные гробницы и даже в разных монастырях, поскольку посчитали, что не подобает иноку и инокине почивать в одном гробу. Наутро усопших супругов нашли вместе, они чудесным образом соединились и после блаженной кончины. Такова великая сила святой супружеской любви.

И ныне они почивают в Муромском монастыре в одной гробнице. И ещё одна важная деталь в их житии: у Петра и Февронии не было собственных чад, но они остались верны друг другу и вместе несли этот нелёгкий крест через всю жизнь. Пусть не покажется парадоксальным этот факт, но именно Пётр и Феврония — в иночестве Давид и Евфросиния — стали покровителями и хранителями семейного очага, им молятся также о даровании

чада бездетным семьям.

К «семейным» святым надо отнести святую Иулианию Лазаревскую. (илл. 17) Житие святой написано её сыном. С детства она избегала детских игр и забав, предпочитая молитву, пост и рукоделие. Это вызывало насмешки сестер и слуг. Кроме обычных постов налагала на себя ещё постоянное воздержание. Ее родственники были недовольны, так как боялись за её здоровье и красоту. Иулиания терпеливо переносила упрёки, но продолжала свой подвиг. Ночами она шила, чтобы одевать сирот, вдов и нуждающихся, ходила ухаживать за больными, кормила их. В шестнадцать лет Иулиания была выдана замуж за владельца села Лазаревское, что неподалеку от Муром, Юрия Осорьина. Родители и родственники мужа полюбили кроткую и приветливую невестку и вскоре поручили ей ведение хозяйства многочисленной семьи. Она окружила старость родителей мужа неусыпной заботой и лаской. Дом вела образцово, вставала с зарей, ложилась спать последней. Домашние заботы не прервали духовного подвига Иулиании. Каждую ночь она вставала на молитву со множеством поклонов. В свободное время и в ночные часы она занималась рукоделием, чтобы на полученные средства творить дела милосердия. Благодеяния она совершала тайно, а милостыню разсылала по ночам со служанкой. Особенно заботилась она о вдовах и сиротах, целые семьи она кормила и одевала от трудов рук своих.

Иулиания прожила с мужем в согласии и любви много лет, родила десять сыновей и трёх дочерей. Четверо сыновей и три дочери умерли в младенчестве, а два сына погибли на царской службе. После трагической смерти двух сыновей Иулиания стала стремиться в монастырь, но муж ответил, что она должна воспитать и вырастить остальных детей. Всю жизнь Иулиания забывала себя ради других, поэтому и на этот раз согласилась. Перед кончиной Иулиания призналась, что давно желала ангельского образа, но «не сподобилась ради грехов своих». Она попросила у всех прощения, дала последние наставления, поцеловала всех, обернула вокруг руки четки, трижды перекрестилась, и последними ее словами были: «Слава Богу за все! В руки Твои, Господи, предаю дух мой». Присутствовавшие при кончине видели, как вокруг головы ее появилось сияние в виде золотого венца, «яко же на иконах пишется». Произошло это 10 января 1604 года.

В 1614 году, когда копали землю рядом с могилой Иулиании для её умершего сына Георгия, были обретены мощи святой. В том же году она была причислена к лику святых. Житие праведной Иулиании свидетельствует о том, что стать святым, создать святую семью возможно и для мирян. На иконе второй половины XVII века *Собор Муромских святых* святая Иулиания изображена вмести со святыми Петром и Февронией, князьями Константином, Михаилом и Феодором Муромскими. В Муромском музее есть икона, на которой святая Иулиания изображена вместо со своим мужем Георгием и дочерью, инокиней Феодосией, ставшей местночтимой святой.

Небесные покровители семьи — это также преподобные Кирилл и Мария, родители игумена Земли Русской Сергия Радонежского, это и благовер-

ный князь Димитрий Донской и его супруга преподобная Евфросиния Московская, благоверный князь Довмонт Псковский и его супруга преподобная Мария, преподобные Иона и Васса Псково-Печерские.

Мы говорили об иконах, иконография которых существует уже века, но в настоящее время пишутся семейные иконы и современных святых. Одной из самых почитаемых таких образов является икона семьи святых Царственных Мучеников и Страстотерпцев (илл.18). На иконе перед нами святые образы царя Николая Второго с супругой императрицей Александрой, цесаревичем Алексием, великими княжнами Ольгой, Татианой, Марией и Анастасией. Они смотрят на молящихся с удивительным надмирным спокойствием. Лики их чисты, торжественны, полны веры и силы. В иконе подчёркивается духовно-телесное единство всей семьи, взаимодополнение, взаимопомощь её членов, готовность вместе перенести страдания и пойти на смерть. Многие иконы Семьи Царских Мучеников, а иногда и просто фотографии с них, мироточат.

Итак, на иконах изображается вся жизнь человека, включая его семейную жизнь, причём, она представлена в идеале, икона говорит о том, каким должен быть человек, какой должна быть христианская семья. Начинается семейная тема в иконе (на фресках и мозаиках, в миниатюрах и в прикладном искусстве) с создания семьи (*Брак в Кане Галилейской*). Далее следует зачатие новой жизни. Ярче всего эта тема выражена в иконе *Благовещения Пресвятой Богородицы*, которая по сути является образом зачатия Иисуса Христа, Сына Божия и Сына Человеческого Девой Марией от Святого Духа. О других иконах зачатия говорилось выше. Широко используется в церковном искусстве тема рождения в семье ребёнка. Это не только Рождество Богородицы и Рождество Христово, но и Рождество святого Иоанна Предтечи, а также рождество многих святых, которое изображается обычно в первом клейме их житийных икон, например, рождество святителя Николая Чудотворца, свт. Петра Московского, преп. Сергия Радонежского и других.

Очень важное место в семейной теме иконописи занимает воцерковление ребёнка: это и введение Девы Марии во храм и сретение Господа Иисуса Христа в Иерусалимском храме. Большую часть икон, находящихся в храмах, составляют образы Богородицы, которые прославляют девство и материнство, материнскую и сыновью любовь, семью, веру, святость и молитву. Икона Владимирской Богоматери прославляет взаимную любовь Матери и Сына, образ *Одигитрии* — осознание Матерью высокого призвания Сына, икона *Знамения* Божией Матери — таинственное зачатие и явление Сына Божия в лоне Родительницы, *Млекопитательница* — о воспитании, о кормлении, о близости Матери и Ребёнка, об истинном воплощении и вочеловечении Сына Божия.

Даже отрекаясь от мира и оставляя семью, святые своими молитвами привлекают к Богу своих родственников и родителей, которые также уходят в монастырь, а многие даже достигают святости. Таких случаев в истории святости известно довольно много. Казалось бы, при уходе человека в мона-

стырь семья разрушается, становится не полной, но так можно говорить, лишь следуя человеческой логике. На деле же, уходя в монастырь, человек обретает другую семью братьев во Христе, а девушка или женщина — семью сестёр во Христе. В Царстве Небесном, как говорит Спаситель, не женятся и не выходят замуж. Монастырь и становится таким прообразом жизни в Царстве Божиим.

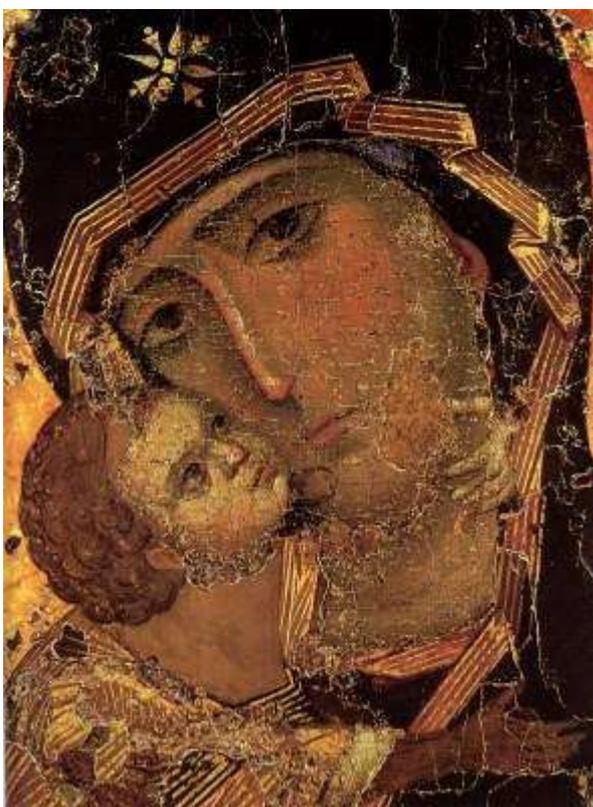
Икона *Сошествия во ад* поднимает тему спасения семьи, поскольку Адам и Ева символизируют все семьи от изгнания из Рая и до Второго пришествия Спасителя. Спаситель на этой иконе предлагает спасение именно семье, спасение всей семьёй, поскольку сын Адама и Евы Авель также изображён на этой иконе. Вместе с тем икона *Сошествия* вводит мотив блаженной кончины человека и его воскресения. На иконе мы видим, например, псалмопевца и пророка Давида и его сына царя Соломона. Таким образом, по самым популярным иконам, иконография и композиция которых имеет многовековую историю, мы можем проследить всю семейную жизнь человека от зачатия до воскресения и жизни вечной в Царстве Небесном, где семья уже не нужна, потому что все спасённые во Христе станут одной большой семьёй.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонова 1963* — Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. (Гос. Третьяковская галерея). Т. 1–2. М., 1963.
- Василий 1901* — Василий Великий, свт. Творения. Ч. 5. Сергиев Посад, 1901.
- Вахрина 2003* — Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. М., 2003.
- Григорий 1848* — Григорий Богослов, свт. Творения. Ч. 4, 5. М., 1844–1848.
- Джурич 2000* — Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000.
- Иконы 2007* — Иконы XIII – XVI веков в собрании Музея имени Андрея Рублева. М., 2007.
- Иконы 2004* — Иконы Муром. М., 2004.
- Иконы 2002* — Иконы Ярославля XIII – XVI веков. М., 2002.
- Иоанн 1906* — Иоанн Златоуст, свт. Творения. Т. 3, 4, 7, 12. СПб., 1897–1906.
- Иоанн 1995* — Иоанн (Крестьянкин), архим. Проповеди. М., 1995.
- Квливидзе 2003* — Квливидзе Н.В. Брак в Кане. Иконография // ПЭ. Т. 6. М., 2003.
- Подлинник 1871* — Сводный иконописный подлинник XVIII века по списку Г. Филимонова. М., 1871.



Илл. 1. Сошествие во ад. Воскресение Христово.



Илл. 2. Владимирская икона Богородицы. Фрагмент.



Илл. 3. Брак в Кане. Дионисий. Феррапонтов монастырь.



Илл. 4. Зачатие праведной Анной Пресвятой Богородицы.



Илл. 5. Зачатие святого Иоанна Предтечи.



Илл. 6. Встреча Девы Марии и праведной Елисаветы.



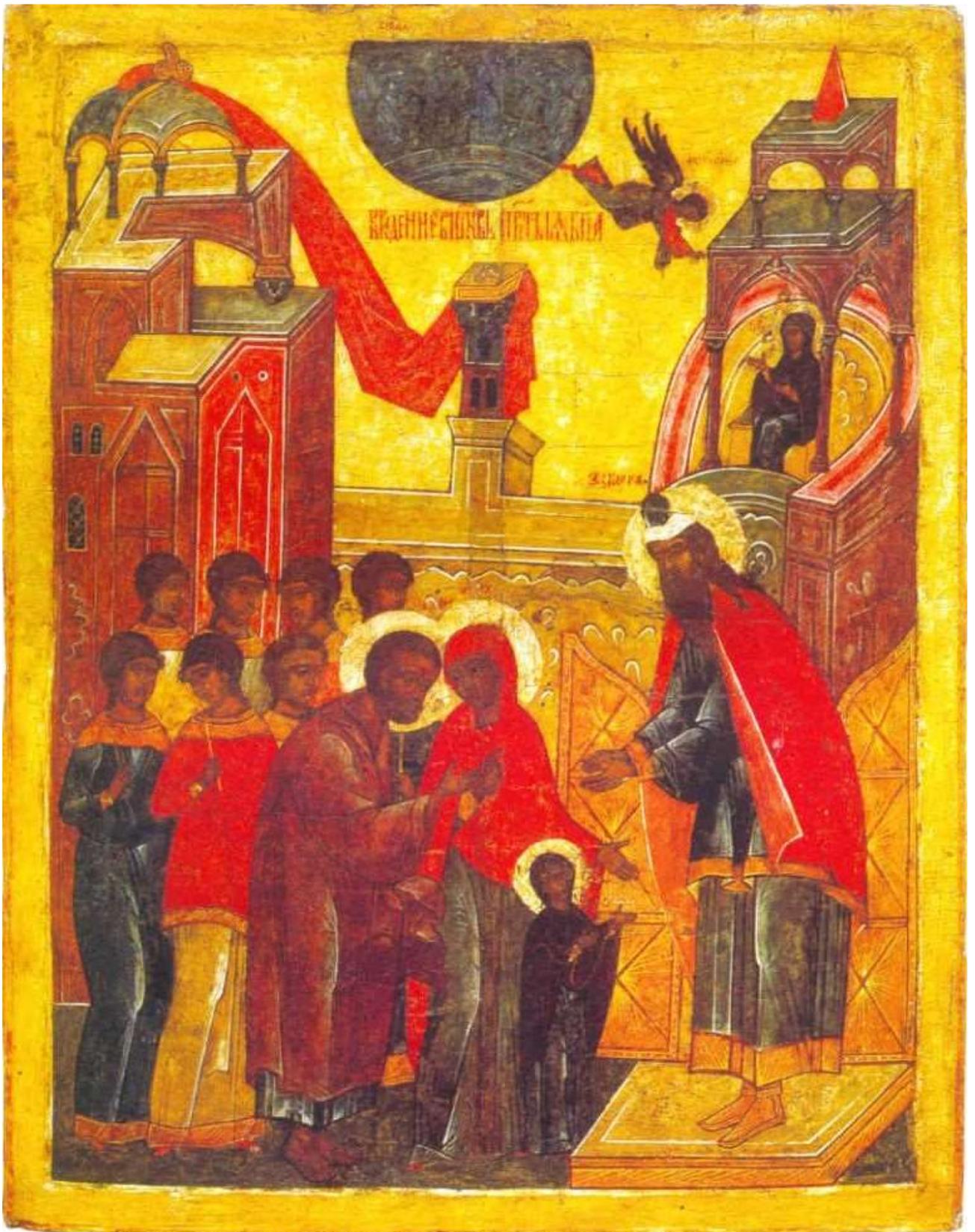
Илл. 7. Рождество Христово.



Илл. 8. Рождество Пресвятой Богородицы.



Илл. 9. Ласкание Марии. Дионисий. Ферапонтов монастырь.



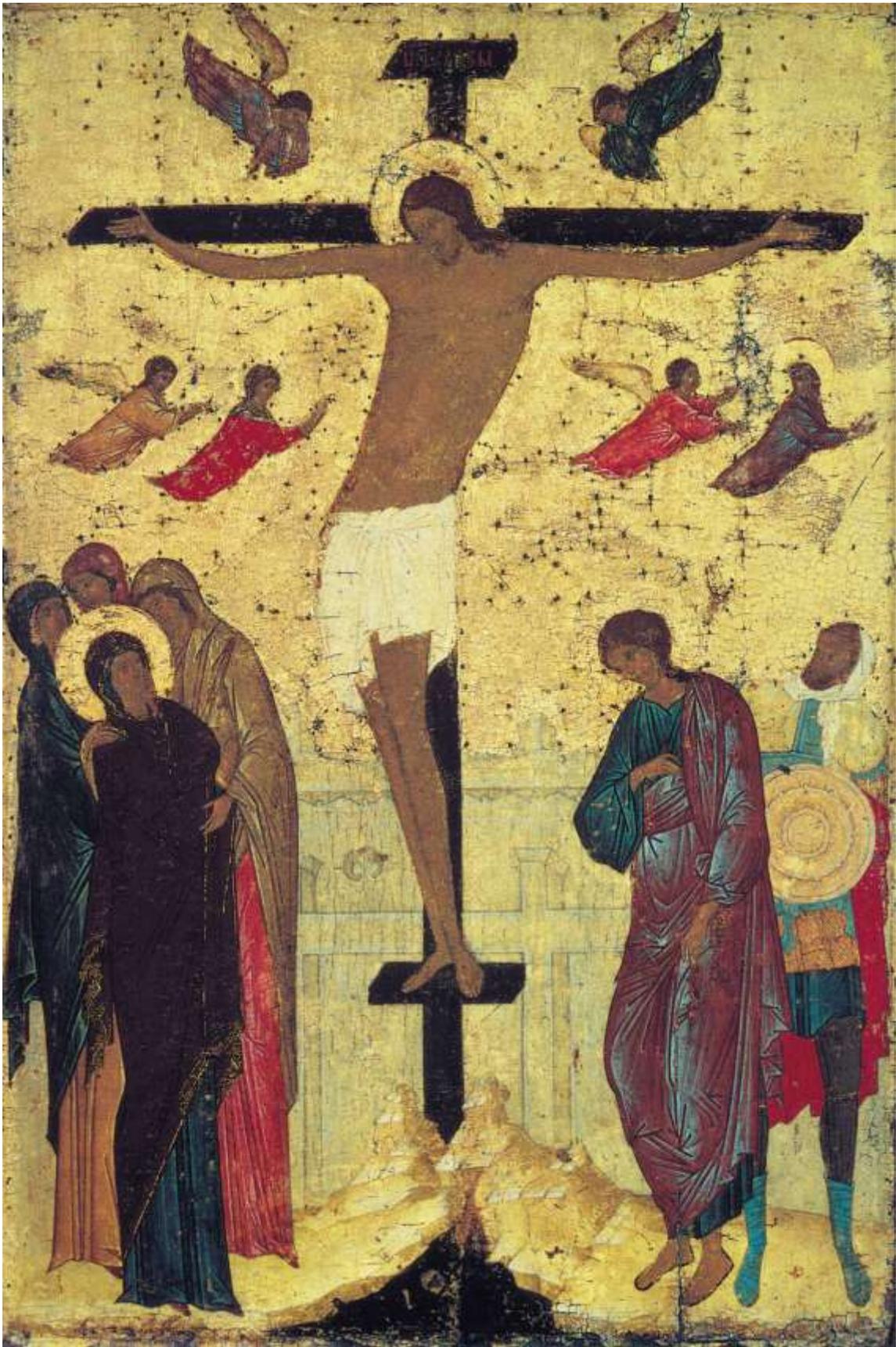
Илл. 10. Введение во храм Пресвятой Богородицы.



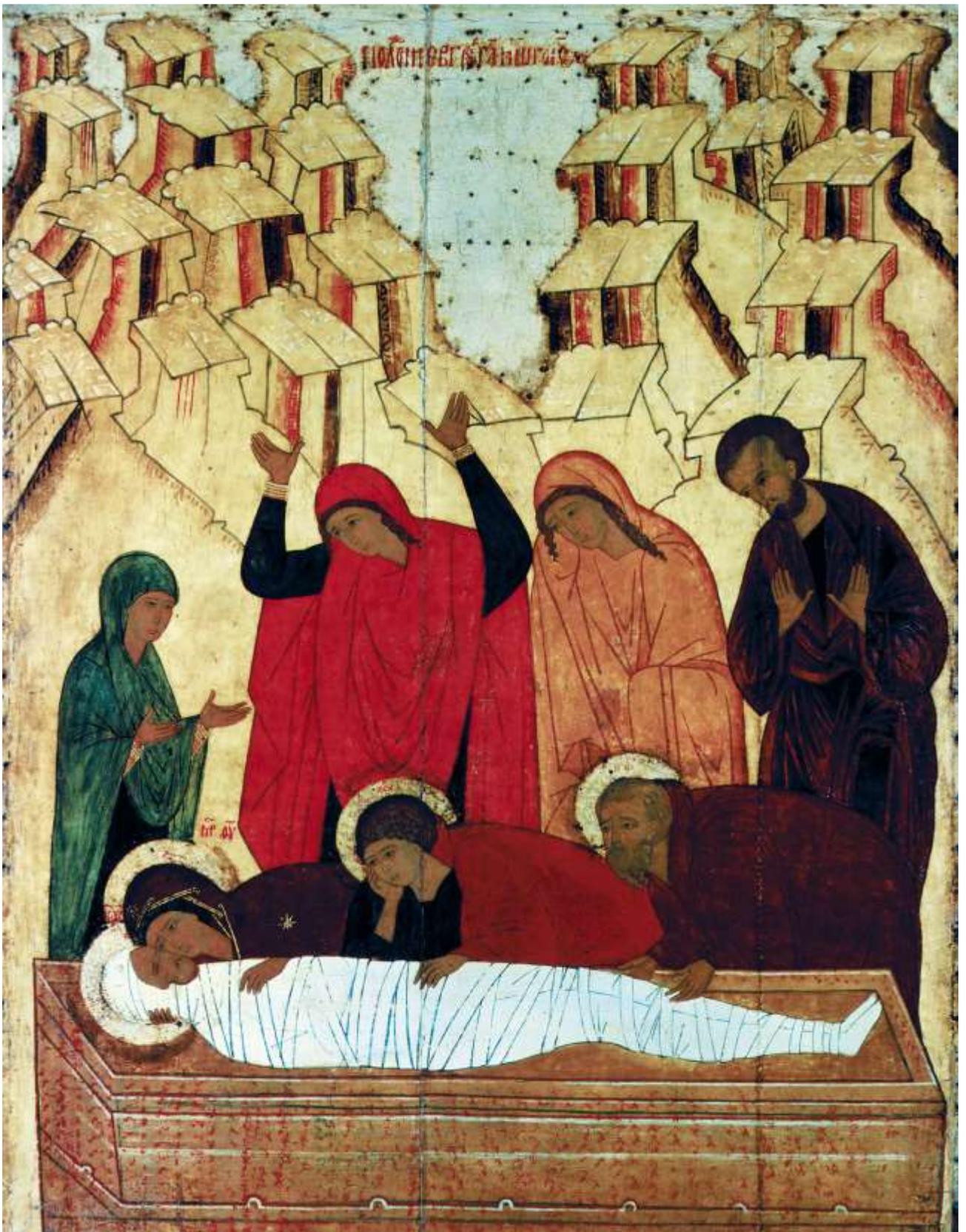
Илл. 11. Богородица Млекопитательница.



Илл. 12. Сретение Господне.



Илл. 13. Распятие Христово.



Илл. 14. Положение во гроб.



Илл. 15. Успение Пресвятой Богородицы.



Илл. 16. Преподобные Пётр и Феврония Муромские.



Илл. 17. Св. праведная Иулиания Лазаревская.



Илл. 18. Святые царственные страстотерпцы Николай, Александра, Алексей, Ольга, Татьяна, Мария, Анастасия.

ЭТО СЛАДКОЕ СЛОВО — СВОБОДА...

Несколько слов об искусстве и кино

Васина М.В.

В книге *Размышления о псалмах* Клайв Льюис писал о хвале Бога, коей исполнены псалмы, как о «словесном выражении душевного здоровья». Сказано просто и воистину гениально. Действительно верный признак целой и свободной души есть хвала Бога и неотъемлемая от неё радость. Если мы отведём взгляд от псалмов и обратимся к искусству и его исторической судьбе, то увидим, как к исходу двадцатого столетия в нём начинают проступать очевидные признаки потери душевного здоровья. Представляется, что эта растрата косвенно связана с утратой того, что Ханс Зедльмайр определяет как середину в искусстве: «Что же касается искусства, то оно пока и, видимо, ещё долго не будет способно поместить что-либо в пустую середину. Но тогда, по крайней мере, нужно сохранять живое созерцание того, что в потерянной середине возвышается оставленный пустым престол, предназначенный для совершенного человека, для Богочеловека. Кому дано такое сознание и кто умеет его хранить — те увидят «новое время», даже если им пока ещё не позволено туда войти» (Зедльмайр 2004: 7).

Утрата середины равносильна исчезновению Богочеловеческого измерения художественной активности, её тотального обнищания вплоть до поглощения сугубо мирской риторикой, не оставляющей в художественном дискурсе просвета для откровения. Может быть, по этой причине свобода как категория пришедшая в культуру из богословского лексикона, а как реалья из христианского опыта, обрела беспрецедентную абсолютность своей значимости в ойкумене постмодернизма, лишившегося «священного трепета перед звёздным небом над головой, и нравственным законом внутри нас». Мысль, отмеченная душевным здоровьем, знает, что путь к духовной Свободе пролегает через закон, предписания которого необременительны, когда сердце посещает Благодать, и спасительны, когда Благодать отступает. Свобода и ограничения никак не мешают друг другу, ибо, как писал процитированный выше Клайв Льюис, «выполняя религиозные обязанности, мы роём каналы в пустыне, чтобы воде, когда она появится, было где течь».

Свобода должна устояться, что немислимо без устоев — пределов. На самом деле у искусства тоже есть свои обязанности перед Свободой. По сути оно тоже на свой лад, своим творческим актом отделяющим свет — видимое от тьмы — невидимого, восходя к различению зла и блага¹, роет каналы в пу-

¹ «Художник работает во мраке хаоса, который предшествует разделению глубоких и верхних вод, различию между невиданным и видимым. Он уже работает — до появления первых лучей света. Он восходит к творению мира — этот мастер, полусвидетель, полуархангел. Есть риск, что для него все закончится потерей себя самого, потому что, прежде чем подняться до разделения света и тьмы, он поднимается до различения зла и блага. Ведь живопись, как никакое другое искусство, имеет дело с моральным выбором» (Марион 2010: 58).

стыне — человеческой душе, готовя её к встрече с Богом, верный проводник к Которому, есть сам человек. Потому самые великие творения преображённой визуальности хранят в глубине своей красочной поверхности сияющий след от соприкосновения с Божественным, непомерную тайну отдалённого сродства с Ним художественного деяния. Именно потому язык искусства по своему происхождению целителен, что в нём заключено неопишное свидетельство об исходном Благе жизни, её творческом начале. Но этот же самый язык беспощаден в своём вердикте — душа человеческая истощается, когда её покидает вера. Симптомы этого истощения и фиксирует безжалостно история искусства Нового времени.

Александр Якимович, современный теоретик искусства, пронизательно называет язык искусства языком победы, описывающей поражение человека. Потому в искусстве мы обнаруживаем не только предназначенную его свободой и даром свыше целостность. Язык его на излёте стилей становится всё более сокрушительным, заражаясь поражением человека. Им всё более убедительно диагностируется тяжёлый недуг, проникающий в мозг и кость искусников, речь которых перестаёт быть благоговейной и благодарной. Распад усиливается вместе с пришедшим на смену лику человеческому «царственному младенцу» Малевича — его знаменитому *Чёрному квадрату*. Повсеместно в двадцатом веке мы видим в искусстве бесконечные свидетельства потери целостности души, организующей телесность, всюду проступают следы духовного тления. Нередко эта распадающаяся телесность, которая пронизывает собой все сферы художественного воплощения, сопровождается хулой. Хула сменяет язык благодарения, проникает в концепты, творит множественные идола. Самый крупный из них идол — свобода художника от нравственного выбора.

Свобода художника становится гарантом и охранителем спекуляций, в которых возможно всё — ложь, увлекательная, будоражающая кровь, кривда, фантазия, обладающая абсолютной легитимностью в не знающем преград художественном вымысле. Я бы хотела немного коснуться феномена свободы на примере недавних работ нашего кинематографа. Ещё помнят многие нашумевшие истории с новосибирской постановкой *Тангейзера*, с фильмом режиссёра А. Звягинцева *Левиафан*. Они похожи тем, что представляют собой выразительный образец того, как современный режиссёр использует свободу в утилитарных целях, приручая её к производству идей, набирающих силу в параллельных, явно недружелюбных к человечеству, мирах.

«Есть цензура и зона допустимого в обществе, а у художника этой зоны нет. Крупный художник не вписывается ни в какие рамки, да и не должен. Суть искусства — рамки разрушать», — считает Т. Кулябин, молодой режиссёр *Тангейзера*. Если бы речь шла только о свободе художника от косности формализованных представлений, от упрощённого обывательского взгляда на вещи, страшась ломки устоявшихся стереотипов. Но боюсь, разрушение простирается гораздо дальше и границы рушатся там, где, европейской культуре потребовалось много усилий и времени, чтобы их сохранить. Зона,

выбранная модернистами для сокрушения, называется Традицией, в которой прежде всего охраняется близость художественного свидетельства к творческой воле Творца, дающего человеку верные ориентиры в распознавании добра и зла.

Так ли уж необходимо поиск новых форм связывать с корчеванием краеугольных камней, на которых возведена традиция? Ведь закладываются они далеко не на культурологическом уровне, но гораздо глубже — там, где Бог встречается со свободным человеком. А свободным может быть только человек, сознающий себя сотворённым по образу Божию, человек, помнящий, что он есть живая икона, что он иконичен. При этом человек может отречься от образа Божия, но уничтожить его в себе не способен. И отсюда происходят постоянные внутренние метания постмодерниста¹. Если приглядеться, то заметим, что «Новые формы» постмодернизма всегда и открыто направлены против формы и против содержания, они направлены на искажение образа человека (вместо образа Божия человеку приписывается обезьянья образина), искажение Богоданного мира, что ведёт к конечному разрушению и самого автора, его личности.

Вообще в культуре мысли в историческом движении была сильна инерция античного философского отношения к пределу, ведь только границы и их осознание оформляли мысль, ибо бытие во всех смыслах определённое сущее. Это очень здоровая, с полным правом прописанная в биографии культуры, мысль древних. Беспредел, бесконечность — это шаг в направлении к Ничто. Античный философ знал, что отрицание границ расплывает сознание, развеивает его целостность. На пути такого безудержного стремления в Никуда — в «открытый космос» утрачивается единство цели, чувства и мысли дробятся не в силах удержать главного. Именно целомудрие ума, которое заключается в неразрывном единстве христианской этики, т.е. различения добра и зла в свете Евангелия, и художественной правды составляют здоровое зерно изобразительности. Невозможно было до поры до времени воспринимать искусство вне распознавания зла и Блага.

Когда Возрождение переступило за границы церковного образа, выйдя со всей своей мощью и дерзостью к натуре — к природе как таковой — к физике мира и его отражению в картине, культура стала охладевать к вещам невидимым, забывая теологический пафос схоластики с её дискурсом о бессмертии души. Художник Возрождения, не избалованный университетской подготовкой, не видел особого смысла в богословских вопросах, как и в рассуждениях о бессмертии души, зато он заронил в последующую культуру представление об отсутствии всяких границ в творческом освоении мира, поставив себя вне понятия добра и зла.

Зародившаяся в художественном мышлении великих «предпринимателей» Леонардо и Микеланджело установка на бесконечность исследователь-

¹ Кстати, «новые формы» не противопоставлены искусству. Новыми по форме стали *Борис Годунов* и *Капитанская дочка* Пушкина, *Герой нашего времени* Лермонтова, *Мёртвые души* Гоголя, *Война и мир* Толстого, *Преступление и Наказание* Достоевского, *Чайка* Чехова.

ского подхода к вещам, уводящего в перспективную даль от целомудрия личностного внутреннего мира, прямым, хоть и неспешным ходом привела в итоге к возникновению концептуального искусства. Язык которого теперь взывает лишь к отдельным свойствам восприятия зрителя, требующий от него аналитических либо психологических усилий. Такой исход явился неизбежным результатом выбора художником своей автономии в условиях длящегося в истории отрыва человека от Бога. Художественное семя, брошенное в произволение автора, остаётся без очищающей ум влаги, которую длительное время сохранял мощный пласт интеллектуальной культуры, оплодотворённой смыслами Евангелия.

Искусство Средних веков не знало и не могло знать о какой-либо абсолютизации свободы художника большей частью ещё и потому, что в церковном образе обретало взгляд Другого, включаясь в синэнергичное поле присутствия Невидимого, хранящего теплоту бытия. Эта инерция — быть в доверительных отношениях с Творцом, постепенно покидала художественный светский образ, оставляя его автора в новом самоощущении во взаимоотношениях с миром, отмеченных пьянящим измерением абсолютности своей творческой свободы.

Это было самое сильное искушение, с которым человек новейшего времени не справился. То, что в сознании некоторых экспериментаторов, «с безумством храбрых» ищущих новые формы выражения, есть сферы, неосвоенные ими, своего рода нетронутые полноценным образованием белые пятна, границы которых не следует пересекать, факт уже несомненный.

С особой откровенностью этот факт явил себя в театральной постановке новосибирского *Тангейзера*. Только крайнее богословское невежество могло сподвигнуть режиссёрскую фантазию поместить Христа в грот Венеры и размышлять о его подвиге в борьбе с плотской страстью. Уже сам факт того, что подобная фабула могла возникнуть сначала в голове реального режиссёра Кулябина, а потом перейти в нереальную голову героя его произведения, говорит о том, что автор явно не понимает то, о чём решается вещать в перекроенной на свой лад постановке.

Ещё прот. Иоанн Мейендорф писал о том, что разрыв между богословием и светской мыслью является трагедией нашего времени. Его последствия весьма красноречиво заявляют о себе в тех многочисленных фактах художественной жизни, профанирующих существо христианской Церкви. Как мне кажется, и в театральной и в кинематографической среде в лице её некоторых не самых последних представителей видна решающая ставка на свободу творчества, простирающуюся настолько далеко, насколько это позволяет авторское самоощущение, богатство фантазии и отсутствие понятия о духовном смысле христианства. Культура же всё крепче убеждается в том, что всё, что исходит от Церкви, априори вторично и представляет скорее угрозу свободе личности, чем открывает возможность её совершенства. Один известный музыкант очень забавно рассуждал о том, что он — верующий гораздо больше, чем просто рядовой верующий Церкви, ибо вера его столь ши-

рока и глубока, что вбирает в себя все существующие оккультные древние и современные религиозные учения.

Стало общим местом воспринимать Церковь и всё исходящее от неё, как, навязывание ограничений, якобы связывающих творческую волю. Почему то мало кто вспоминает, что Единственный, Кто безграничен воистину, так это Дух Святой, Который дышит в человеческом творчестве так бескорыстно и с такой неотмирной полнотой выдоха и свободы, что зачастую художники путают её со своей личной авторской волей. Именно это присвоение дара, его приватизация в частную собственность теснит и темнит образ, порождает двусмысленности и неопределённости там, где у классиков была достаточная ясность. Даже такой авангардист как Генри Миллер писал в своих заметках: «Я хочу, чтобы в мир вернулась классическая чистота, при которой дерьмо называлось дерьмом, а ангел — ангелом».

Именно это желание возникает при просмотре фильма Андрея Звягинцева *Левиафан*, где ложь о жизни, о Церкви, о человеке, несмотря на всю правдоподобность визуального ряда, вписана в контекст манерного «глубокомыслия» авторской философии, по старинке интересующейся более жизнью идей, чем жизнью человеческой. В многочисленных интервью Звягинцев пылко и много рассуждает о свободе, как о главной ценности человеческого бытия, позиционируя своего *Левиафана* в качестве своего рода аккумулятора духовной энергии, способной реанимировать человека, вернуть его к свободе. Но как можно поверить в эту свободу в условиях созерцания не просто ничтожества человеческого, но и языка, в который проникло это ничтожество. Ибо в нём не осталось и молекулы от языка победы.

Язык режиссёра-искусника остаётся языком умозрительной схемы, словом предваряющим образ, отнимающим у него право на первородство, не позволяя явиться той энергии, которая только и ждёт, чтобы к ней воззвали. В тот серый с металлическим отливом, казалось, лишённый солнечного сияния раз и навсегда мир, изображённый Звягинцевым, можно вступить только с диогеновским фонарём, отчаявшись отыскать крупинцы истины человека, ибо всё потоплено в бесцветном мареве затерянного селения под ледовитым покровом Неба, в котором врата ада одолевают Церковь. Речь не идёт о том, чтобы требовать от художника идеалистической картины с неправдоподобно прекрасными людьми, живущими по совести и размышляющими по вере. Речь идёт о реальной опасности многочисленных подмен и лукавых компиляций на поле битвы за Дух, речь идёт о правде и ответственности художественного дискурса перед Свободой, данной человеку Богом с единственной целью — познать Его Любовь.

Если художническая свобода и её плод оставляет после себя отвратительный привкус и ощущение лжи, пронизывающей ткань бытия, на которой нет ни одной нитки правды, то во имя чего эта свобода существует? Так ли уж необходим этот образ кромешной непристойности человеческого существования искусству, в центре которого мается человек, задыхающийся воздухом времени, в котором «Бог умер».

В этом смысле интересно сравнить с фильмом Юрия Быкова *Дурак*, который на первый и поверхностный взгляд оставляет картину полной негации, бесперспективности, излишней плакатной нарочитости в описании безысходности социума, растерявшего человеческие качества. Но здесь присутствует и другое. В смысловое поле картины внедрены немодные, забытые, почти чужеродные мотивы и непривычные переживания, далёкие от обихода тем, кочующих от фильма к фильму. Это боль за чужого человека. Боль, требующая немедленного действия — действия такого, в результате которого разрушается не только собственная семья, но и рушатся самым жестоким образом его ожидания на успех своего отчаянного предприятия — сказать людям правду и тем самым избежать их гибели.

Боль, перерождающаяся в жертву — нелепую, никому не нужную жертву ради незнакомых, ни о чём не подозревающих людей, продолжающих жить в огромном доме, по халатности и преступности администрации и строителей готового рухнуть со дня на день.

Разве это не верх глупости по мирским меркам — предпочесть незнакомого чужого своему собственному счастью? Ещё более неслыханно — это обнаружить в себе выжигающий мозг принцип, который не даёт продолжить жизнь с мыслью о своей причастности к гибели людей, даже в условиях реальных угроз со стороны преступных чиновников. Жертвенность, тем более такая безадресная, такая нелепая, такая безрезультативная, не подкреплённая никаким высоким идеалом выглядит жертвой Дурака да и только. Но разве не просматривается в этой почти безыскусной наглядности режиссёрского рощерка самой прямой отсылки к смыслу евангельской заповеди о любви к ближнему, в которой содержание близости вряд ли определяется степенью кровного родства между людьми? Может быть в ней говорится о той самой норме человеческого отношения к другому, в которой социум допускает только разумную меру участия друг в друге, согласно правилам общественного договора. И тогда увещевания жены Дурака, о том, что благополучие и здоровье их семьи должны быть в приоритете, невзирая на гибель чужих людей, звучат чудовищно в своей разумности. Ведь феномен глупости Дурака состоит не в том, что он сделал то, что никому не пришло в голову сделать, — вышел с правдой к людям, чтобы быть ими же растерзанным. Дескать, не хватило ума Дураку всё взвесить и рассудить перед тем, как променять заботу о своих ближних на заботу о чужих. Его феномен состоит в том, что без всяких рассуждений правильно это или неправильно, разумно это или неразумно он просто не мог бы дальше продолжать жить. Вот и всё.

Со времён Бергмана мы привыкли к особой кинематографической магии в созерцании надрыва и в человеке и в его отношениях с близкими, к этой принудительности взгляда к трагической раздвоенности внутреннего и внешнего Я, как некой безоговорочной экзистенциальной данности. Кажется, что это брожение рефлексии по кругам своего личного ада, переданное в наследство современному кинематографу, вдруг взорвалось самым неожиданным образом. Просто наконец это горько-сладкое наблюдение за мытар-

ствами несчастного Эго, до бессилия всматривающегося в самого себя, стало неважным.

Важным оказалось другое — откуда-то вдруг взявшаяся энергия бескорыстного участия к жизни другого, в общем-то чужого человека. Все смыслы пришли в движение от столь решительного переключения авторской оптики, в ракурс которой попали невиданные, но столь щедрые «земли» неисследимого острова человеческого Я. А может быть это признак святости — той Богочеловеческой нормы, к которой призван всяк человек? А Дурак в русской литературе всегда недалёк от блаженного. «Мы безумны Христа ради», — говорил апостол Павел ученикам (1Кор. 4: 10). А ранее поучал: «Бог избрал немудрое мира, чтобы посрамить мудрых, и немощное мира избрал Бог, чтобы посрамить сильное; и незнатное мира и уничижённое и ничего не значащее избрал Бог, чтобы упразднить значащее, для того, чтобы никакая плоть не хвалилась пред Богом» (1Кор. 1: 27–29). Когда же читаешь режиссёров-постмодернистов, изобретающих «новые формы», то замечаешь постоянную похвальбу и гордость, стремление поставить себя на место Бога.

Всё познаётся в сравнении — это удел человеческого знания. Чтобы увидеть ложь *Левиафана*, бесплодность и надуманность мук кулябинского *Тангейзера* достаточно увидеть фильм Александра Касаткина и Натальи Назаровой *Дочь*. Там есть вещи, конечно, жутковатые, заставляющие захолодеть сердце. Там не только обронена слезинка ребёнка, позволившая Ивану Карамазову усомниться в справедливости Творца, там сам ребёнок — девочка подросток становится жертвой помешавшегося маньяка, отца её подруги. Сюжет страшный, достаточный для того, чтобы артхаусное уныние вступило в свои привычные пределы. Но здесь его нет и в помине.

В фильме есть горе и несправедливость людская, косность и глупость, отчаяние и неверие, — все, что и так видно невооружённым взглядом в мире человеческих будней. Более того, там есть Ад, прорвавшийся в День. Но там есть и нечто, что видно немногим, но необходимо каждому. Я бы сказала так:

Там есть невидимый, но осязаемый Воздух, в котором рождается Бог.

Там есть то, что вытесняет пошлость и вводит нас в пространство непривычной чистоты чувств.

Там есть то, что всегда отличало подлинное от ложного — неукоснительная достоверность опыта верующей души, в котором оживают человеческие лица, а сквозь них проступают лики, несущие в себе иконичный образ Божий.

И всё это на фоне кромешного ужаса обстоятельств, составивших канву сюжета. Девственный, прозрачный мир юной главной героини — Дочери — сокрушён невообразимым фактом: её отец — убийца. Этот не по годам доставшийся ей опыт ада обрушился на неё с разбегу, без каких-либо предварительных вступлений, если не считать вопросов о Боге, которыми она начинает потихоньку задаваться после того, как её позвал в храм батюшка. Незадолго до того, молодой священник, недавно переживший смерть дочери, принял исповедь от её отца, едва устояв на ногах, ведь перед ним был тот са-

мый убийца его дочери. Расположенный безумием смертного греха мир был поделён между священником и дочерью убийцы, став общим для них в их невольном причастии невероятному Злу. Через какое-то время они станут одной семьёй и не только потому, что Дочь станет его невесткой — женой сына. Пройдёт время, и Дочь заново родится — обретёт Отца в том неведомом Боге, который вошёл в её дом вместе со священником, чтобы стать узанным.

Нетрудно представить, что было бы, если на месте священника был другой потерпевший из числа людей, которые кидали камнями в дочь маньяка, погубившего не одного ребёнка в этом захолустном городишке. Это так естественно для родителей убитых детей мстить за пролитую кровь. Обвинять и ненавидеть только по причине родства убийцы и его дочери. Это так естественно отвернуться от вчера ещё любимой девушки, только потому, что сегодняшней день обнаружил её как дочь убийцы. Так понятно желание бабки сначала оградить своего сына от близости к той, через которую память не даст забыть о постигшей его семью утрате.

Фильм о трудном пути к преобразению естества, к вводу его в иной порядок жизни. Назовём этот порядок Свободой. Сложный, разваливающийся мир, втягивающий каждого в свой неизбежный распад — ибо не все чувства созидают жизнь, многие из них её разлагают, становится простым и вновь целым, когда в него входит Благодать. Молитва была рядом с самого начала, неслышно и невидимо помогая творить кадр. Только в ней и с ней можно было и пережить и снять этот фильм так, чтобы видимое пролилось водой живой. Молитва не образует концептов и углов зрения, она дышит и своим дыханием проникает видимое и потому ему веришь и благодаря ему набираешься сил.

Потому здесь есть Цвет дня — обычного человеческого дня, здесь есть даже Запах провинциального осеннего городка с его яблочным ароматом и красой вечеряющего неба, здесь есть непридуманная правда человеческих отношений.

Фильм откровенен своим художественным языком, который остаётся верен Свободе, простирающейся далеко за пределы осознанной необходимости в те заповеданные края, где царствует только одна необходимость: «Ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет её, а кто потеряет душу свою ради Меня, тот обретёт её» (Мф. 16: 25).

В связи с этим фильмом вспоминаются обнадёживающие мысли Ханса Зедльмайра о возможной судьбе искусства, которыми и хочется завершить свои немногие слова о Свободе в искусстве. «...Многообещающе будут выглядеть те убежища искусства и человеческого, в которых под ледяными массами страха времени перезимовала и уже прорастает истинная радость» (Зедльмайр 2004: 205).

ЛИТЕРАТУРА

Зедльмайр 2004 — Зедльмайр Х. Утрата середины // Цит. по: Ванеян С.С. Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М., Прогресс-Традиция. 2004.

Марион 2010 — Марион Жан-Люк. Перекрестья видимого. М., 2010.

ЧАСТЬ II

ИКОНА В СЛОВЕСНОСТИ, СЛОВЕСНОСТЬ ОБ ИКОНЕ

ПРОБЛЕМА НЕРУКОТВОРНОСТИ И МНЕМОТЕХНИКИ ГУЛАГА

Хеффермель Ф.

1. Введение: нерукотворность – память – власть – творчество

В 1972 году Варлам Шаламов написал автобиографический рассказ *Перчатка* о событиях, которые в то время были уже почти тридцатилетней давности. Сюжет основан на пережитом им телесном истощении на Колыме в 1943 году, когда, по завершении его пятилетнего срока лагерного заключения, он вместо освобождения был приговорён к ещё десяти годам каторги. В это тяжёлое время нездоровый протагонист (вымышленное «я» Шаламова) дважды попадает в больницу. Он интимно описывает свои попытки доказать врачам, что заболел дизентерией. В итоге болезнь определяется как так называемая пеллагра, то есть кожная болезнь, вызванная нехваткой витаминов. По словам протагониста, кожа слезла с его руки, как кожа, сброшенная змеей. Таким образом, появляется титульный объект рассказа: перчатка, представленная собственной, человеческой кожей протагониста. Перчатка служит для Шаламова документальным *фактом*, на основе которого он в конце рассказа излагает свою нигилистическую этику и отрицание сотериологии (= учения о спасении). В то же время перчатка несёт оперативную функцию техники памяти, определяющую отношение между пишущей рукой автора и болеющей рукой героя.

Документальность перчатки обоснована ею «нерукотворностью». Она является оттиском его руки, но она, в отличие от обычной перчатки, не сшита руками. Прослеживается аналогия с феноменологией фотографии, согласно которой образ создаёт себя сам. Человек лишь посредник, который создаёт технические, пространственные, световые условия для того, чтобы образ создавался. Вместе с тем фотография может служить и техникой памяти. В своём анализе фотографий из Освенцима Жоржес Диди-Хуберман утверждает, что «...они [фотографии] являются возможной точкой *контакта* (...) между образом и *реальностью* Биркенау в августе 1944 года». В случае перчатки Шаламова эту «точку контакта» можно понять буквально, так как она является следствием физического прикосновения (и даже слитности) с рукой узника. Тем самым перчатка является документальным свидетельством, которое заменяет отсутствующие фотографии из ГУЛАГа.

В отличие от Диди-Хубермана, Шаламов принадлежит культуре с древним прецедентом сакрализации нерукотворных образов (лат. *imago*, гр.

εἰκών), главным примером которых является икона *Спас Нерукотворный* (ἀχειροποίητος). Основа генезиса этой иконы заключается в представлении о физическом прикосновении к лицу Христа. Объект сам делает себя видимым в материале. Ренате Лахманн понимает нерукотворную икону (*acheiropoietische Ikone*) как саму себя творящую икону (*autopoietische Ikone*). В то же время икона является мнемотехникой для церковного богословия. Именно икона есть тот социальный инструмент, который позволяет церкви сохранять коллективную память о лице Христа. «В смысле самопредставления [слово] "нерукотворный" обозначает культуру, саму себя представляющую, то есть её память». Икона тем самым есть воспоминание, передающееся иконописцами от поколения к поколению. Мнемотехническая функция иконы даёт ей авторитет над внутренними образами человека, чтобы тот отказался от своего творческого воображения о Христе. Память и фантазия в данном случае являются взаимно исключаящими областями восприятия.

Как сын священника и общественного деятеля Тихона Шаламова Варлам Шаламов знал православную культуру с её визуальной практикой изнутри. Однако в своей автобиографии *Четвертая Вологда* Шаламов описывает сложные отношения с отцом, которые приводят к тому, что он противопоставляет себя не только православию, но и любому общественному и эстетическому авторитету как таковому:

«Ты верил в Бога — я в него верить не буду, давно не верю и никогда не научусь. (...) Ты веришь в успех, в карьеру — я карьеру делать не буду — безымянным умру где-нибудь в Восточной Сибири. (...) Ты хотел, чтобы я сделался общественным деятелем, я буду только опровергателем. Ты любил передвижников, я их буду ненавидеть».

Учитывая нигилизм Шаламова, который здесь плавно переходит в анархизм («...я буду только опровергателем»), рассмотрим его рассказ *Перчатка* как отрицание или даже искажение и извращение социологического авторитета и сотериологического смысла нерукотворной иконы. Иконе как таковой Шаламов в рассказе не уделяет ни одного слова. Поэтому мы в данной статье не столько рассматриваем нерукотворную икону, сколько сравниваем/сопоставляем разные формы *принципа нерукотворности*, такие как отпечаток, фотография, зеркало. письменные работы таких разных мыслителей, как Иоанн Дамаскин, Симон Ушаков и Варлам Шаламов, мы проанализируем, как воплощается у них этот принцип и к каким последствиям приводит. В нашей статье нерукотворность понимается как концептуальная технология памяти, которая в нескольких случаях диалектически взаимодействует с принципом нетронутости.

Целью сопоставления исторических идей о нерукотворной иконе с нерукотворной перчаткой Шаламова, предлагаемого в этой статье, является открытие новых перспектив как для исследования (анти)литературных стратегий Шаламова, так и для исследования иконы как «медиума». Наличие нескольких между собой не совсем согласованных концепций нерукотворности у Шаламова приводит к радикальной этической переоценке образа. Шаламов

отождествляет нерукотворность не с сотериологией иконы, а, в частности, с дегуманизацией и эксплуатацией рабочих сил под имманентной, безграничной властью системы ГУЛАГа. Наш главный тезис заключается в том, что мнемотехника иконы связана с определённой концепцией власти. Однако полное значение этой концепции раскрывается только через анализ искажения, извращения, и, одновременно, преувеличения идеи иконы в *Перчатке Шаламова*. Путём рассмотрения идеи нерукотворности и нетронутости будет изложена схема памяти, власти, унижения и творчества. Внутри этой схемы мы, кроме того, делаем попытку определить статус творца (иконописца, художника, каторжника, автора) и героя.

В качестве мнемотехники нерукотворность и нетронутость у интересующих нас здесь авторов связаны со следующими вопросами авторитета и творчества: а) Какие перспективы открывает принцип нерукотворности для определения иконописца как художника, то есть автономного творца, который *своими руками* творит икону? б) Какое в основе того или иного определения статуса творца лежит восприятие образа? Воспринимается ли образ как подобие, мимесис природы, оттиск, документ, констатация факта, или даже как автономная вещь, фетиш, идол, «ready-made»?

В статье будет показано, как у Шаламова отражается динамичный комплекс идей нерукотворности в отношении творящего и помнящего автора к своему герою. Творчество в лагерных условиях невозможно, и от памяти о собственном прошлом он изолирован разными ограничениями: запретом на переписку (до 1951 г.), запретом на личное имущество и даже запретом на владение собственным именем, которое заменено на безличный номер. Безымянность пленников в той Колыме, в которой жил Шаламов, *ex negativo* отражается в изобилии имён *Колымских рассказов*. Как указывает Лахманн, в слово «память» слова «имя» и «я» входят как анаграммы.

2. Иоанн Дамаскин: нерукотворная икона как данный образ

Иоанн Дамаскин рассказывает о том, как эдесский царь Авгарь желал, чтобы Иисус посетил его. Он отправил к Христу своего посланника, которому поручили написать портрет Иисуса в случае, если тот откажется приехать в Эдессу. Иоанн Дамаскин пишет: «...Узнавши это, Тот, Кто всё знает и всё может, взял кусок холста и, приблизивши к нему Своё лицо, в это время напечатлел Свой собственный образ, что сохраняется и донине». Однако, согласно версиям более древних легенд, посланник Авгаря всё-таки *написал* портрет Иисуса собственными руками. У Иоанна Дамаскина не живопись, а отпечаток лица Христа считается авторитетным свидетельством его воплощения. При этом отпечаток создан чудом. Достаточно было одного прикосновения с первообразом, чтобы изображение запечатлелось на холсте.

После четвёртого крестового похода в 1204 году предполагаемый оригинал нерукотворного образа был утерян. Параллельно с этим в западной Европе появилась альтернативная версия о том, что св. Вероника (= *vera icona*)

утирала пот с лица Христа во время его пути на Голгофу. Пот и кровь с лица Иисуса оставили след на платке. Западная версия нерукотворности вносит новый аспект в понимание иконы, который представляется актуальным для нашей интерпретации пеллагроидной перчатки Шаламова: в отличие от легенды об Авгаре, образ на платке Вероники создан не чудом, а в имманентных условиях как следствие унижения и физического истощения первообраза.

В огромном влиянии выше указанных легенд на культ и производство икон прослеживается некая двойственность, которая присутствует, например, в новгородской иконе XII века *Спас нерукотворный*. Будучи нарисованной, она является результатом технической компетентности ремесленника, как и любой художественный образ. Но по своей идее она не *сотворена* человеком, а каузально *причинена* природой. Нерукотворная икона мыслится как зеркальное отражение, тень, отпечаток или, как в случае Туринской Плащаницы, даже как «фото-графия» (= *световой рисунок*) на ткани. Общим для таких естественных образов становится то, что все они являются проекциями: «Изображения [Bilder] создаются или субъектами, которые ими пользуются, или объектами, которые в них становятся видимыми». Нерукотворный образ, будь он представлен иконой или фотографией, свидетельствует об истине в силу своей *объективности*.

На наш взгляд, такая объективность нерукотворности влечёт за собой особое понимание статуса иконописца: если мы предпримем радикальную интерпретацию принципа нерукотворности, то образ приобретает авторитет через отрицание руки иконописца, вернее отрицание его кисти в обоих значениях этого слова (*hand/paintbrush*), и даже через отрицание творческого субъекта как такового. Этимологически слово художник через готское *хядогъ* — ловкий, умелый — связано с германским словом *Hand*. Тем самым нерукотворность отрицает само понятие «художника». Наш тезис, который будет развит чуть ниже в контексте модернизма, состоит в том, что в таком отрицании творчества теория иконы приобретает *анти-формалистский* и *анти-процессуальный* характер. Примечательно, что Иоанн Дамаскин не пишет ни одного слова об иконописце, о формальной эстетике иконы, о её технике, о том, как икона должна выглядеть. Это дало основание Моше Барашу утверждать, что Иоанн Дамаскин не знал или даже презирал ремесленную технику. Отсутствие в византийской литературе упоминаний о ремесле и эстетике мы, однако, здесь рассматриваем не как выражение невежества, а как прямое следствие двух принципов иконы, которые оба находятся в прямом противоречии с понятием «искусства» или «художника».

Во-первых, Иоанн Дамаскин определяет икону следующими словами: «Икона, без сомнения, есть подобие, и образец, и оттиск чего-либо, показывающий собою то, что изображается». Акцент на «подобии» (ὁμοίωμα) тут означает, что икона своим внешним видом *похожа* на Христа, но в своей сущности икона *есть* всего лишь мёртвый материал. Тем самым икона отличается от таких явлений, как мощи, в которых заключается сама сущность

святого. В иконе почитается только внешняя форма. Такое определение означает, что только *завершённый* образ является иконой в богословском смысле. Только при достижении подобия с Христом, когда икона может показать «собой то, что изображается», она является почитаемой. Пока икона находится в процессе своего производства, можно сделать вывод, что она показывает не «то, что изображается», а лишь бессмысленные абстрактные пятна и штрихи.

Во-вторых, особенность техники отпечатка заключается в том, что образ появляется прерывно. Отпечаток не создаётся постепенно, процессуально, а мгновенно появляется на поверхности материала. При отпечатке лица Христа платок Вероники мгновенно перешёл из одного состояния в другое, то есть из состояния простого платка в состояние образа. Икона тем самым мыслится не только как завершённый, но даже как *данный* образ, отрицающий своё материальное и техническое происхождение от руки мастера.

Как данный образ икона должна сохраняться неизменно в своём нерукотворном виде. В письме 836 года патриархов Антиохии, Иерусалима и Александрии иконоборческому императору Феофилу подробно описаны черты Христа: «...сросшиеся брови, красивые глаза, большой нос, волнистые волосы, (...) здоровый цвет лица, тёмная борода, кожа цвета пшеницы, по внешнему виду похож на свою мать». Далее следует вывод, что «...неизменно будет бережен Богом (...) образ в чуде платка». Образ, который передаётся от поколения к поколению иконописцев, существует для того, чтобы в качестве достоверного свидетельства факта воплощения заменить собой наши индивидуальные догадки, сны и фантазии о Христе. Икона представляет собой социологию превосходства общей памяти над индивидуальным творчеством. Технология памяти в этом смысле может быть инструментом власти. Через икону сделан отбор того, что может оставаться в памяти культуры.

3. Симон Ушаков: нетронутость как основа фантазии

В 836 году патриархи Антиохии, Иерусалима, Александрии объявили иконоборческому императору Феофилу, что Христос стал человеком, «...не воплотившемся в фантазии, в призраках, тенях, загадках (...), но как мы его слышали и увидели, и [как мы до него] дотронулись руками». Патриархи тем самым отрицали фантазию и противопоставляли её познанию, достигаемому с помощью прикосновения рук. Однако восемьсот лет спустя у иконописца Симона Ушакова наблюдается противоположная тенденция, а именно икона отождествляется с фантазией и отрицает принцип «тронутости». Его трактат об иконах (1667) начинается следующими словами: «Премудрейши всеа твари умные и вещественныя художник, сотворивый человека по образу и по подобию своему, даде ему всеа твари сии образы о душевней силе, яже есть фантазия, начертати, и сотвори каждо единому лицу общее с естеством быти дарованием...». Подобно Богу, художник-иконописец пользуется своим

воображением, чтобы вызвать образ из небытия к бытию.

Такая сакрализация художника имеет очевидные западные корни. Леон Баттиста Альберти в своём трактате о живописи (1436 г.) сравнил художника с божественным существом и написал, что живопись в себе содержит некую «божественную силу» (*forza divina*). Эта сила действует как зеркало, в котором наблюдатель превращается в отражение того, что показано на картине: «В основе природы, которая притягивает к себе то, что на неё похоже, лежит то [обстоятельство], что мы с плачущим плачем, со смеющимся смеёмся, со страдающим страдаем». Возрожденческое зеркало является техникой нерукотворности нового времени. Если под средневековым принципом нерукотворности подразумевается, что образ создаётся как отпечаток при прикосновении с первообразом, то теперь образ представлен на некоторой дистанции от своего зрителя. Спустя двести лет после Альберти такая идея прослеживается у Ушакова, который представляет природу как *не руками* творящий организм:

«Не точию же сам Господь Бог иконописательства есть художник, но и всякое сущее зрение чювствия подлежащее тайную и предивную тоя хитрости имать силу; всякая бо вещь аще представится зеркалу, а в нем свой образ нарисует дивным Божию премудрости устроением. Оле чюдесе, кроме чюдесе образ пречюдный бывает, иже движущуюся человеку движется, стоящу стоит, смеющуюся смеется, плачущую плачет и что-либо ино деющу деет, всячески жив является, аще ни телесе, ниже души имать человеческия; подобне (в) воде, на мраморе и на иных вещех добре углаженных всяких вещей образы в единой черте времени, всякого трудоположения кроме, пишемы быти видим».

В данной цитате прослеживается то, что Готтфрид Боэм называет «янусным лицом нового времени». С одной стороны, Ушаков придаёт эстетике новое значение. Красота исходит из фантазии как богоподобной силы художника. С другой стороны, он опирается на древние антитворческие парадигмы нерукотворности — парадигмы, которые в зеркальных кабинетах в стиле барокко сами проходили через определённую трансформацию. В данном формате статьи нет места для подробного описания сложного и многослойного контекста этой трансформации. Ограничимся примерами двух новых аспектов, которые присущи *зеркалу* как явлению и концепции:

Во-первых, зеркало является часто встречающейся метафорой образности и в византийском богословии, и в западной возрожденческой теории живописи, но с различными практическими и теоретическими следствиями. В своих *Трёх защитительных словах против порицающих святые иконы* Иоанн Дамаскин неоднократно цитирует следующие слова апостола Павла, которые мы здесь цитируем в церковно-славянском переводе: «Видим убо ныне якоже зеркалом в гадании...». Однако здесь не имеется в виду зеркало в современном значении этого слова. Апостол Павел пользуется греческим словом «*ἑσόπτρον*» (*эсоптрон*), обозначающим шлифованную поверхность металла, в которой человек может отражаться. Шлифованный металл не может дать

такой ясности и кажущейся прозрачности как современное зеркало, сделанное из амальгамы и стекла. Поэтому примечательно, что в синодальном переводе Библии слово «зерцало» изменён на «тусклое стекло»: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло...». На наш взгляд, следует обратить внимание на этот неточный перевод и его возможную связь с развитием зеркального производства. Уже с XV века технология позволила зеркалу давать совершенную иллюзорную проекцию природы. В синодальном переводе выражение «тусклое стекло» частично соответствует визуальному впечатлению у зрителя при его отражении в плохой прозрачности шлифованного металла. С другой стороны, в тусклом стекле в меньшей степени прослеживается первоначальная функция «ἑσόπτρον» в смысле зеркального отражения.

Противоречие между этими переводами свидетельствует о некой трансформации или искажении самого понятия нерукотворности: как говорилось выше, в легенде об Авгаре нерукотворный образ является документом и констатацией факта. Документ не претендует на иллюзорность. Зеркало нового времени, наоборот, стремится к иллюзорному дублированию природы. Видимость становится абсолютной. По мнению Альберти искусство показывает исключительно то, что можно видеть. Невидимое не имеет никакого значения для художника. В выше приведённой цитате Ушакова чувствуется такая же установка на видимость: что может быть чудеснее отражения, которое притворяется живым человеком без его души и тела («всячески жив является, аще ни телесе, ниже души имать человеческия»)? Иными словами, мимесис является атрибутом сакральности, что даёт возможность воспринимать икону в её эстетике, как будто мы в ней смотрим на мир через то, что Альберти назвал «открытым окном» (*una fenestra aperta*). Подобное «окно» до такой степени является прозрачным, что оно словно отменяет себя, то есть отменяет свою материальность, состоящую из физических красок и холста. Однако такое невидимое «окно» может находиться в противоречии с новоплатонической небесной иерархией псевдо-Дионисия Ареопагита, согласно которому видимый мир лишь является покровом для невидимой истины по аналогии с мало прозрачным тусклым стеклом.

Во-вторых, если значение нерукотворности теперь ориентируется на иллюзорную видимость, то есть на зрительное сознание человека, то в этом подразумевается новый вид поведения зрителя по отношению к образу. Альберти полемизирует с Плинием, утверждающим, что первый живописный образ появился как контур тени. Устанавливая иллюзорность как аксиому образности, Альберти приходит к выводу, что первым художником был Нарцисс:

Итак, я обычно, опираясь на высказывание поэта, говорил своим друзьям, что тот Нарцисс, который превратился в цветок, был подлинным создателем живописи. (...) Могли бы мы сказать, что живопись есть нечто иное, чем художественно зафиксированное подобие того, кто там выглянул из зеркала источника?

Здесь Альберти чётко показывает разницу между культовым образом

средневековья и образом искусства нового времени. Культ предполагает осязательную близость с иконой. Своими поцелуями и прикосновениями верующий обеспечивает образу такое же почитание, каким пользуется изображённый святой. Прикосновение также играет ключевую роль в легенде о том, как Христос телесно запечатлел своё лицо на платке. Икона существует в осязательной «генеалогии» с телом Христа. Но зеркальное отражение в воде (повторяем: «подобие в воде...»), наоборот, предполагает расстояние между наблюдателем и образом. При самом маленьком прикосновении к водяной поверхности образ исчезает в ряби. В легенде о Нарциссе присутствует непреодолимая граница между человеком и образом. Человек превращается в бестелесного зрителя, так как картина воспринимается исключительно глазом. Образ изолируется в зрительном восприятии человека, где он не может быть тронутым. Отсюда следует система линейной перспективы, которая своими геометрическими законами регулирует позицию физического наблюдателя, и ставит его на определённое расстояние от плоскости картины. В возрожденческом искусстве прикосновение уступает место дистанционному наблюдению. Нерукотворность переходит в нетронутость.

У Ушакова намечается противоречие между идеалом фантазии и идеалом зеркала. Зеркало является синтезом православного принципа нерукотворности и механистических приёмов нового времени, как, например, геометрической перспективы в искусстве или гелиоцентрической системы в астрономии. Фантазия в этом контексте является проникновением художника в тайны природы. Художник-иконописец признается в качестве автономного творца. Его рука повышается до статуса гениальности. Но вместе с тем он отдаляется от своего произведения на непреодолимое расстояние. Тем не менее Ушаков отказывается от чисто механистического понимания нерукотворности. Если то, что не сотворено рукой человека сопоставимо с тем, что этой же рукой не тронут, тогда природа оказывается той «невинной» *terra incognita* для человеческого интеллекта, из которого берётся источник его вдохновения. Посетитель Третьяковской галереи легко может увидеть в иконах Ушакова отклонения от средневекового канона. Нерукотворная и нетронутая природа не столько сохраняет информацию о прошлом, сколько составляет пространство для осуществления творчества.

5. Варлам Шаламов: перчатка как нерукотворная рука

В отличие от Иоанна Дамаскина и Ушакова Шаламов является писателем «без морали» в том смысле, что он не признает никаких религиозных, интеллектуальных или идеологических авторитетов. При этом для его прозы характерно то, что мерзкая жизнь доходяги изображается через высшие символы религии, культуры, цивилизации, например через такие названия его рассказов, как *Апостол Павел*, *Афинские ночи*, *Галстук*. В рассказе *Перчатка* протагониста покрывают брезентовые палатки, напоминающие о бренности мира. Брезент приравнивается к иному небу, «...чем в евангельских местах».

Отсутствие защиты от холода позволяет протагонисту говорить о «брезентовой стене своего бытия». Брезент даёт скудное укрытие от смерти там, где нет надежды на потустороннюю жизнь на небе. Вместе с тем брезент представляет аналогию с кожей, которая при пеллагре может слезть с человека и оставить его ещё более нагим, чем если бы он был без одежды. Следует отметить, что брезент также являлся тем материалом, из которого состоял плащ отца Шаламова, когда тот умер слепым и в глубоком нищенстве (1, 445). Тем самым атрибуты отцовского образа и богословия, представляемого им (небо, евангелие и т. д.), заменяются несколькими дешёвыми, обычно непригодными материальными предметами. (...)

Если икона представляет нам лицо и лик Христа, то Шаламов трактует безличностную лагерную жизнь в буквальном смысле как систему *без лиц*. Если в иконе особенно подчёркиваются глаза, чьи размеры часто преувеличены, то Шаламов их туманит, чтобы таким образом отнять признак индивидуальности у своих героев: «На Колыме не было людей, у которых был бы цвет глаз, и это не абберация моей памяти, а существо жизни тогдашней». Изобилие имён в *Колымских рассказах* может быть обратной реакцией на анонимность лагерной жизни. Имя является тем единственным признаком индивидуальности человека, который может передаваться в литературе без трансформации медиума. В этом смысле имя является текстуальным вариантом произведения искусства типа *ready-made*. Между присутствием имён и отсутствием лиц создаётся эффектный контраст к иконе, в которой имя и портрет составляют целостность. Этим контрастом Шаламов, во-первых, подчёркивает медиальную специфичность литературы и тем самым её принципиальное отличие от иконы. Во-вторых, он демонстрирует исчезновение около двух с половиной миллионов жизней в ГУЛАГе. С этой точки зрения его рассказы сближаются с «медиумом» кладбища, которое тоже по своей сути есть имена без лиц, и поэтому лишь становится знаком потерянного прошлого.

Перчатка Шаламова является и символом анонимности, и нерукотворным оттиском его руки, возникшим вследствие унижения и физической болезни. В то же время перчатка заостряет концепцию нерукотворной иконы, сводя её не к лицу как главному элементу композиции иконы, а к самой малой единице того, что концепция отрицает — к руке. Отрицание творческой руки является составной частью лагерной системы. Тем более важно для Шаламова подчеркнуть огромную жертву, принесённую теми руками, которые на самом деле строили ГУЛАГ: «Все эти миллиарды кубометров взорванных скал, все эти дороги, подъезды, пути, установка промывочных приборов, возведение посёлков и кладбищ — всё это сделано от руки, от тачки и кайла».

Изображение лица стало на Колыме окончательно невозможно потому, что ценность человека ограничивается чисто плано-экономическими параметрами, где его ценность приравнивается к ценности его руки. По словам Шаламова, в безликой системе ГУЛАГа не существовало надобности перевозить тела погибших беглецов обратно в лагерь. Для лагерной бюрократии до-

статочно было зарегистрировать мертвеца по его дактилоскопическому оттиску. Шаламов пишет о том, как молодой лейтенант застрелил беглеца. Чтобы освободиться от утомительной задачи тащить тело пятнадцать километров обратно в лагерь, лейтенант отрубил его кисти для отчёта... «А беглец встал и ночью пришёл в наш барак, бледный, потерявший много крови, говорить он не мог, а только протягивал руки».

Ужасающий образ беглеца без кистей становится гротеском не руками творящего иконописца со свойственной для этого жанра двусмысленностью. С одной стороны, гротеск, превращая своего прототипа во что-то иное, искажает представляемую прототипом идею. С другой стороны, гротеск гиперболизирует черты у прототипа, на которые мы иначе не обращали бы внимание. Следует отметить, что нарратив иконописца без руки уже присутствует в православной традиции. Согласно житию Иоанна Дамаскина (X в.), его рука была отсечена калифом, но потом приросла после молитвы перед иконой Богородицы. Человек спасается через покорение. Искажение этой идеи Шаламовым заключается в том, что он отрицает её положительный сотериологический аспект. Исцеление и воскресение происходит исключительно на уровне посюстороннего телесного выздоровления: «Настал день, когда кожа моя обновилась вся — а душа не обновилась».

В отрицании сотериологии создаётся гипербола концепции вертикальной власти. Перчатка раскрывает в социологии нерукотворной иконы деспотический потенциал, который может осуществляться только тогда, когда вера становится лишь атрибутом психологии, богословие превращается в явление культуры, а имя человека, при некоторых процессах абстрагирования, уступает место арифметическому номеру узника: человека узнают не по его лицу, а по генетическому коду, «вписанному» в дактилоскопическом оттиске его пальцев. Поэтому нигилизм Шаламова не препятствует ему выразиться в уважительном тоне об искренней вере или даже представить самого себя как верующего во спасение через поэзию. Но в таком случае конфронтация Шаламова с пережитыми им жестокостями является конфронтацией с самим собой. Ульрих Шмид указывает на парадоксальность методики Шаламова, которая частично подрывает основу его прозы. Шаламов осуждает искусство и классический канон русской литературы и даже отграничивает себя от художественного творчества. После семнадцати лет заключения он настолько ассоциирует своё мировоззрение с жестокостями ГУЛАГа, что его нигилизм отражает бессилие по отношению и к власти, и к себе, что непреложно ведёт к раздвоению творческого писателя и его вымышленного «я» в виде страдающего узника, инструмента для чужого коллективного творчества. Его перчатка представляет собой двойника той руки, которая тридцать лет спустя пишет рассказ:

Даже дактилоскопический оттиск один и тот же на той, мёртвой, перчатке, и на нынешней, живой, держащей сейчас карандаш (...) Мои перчатки — это два человека, два двойника с одним и тем же дактилоскопическим узором — чудо науки. Достойный предмет размышлений криминалистов

всего мира, философов, историков и врачей.

Через абстрактный дактилоскопический узор, соединяющий двойников, Шаламов показывает хрупкость той памяти, которая позволяет живой руке писать о мёртвой. В сталинском обществе в целом цензура фотографий, публичные покаяния подсудимых в несуществующих преступлениях или добровольный отказ писать дневники, так как любой дневник мог стать основой для расследования, свидетельствуют о подчинении индивидуальной памяти людей гигантской мнемотехнической программе. Шаламов задаёт вопрос: «Были ли мы?». В вопросе чувствуется страх за возможную потерю собственной памяти и одновременно мотивация для его писательского труда. Сразу после вопроса следует: «...отвечаю: "были" — со всей выразительностью протокола, ответственностью, отчётливостью документа».

ГУЛАГ для Шаламова не может служить основой для «художественной идеи» или «литературного изобретения». «Нужно и можно написать рассказ, который неотличим от документа. Только автор должен исследовать свой материал собственной шкурой — не только умом, не только сердцем, а каждой порой кожи, каждым нервом своим» (4, 362). Пеллагра в этой перспективе может быть не только сюжетом рассказа, но и методом писателя. Такая стратегия требует, чтобы расстояние между писателем и литературным произведением сократилось до нуля. Как указывает Франциска Тун-Хохенштейн, для выживших из концлагерей Хорхе Семпруна и Шаламова писание «...значит постоянно заново отдаваться смерти, чтобы, таким образом, её постоянно заново "пережить"». Шаламов отказывается от традиционного представления о писателе как постороннем наблюдателе: «Новая проза отрицает этот принцип туризма. Писатель — не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни, участник и не в писательском обличье, не в писательской роли. Плутон, поднявшийся из ада, а не Орфей, спускавшийся в ад».

Перчатка Шаламова является «телесной, материальной конкретизацией», которая не претендует на то, чтобы что-то изобразить или рассказать: «Мёртвой перчаткой нельзя было написать хорошие стихи или прозу. Сама перчатка была прозой, обвинением, документом, протоколом». Тем самым феноменология перчатки совпадает с феноменологией четырёх фотографий из Освенцима так как их интерпретирует Диди-Хуберман. Эти фотографии были нелегально и с крайне высоким риском сняты членами еврейского «Sonderkommando» (= подразделение пленников, занимающееся сжиганием трупов), что сказалось на их фотографическом качестве. Они сняты скрытой камерой, две из них, скорее всего, во время ходьбы, и поэтому являются нечёткими. Ракурсы свидетельствуют об условиях скрытой фотосъёмки. Сжигание трупов и голые узники по дороге в газовую камеру занимают относительно мало места в композиции. В основном фотографии показывают черные формы стен газовой камеры и окружающие деревья. Последняя фотография вообще не изображает ничего, кроме берёзовых крон Биркенау. Эта фотография охарактеризована историком Жаном-Клодом Прессаком как «непригодная» (*useless*). Но как в случае с тоже ничего не изображающей

перчаткой, феноменологическая цена образа не состоит в его миметической передаче событий, а в том, что он есть материальный «факт», свидетельствующий о «сущности ситуации».

Однако, на наш взгляд, перчатка Шаламова является ещё более радикальной концепцией, чем фотография. Ведь перчатка может заново быть потребителем товаром. Это вещь, которую читатель может одеть, снять, бросить на землю или бросить, при вызове на дуэль, кому-то в лицо: «Где ты сейчас мой вызов времени, рыцарская моя перчатка, брошенная на снег, в лицо колымского льда в 1943 году?». Перчатка есть художественное произведение по ту сторону искусства. Это объект *авангарда* в изначальной милитаристской этимологии этого слова. Тем самым у перчатки более вызывающий потенциал для активизации читателя внутри лагерной действительности, чем у фотографии.

У Диди-Хубермана прослеживается тенденция к одушевлению фотографии. Он пишет, как бы приравнивая фотографии к людям, что «они есть *выжившие*». Такое одушевление послужило основанием для острого обвинения Диди-Хубермана в «фетишизме» со стороны мыслителей Жерарда Вайсмана и Елисабет Пагну. В полемике с ними Диди-Хуберман отказывается от широко распространённого предположения о непредставимости или невообразимости холокоста и, следовательно, от мысли о том, что образы Освенцима не могут быть визуальными. В рамках данной статьи нет места для подробного анализа защиты Диди-Хубермана от отрицательной характеристики себя как «фетишиста». Такой анализ потребовал бы детального обсуждения современной иконоборческой феноменологии, не столь уже далёкой от древнееврейского запрета на изображения, согласно которому фетиш (вернее идол) является ложным *отрицанием отсутствия*. Там, где нет фотографий, например внутри газовой камеры, такой фильм, как *Список Шиндлера* представляется привлекательным суррогатом для нашего глаза, так же, как золотой телец в синайской пустыне является обманчивой компенсацией отсутствия видимого бога.

По словам Диди-Хубермана, следовало бы отметить, что его собственный формально-эстетический анализ фотографий Освенцима, где особое значение уделяются черным пятнам, нечёткости, ракурсам, в отличие от *Списка Шиндлера*, затрагивает реальные оставшиеся фрагменты настоящей жизни *Sonderkommando*. Для нашего анализа Шаламова как «фетишиста» разница между фотографией и *фикцией* (слово, этимологически связанное с *фетишем*) приобретает особое значение. Как и Диди-Хуберман, Шаламов понимает материальный предмет (перчатку) как оттиск и документ беспредельных жестокостей, но, в отличие от фотографии, этот предмет существует лишь в виде литературного вымысла. Может ли на самом деле вся кожа слезть с руки единым куском? Не является ли вся эта перчатка лишь продуктом фантазии Шаламова? Независимо от того, какой ответ мы дадим на эти вопросы, перчатка будет для читателя воображением, так как её не осталось после ГУЛАГа. Другими словами, Диди-Хуберман представляет себе материаль-

ный образ в качестве выжившего свидетеля, в то время как сам выживший свидетель Шаламов воображает себе образ перчатки.

На наш взгляд, такая творческая *инсценировка* памяти даёт возможность назвать перчатку *фетишем* в двойном этимологическом значении этого слова. Первое значение относится к традиционному христианскому пониманию, где фетиш является извращением иконы, в данном случае иконы *Нерукотворного Спаса*. Второе значение относится к теории Карла Маркса о самостоятельной «жизни» капиталистического товара, то есть к предполагаемой способности товара искусственно становиться ценным, одновременно отрицая ценность того труда, который за ним стоит. Как указывает Карл-Хейнц Коль, в обоих значениях речь идёт о «процессах антропоморфизации», при которых вещь приобретает человеческие свойства. При этом явление фетиша трактуется отрицательно. Фетиш ассоциируется с кощунством, рыночной эксплуатацией или (как в случае Зигмунда Фрейда) с сексуальным извращением.

У Шаламова, наоборот, оценка фетишизма может радикально меняться. Перчатка является неким заместителем всех безымянных узников, которые были использованы для строительства ГУЛАГа, и одновременно замещением уничтоженных доказательств преступлений. С христианской точки зрения, перчатка может представлять собой свидетельство об осквернённой иконе, о судьбе религии при гонениях большевиков. Как потребительский фетиш перчатка разоблачает цинизм сталинизма, так как этот фетиш свидетельствует об отрицании рабского труда внутри коммунизма, тогда как у Маркса фетиш являлся атрибутом капитализма. И, наконец, как состоящее из слов произведение искусства типа *ready-made* перчатка имеет своё автономное бытие и тем самым отрицает социалистическо-реалистический мимесис с его параметрами патриотизма и лояльности к идеологической этике.

Значение перчатки как мнемотехнического объекта выражается во множестве вариантов её дальнейшей судьбы. Перчатка становится экспонатом музея, который Шаламов время от времени называет музеем «Санитарного управления», «[музеем] истории края, по крайней мере [музеем] истории здравоохранения края». Как экспонат в краеведческом музее перчатка приравнивается к «фетишистским» объектам сибирского шаманизма. Тем не менее Шаламов не оставляет читателю уверенности в том, что же на самом деле произошло с перчаткой и сколько их было, одна или две: «Послали только ноговицы и одну перчатку, а вторую хранил я у себя вместе с моей тогдашней прозой, довольно робкой, и нерешительными стихами». Но в конце концов он предполагает, что перчатка все-таки исчезла: «Но перчатка погибла на Колыме — потому-то и пишется этот рассказ». Шаламов также выражает полную неизвестность о судьбе перчатки: «Где ты сейчас, мой вызов времени, рыцарская моя перчатка, брошенная на снег, в лицо колымского льда в 1943 году?» Но попытка вызвать само время на дуэль («вызов времени») предполагает возможность победы над временем. Перчатка может сохраняться во вневременной зоне вечной мерзлоты: «Перчатки эти живут в

музейном льду...» Во множестве вариантов событий история о перчатке составляет не столько повесть, сколько *модель памяти*. Память является неоднозначной и хрупкой. Отдельные воспоминания всплывают как мгновенные образы без прошедшего и без будущего. Реальный пережитый опыт смешивается с фантазией о прошлом, чтобы через тридцать лет оставить писателя-протагониста в неизвестности о том, какие события вошли «нерукотворно» в его восприятие и какие воспоминания он выдумал сам. Перчатка пишущего, творящего автора перекликается с перчаткой страдающего протагониста.

6. Заключение: Мир как нерукотворное создание

В контексте нереализованной технологии памяти перчатка Шаламова является актом сопротивления. При этом перчатка Шаламова возникает в борьбе с двойным ограничением: во-первых, лагерные условия не позволяют зафиксировать преступления в документах. Во-вторых, если все-таки документ существует, то он всё равно остаётся не увиденным и не услышанным. Как пишет Клод Ланцманн, холокост не только являлся уничтожением, но и также уничтожением уничтожения. Мотив бессилия перед уничтожением уничтожения также присутствует в рассказе Шаламова: «Нет личных дел, нет архивов, нет историй болезни... Документы нашего прошлого уничтожены, караульные вышки спилены, бараки сровнены с землёй, ржавая колючая проволока смотана и увезена куда-то в другое место. На развалинах Серпантинки процвёл иван-чай — цветок пожара, забвения, враг архивов и человеческой памяти». Следует отметить, что Серпантинкой называлось каторжниками место недалеко от села Хатыннах, где в конце 30-х годов происходили массовые расстрелы. Как и нерукотворная икона, полученная св. Вероникой, перчатка Шаламова является документальным свидетельством о преступлениях против человека. Поэтому в рассказе *Перчатка* прослеживается идея детективного расследования:

Даже дактилоскопический отпечаток один и тот же на той, мёртвой, перчатке и на нынешней, живой, держащей сейчас карандаш. Вот истинное чудо науки криминалистики. Эти двойники перчатки. Когда-нибудь я напишу детектив с таким перчаточным сюжетом и внесу вклад в этот литературный жанр. Но сейчас не до жанра детектива.

Таким образом, Шаламов как будто пишет для будущего суда. В словах «сейчас не до жанра детектива» подразумевается, что *сейчас нет, но позже — да*. В рассказе *По лендлизу* мнемотехнический мотив сохранения истории в вечной мерзлоте сочетается с апокалипсическим ожиданием: «Эти человеческие тела ползли по склону, может быть собираясь воскреснуть». «Перчатки эти живут в музейном льду — свидетельство, документ, экспонат фантастического реализма моей тогдашней действительности, ждут своей очереди, как тритоны или целоканты, чтобы стать латимерией из целокантов». «Пальцы мои не сказали ещё последнего слова».

Если нетронутость природы у Ушакова (...) обеспечивает расстояние

для эстетического любования, то для Шаламова расстояние между человеком и природой соответствует расстоянию между человеком и Страшным судом. В отличие от ожидания скорого апокалипсиса, Страшный суд для Шаламова перенесён в далёкое, не гарантированное будущее. В конечном итоге перчатка Шаламова ассоциируется с двумя типологиями рук. В истории живописи перчатка могла бы быть проиллюстрирована и протянутой рукой Бога, которая, мгновенно прикасаясь к Адаму, сотворяет его под сводами Сикстинской капеллы, и приподнятой, ни до чего не дотрагивающейся, но тем самым словно дотрагивающейся до всего человечества рукой вновь пришедшего Иисуса на алтарной стене того же помещения¹.

¹ Полный текст статьи со сносками опубликован на страницах 215–245 в журнале *Wiener slawistischer Almanach*, Bd. 76, 2015.

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТА ИНОГО МИРА В ЖИТИИ ВАСИЛИЯ НОВОГО¹

Дергачёва И.В.

Житие Василия Нового, переведённое на древнеславянский язык с греческого оригинала почти сразу после его написания, совместно с Синодиком с предисловиями определило эсхатологическую концепцию древней Руси. Появление первой русской редакции, восходящей к первой же греческой, датируется по упоминаниям «Жития» в Прологе и в летописной статье 941 г. из «Повести временных лет». Вторая редакция, восходящая ко второй же греческой редакции, известна на Руси с XIV в. Житие привлекало внимание не только текстологов (Новаковић 1895: 42; Вилинский 2011, 2013; Творогов 1897: 142–143, Михайлычева (Пентковская) 1998; Пентковская 2003, 2004; Викторов 2003), но и искусствоведов (Буслаев 2001: 191–193; Kazhdan 1991: 270–271; Goldfrank 1995: 180–199; Vilibahova 2000: 259, 260; Berezhnaya: 19–20).

Популярность *Жития Василия Нового* в Древней Руси на раннем этапе была связана с христианизацией язычников, т. к. ничто так не влияло на воображение, как описание картин страшных мучений, неизбежно ожидающих некрещёного человека после смерти, недаром в *Повести временных лет* эпизод с запоной, изображавшей посмертную участь на Страшном суде явился решающим аргументом для князя Владимира при выборе веры. Но к концу XV уже ожидался реальный конец света в 1492 г. в связи с истечением 7000 лет от сотворения мира, что, безусловно, усиливало эсхатологические настроения древнерусских книжников. Описание Страшного Суда во второй части *Жития* делало этот памятник важнейшим христианским текстом средневековой Руси.

Житие состоит из двух частей. В первой части мниху Григорию в ответ на его вопрошение о посмертной судьбе души Василий, обладавший особым даром провидения, делает так, что Феодора сама рассказывает о своей посмертной судьбе Григорию, явившись ему во сне. Вот как описан путь Григория на небеса, мнящего себя идущим по земле и не чаявшим оказаться в раю: «И так шагая думал, что иду к Влахерне, и оказался внезапно на некоем пути, ведущем меня высоко, яко в гору зело тесную. По нему же с многим страхом шёл и пришёл к вратам, плотно закрытым, в надежде увидеть кого-нибудь знакомого и как-то внутрь проникнуть» (Дергачёва 2004: 71–92). «Зело красная» жена, напоминающая героиню фольклорного сюжета о премудрой деве, обитающей на горе, объяснила Григорию, что это дом преподобного Василия, незадолго до него пришедшего навестить своих духовных чад. Вскоре из дома вышла Феодора и увидела Григория, возлюбленного духов-

¹ Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 16-04-00523.

ного сына её господина Василия, открыла врата и облобызала его. Узнав, что Григорий жив и добрался до неё молитвами святого Василия для того, чтобы увидеть, как, в каком месте пребывает её душа и как она миновала «лукавых духов воздушных мытарств», Феодора открывает ему все тайны загробного мира.

Горька смерть для грешников, к коим причисляет себя и сама Феодора: «Когда же настанет время разлучиться с телом, как описать болезнь телесну, нужду и лютость и беду! Такова болезнь, изнемогающая умершего, что подобна тому, как нагой, без одежды, попавший в пламень печной, изгорает, помалу изжигаясь и разрушаясь. Столь горька смерть подобных мне грешников!» (Дергачёва 2004: 71–92).

Однако ещё страшнее появление злобных духов: «Когда же разлучалась душа моя с телом, увидела я множество эфиопов, у моего одра шум творящих и мятеж, и рычащих, яко дикие звери, изучающих дела моя, хартию готовящих и мрачнующих лицами. Их же видение страшнее огня!» (Дергачёва 2004: 71–92).

Спасение душе явилось, повествует Феодора, в виде «неких двух прекрасных золотоволосых юношей, белых как снег, вошедших ко мне и ставших одесную близ одра, тихо беседуя меж собою» (Дергачёва 2004: 71–92).

Следом явилась смерть, «яко лев рычащая и железа всякия носящая: меч, нож, серпы, пилы, секиры, ражны, стрелы, копья, тесла, коими казнь совершает» (Дергачёва 2004: 71–92). Несмотря на слова светлых юношей о том, что грехи Феодоры невелики, смерть начинает свою страшную работу: отсекает ноги, расслабляет суставы и умертвляет всё тело так, что невозможно двинуть ни рукою, ни ногою. «И потом взявше теслу, отсекала шею мою так, что невозможно стало двинуть головою. И потом налила чашу, непонятно что было в ней, и дала испить мне. И так была горька, что наступил час отринуть мне душу, и выскочила она из тела» (Дергачёва 2004: 71–92). И два прекрасных юноши приняли душу своими ризами: «В сердце ибо человеку все душевное возлежит, в уме же — дух» (Дергачёва 2004: 71–92).

И тогда освобождённая душа Феодоры увидела её бездыханную плоть, лежащую на смертном одре. В это время мрачные злые духи обступили принявших душу ангелов и стали возвещать о том, что знают о многих грехах усопшей. Тогда светлые юноши взвесили на мериллах (весах) добрые дела, которые совершила Феодора при жизни, и они перевесили её грехи: «Когда я дала хлеба убогому, или же напоила жаждущего. Или пришла посетить болящего, или в темнице заключённых, или ходила в церковь с многим усердием на молитву, или странника в доме приютила. Или влила масло в кадило в просвещение святых икон. Либо же смирила карающих, или ещё излила слезы в молитве своей, или когда претерпела досаждавших мне, или когда умыла ноги странным. Или же утвердила неутверждённые словеса благие, или отвратила кого от совершения греха, или постонала от чужой напасти, или поскорбела со злостраждущим. Или поспешила кому на доброе дело, или сотворила коленопреклонение. Или постилась Бога ради и пострадала сильно,

чтобы покорить плоть духом, или постилась во святых монастырях 40 дней в святой и великий пост, и к Христову Рождеству, и в святые и апостольские праздники, и к Успению Святой Богородицы, и во всяку среду и к субботе в пятницу. Или отвратила очи свои от суетного жития, или затворила уста мои от празднolibия, словес и дел и клевет, от ложных клятв» (Дергачёва 2004: 71–92).

Злые духи, увидев, как один за другим грехи Феодоры были искуплены её добрыми поступками, заскрежетали зубами, хотели выхватить душу её из рук добрых ангелов и бросить на дно ада. Но на помощь Феодоре внезапно явился преподобный Василий, вознесённый на небо Святым Духом. Рассказав ангелам о том, что старица Феодора много послужила ему в старости, он даровал Феодоре милость свою — узел чистого золота для откупа от злых духов во время воздушных мытарств. «Лукавые бесы увидев это, без гласу стояли многие часы, и потом, вопиюще и восклицающие, исчезли». Тотчас же явился угодник Божий Василий и вместе с двумя ангелами излил на Феодору корчагу масла, наполнив её духовного благоухания. Попросив ангелов привести её к нему в дом, «уготованный от Господа, когда свершится уготованное Им», преподобный Василий исчез. А душа Феодоры начала свой путь на небеса.

Страшны были лукавые духи, вставшие на пути в этот дом. Двадцать одно воздушное мытарство пришлось преодолеть Феодоре. На каждом из них они старались поставить ей в вину: 1) клевету, 2) поругание, 3) зависть, 4) ложь, 5) ярость и гнев, 6) гордость, 7) празднословие и срамословие, 8) лихоимство, 9) неправду и тщеславие, 10) сребролюбие, 11) пьянство, 12) злопамятство, 13) отравление, 14) чревоугодие, 15) ереси, 16) однополую любовь и детоосквернение, 17) прелюбодеяние, 18) разбой, 19) татьбу (воровство), 20) блуд, 21) жестокосердие и человеконенавистничество.

Большую часть из этих мытарств (11) душа Феодоры прошла с лёгкостью — она была свободна от греха гордыни, лихоимства, неправды и тщеславия, сребролюбия, злопамятства, отравления, ереси, однополой любви, разбойничества, татьбы, жестокосердия и человеконенавистничества. Иные грехи, совершенные ею на земном пути, оказались столь тяжки, что пришлось использовать «от дара Господина», преподобного Василия — если бы не его помощь, самостоятельно не удалось бы пройти такие мытарства, как клевету, поругание, ложь, «пьянственные грехи», блуд. Феодора не была святой при жизни, телесность вела к греховности. Но благодетельная и смиренная душа возвышала тело, облагораживала желания. Дух Феодоры на предварительном суде преодолел тело.

Описание злых духов, поджидающих на мытарствах грешные души, экспрессивно и детализировано — каждому мытарству соответствуют свои стражи. Идентификация стражей начинается с описания «лживого мытарства»: «Сущие в нём эфиопы зело были мерзки и ненавистны, и их старейшина был зело свиреп. Увидев нас, пошли нам навстречу, творяще мятеж велик и проклятия» (Дергачёва 2004: 71–92). Бесы мытарства «ярости и гнева»,

преисполненные злости, испытывали душу Феодоры «облизываясь, яко псы». Мытарство «отравления» сторожили «сущие в нем прескверные змееобразные духи». Бесы «чревоугодия», обличая и понося, сами норовили поглотить встреченную душу. Наиболее колоритна фигура стража «блудного мытарства»: «Князь сего мытарства облачен в смердящую ризу, пеною и кровью окроплённую, ею же яко царскою багряницею украшен. Была же сия риза сотворена ему от смрада нечестивых деяний, в сквернах блудных валяющихся» (Дергачёва 2004: 71–92). Подобно бесам многих других мытарств, злые духи «не только истинное обличали, но и лжуще клеветали» на душу Феодоры. Наибольший ужас внушает страж последнего мытарства, «немилосердия и жестокосердия»: «Сидит князь его зело жесток, и пресух и уныл, яко от долгой болезни. Плачется и рыдает, огнём дышит немилосердным» (Дергачёва 2004: 71–92).

Много вопросов, касающихся тайн потустороннего мира, проясняет нам автор *Жития*. Так, на вопрошение Феодоры «Откуда видят сии делатели беззакония далече в мире живущих прегрешения», один из сопровождавших её ангелов даёт такой ответ: «Каждый христианин от святого крещения святого ангела принимает, хранящего его невидимо и наставляющего на всякое благое дело и записывающего его добрые дела в течение всей жизни. Также и лукавые ангелы следуют за ним и пишут все грехи его, еже творит во временном житии» (Дергачёва 2004: 71–92). Список этих грехов находится в распоряжении духов мытарств, поэтому они обладают силой помешать душе подняться к Господу и столкнуть её в бездну, где живут сами. Откупиться от злых духов правоверным христианам возможно лишь благими делами, совершенными при жизни.

Большой интерес представляет описание потусторонних мест, образное и экспрессивное. Путешествие Феодоры начинается от земли на восток небес. Миновав последнее мытарство, она попадает внутрь врат небесных: «Были же врата небесные как кристалл, и все, что было в них, сияло сильнее пресветлых звёзд». Стоявший во вратах юноша в пресветлых ризах обрадовался, увидев Феодору с сопровождавшими её ангелами, ибо понял, что «избежала душа безбедно горьких мытарств, тьмы и воздуха». Пройдя внутрь небес, разделявшихся водой, находившейся над твердью, они попадают на «некий воздух страшный, на котором было множество прекрасных юношей, облачённых в огонь» (Дергачёва 2004: 71–92). Увидев душу Феодоры в руках у ангелов, они обрадовались и возвеселились, т. к. поняли, что сохранена она в Царствии Божиим.

Вместе пошли они по облакам, поющие песнь божественную, пока не узрели на высоте неисчислимой Божий престол, «окрест его предстояли юноши, красотою блистающие, в багрец червлёный облачённые». Сопровождавшие душу Феодоры ангелы подошли к престолу Святой Троицы, откуда послышался глас: «Пройдите с нею, покажите ей все души праведных и грешных, и все села святых, еже находятся в раю, и сущих в преисподней, в аду. И потом упокойте её, где же речет вам угодник Мой Василий» (Дергачё-

ва 2004: 71–92).

Перед читателем открываются завораживающие душу картины «сёл святых...на месте злачне, на месте покойне, на месте тишины» — поселений апостольских, пророческих, мученических, святительских, преподобных и праведных, бывших в ширину и долготу подобными Царьграду. Все исходящие из них облобызали Феодору духовно, радуясь её спасению. Затем они попали в самое благостное место рая — на Лоно Авраама, «исполненное славы и исполненное сладости духовной, благовонных цветов, и шипов, и мирра, и ароматов. Были же в нем палаты, разумно построенные Божьим Духом, в них же все христианские младенцы, рождённые не скверно пребывали, окрест его играя и веселясь» (Дергачёва 2004: 71–92).

Далее путь их привёл в преисподнюю, куда Господь сокрушил сатану, на запад, «где горькие муки и мучения суждены окаянным и грешным... Сущии в муках, в сени смертной, "О, горе"— к миру взывали. Другие же: "Люте, люте" — непрестанно кричаще и рыдающе говорили, и не было помогающего им» (Дергачёва 2004: 71–92).

Феодора поведала Григорию о том, что на сороковой день после разлучения души с телом, сороковой день молитв за неё преподобного Василия, она попала в покои, заранее уготованные Богом для святого Василия за его духовные труды. Сподобился лицезреть их и Григорий: «Взглянув оттуда на восток, увидели они прекрасные светлые и высокие палаты, в которых стояла на тридесять локтей обильная трапеза, в камнях измарагдах блистающих устроенная. Стояли же на трапезе той блюда злата прекрасного, зело удивления достойные. Овощи были на трапезах тех дивные и прекрасные, от них исходило благоухание неопишное. На чудесном престоле, стоящем на трапезе той, сидел отец наш Василий, яко владыка всем и почитаем от всех. Были же едящие с ним на трапезе той *не яко же тело носящее люди, но яко же лучи солнечные сияющие, образ имеющие человеческий*. И как вкушали от трапезы той овощей, неизреченной радости исполнялись. Черпали же им юноши светлые в невещественных стекляницах, белые как снег. Когда кто из них брал чашу и пить хотел и на уста изливал, исполнялся Святого Духа и сласти, и в изумлении сидел час целый, и было лицо его, яко цветок. Служили же и предстояли им красавцы, препоясанные златыми ремнями в венцах на главах» (Дергачёва 2004: 71–92).

Василий тепло встретил своего духовного сына Григория, о котором ему возвестила, помолившись, Феодора и попросил её показать ему свой «духовный дом» за златыми воротами, украшенный златом, и листьями, и цветами, от которых исходила сладость неизреченная. Вокруг было множество деревьев, от тяжести плодов склонённых до земли. Увидев восхищение и удивление Григория, Феодора вспоминает «град, который есть рай, его же Бог насадил на Востоке... Этот против того сень есть и сон». Этот чудесный град невозможно увидеть душе, облечённой в тело!

Очнувшись от страшного видения, Григорий узнает от Василия, что в эту ночь он, возлежа на одре телом, духом пребывал в «духовном доме»,

«вечных сёлах», которые впоследствии будут дарованы им с учителем в награду за добродетельно прожитую жизнь. Василий велит описать увиденное «на пользу прочитающим». Далее следует описание чудес, совершенных преподобным при жизни, и на этом первая часть *Жития* оканчивается.

Во второй части, оказавшей влияние как на нарративные источники (рассказ о запоне, на которой было написано Судище Господне из *Повести временных лет*, многочисленные обращения к теме Страшного суда в русских церковно-учительных сборниках, проповеди Авраамия Смоленского), так и на иконографическое изображение Страшного суда (Буслаев 2001:191–197), повествуется о видении Великого Суда Господня, явленном Григорию в ответ на его сомнения в греховности иудеев, распявших Христа (его смутила богоизбранность этого народа, получившего Закон Божий на горе Синайской). Поведав свои сомнения духовному отцу, он слышит в ответ гневную инвективу на иудеев, не принявших Сына, посланного Отцом, но распявшим Его: «Отвержены от Бога и сами они, и Закон их». На просьбу послать знамение, дабы утвердиться в вере, Григорий и получает во сне видение, которое по значимости поднятых в нём эсхатологических тем и экспрессии явленных образов конца света, можно сравнить лишь с *Откровением Иоанна Богослова*.

Григорий оказывается на прекрасном поле, усыпанном чудесными цветами, где к нему подходит «муж некий великий, весьма добротой украшенный, в белоснежные ризы облаченный и держащий в руке палицу железную» (Дергачёва 2004: 71–92). Сообщив, что он приведён молитвами его духовного отца Василия, светлый муж берёт Григория за правую руку и ведёт его на восток. Облако, находящееся под ними, «возносит их на высоту безмерную на иной мир, странный и дивный. Сойдя с облака и очутившись на стеклянном полу, увидели оттуда все концы мира того» (Дергачёва 2004: 71–92).

Забравшись на высокий холм, увидели внизу другое поле, златом блистающее, а поглядев на восток, увидели внизу ещё один дивный град. Это был новый Иерусалим: «Страшен же сей град был и зело велик, как круг небесный в широту и долготу. Были строения его не из звёзд, ни из мрамора, ни из древес, ни из стекла, ни из гипса, еже есть тленные вещи, но были они от зари злата чистого и от прекрасного блистания двенадцати камней. Было видно, как из него исходили лучи как дуга небесная. Доброта же града того еже око не виде, и ухо не слыша, и на сердце человеку не взыде. Высота стен града того была триста локтей, врат же было двенадцать» (Дергачёва 2004: 71–92). Сопровождавший Григория ангел поведал, что «град сей есть великого Царя небесного, о нем же Давид глаголет дивно. Создал же его Господь наш Иисус Христос по скончании плотского смотрения таинства и по Вознесении Его на небеса к богу и Отцу, святым своим ученикам и апостолам уготовал его, и всем проповедавшим, веровавшим в него. Яко же сам в Евангелии речет, в дому Отца Моего обителей много» (Дергачёва 2004: 71–92).

Здесь и начинается апокалиптическое преобразование всего сущего в

мире, когда после исхождения огненного столпа слышен глас по всему миру, повинувшись которому, земля и море, и реки отдают своих мертвецов и собираются человеческие кости на Страшный Суд Господень, которым он судит живых и мёртвых. Пространство гиперболизируется: «Сатане зачитывается послание от Бога, и хватают его, и влачат из царских дворов и кладут ноздри его на край земли, дабы изблевал он и изверг всю злобу и погибель, и тлю, и гнев, и неистовство, и весь ял, и всякую нечистоту, и всякие ереси» (Дергачёва 2004: 71–92). Экспрессивно и динамично разворачиваются картины победоносной битвы сил добра и зла.

Перед смятённым Григорием проходят чреды воскресших праведников, лица которых сияют подобно звёздам, иных — как луна в мрачную ночь, и на челах их написаны добродетели: *«Пророк Господень. На иных — апостол Господень. На неких — мученик Господень. На других — праведник Господень. На иных — проповедник Господень. На других же — евангелист Господень. На иных — воздержание Господа ради. На неких — Господа ради нищие духом. На других — смиренные сердцем. На неких явилось писание — плачем очистившиеся. На иных — кроткие Господа. На других — милости податель. На иных — чистые сердцем. А также на иных — миротворец. На иных — изгнаны правды ради. На иных — странноприимец Господень. На иных — из-за зависти и лести пострадавший. На других — послушание совершал. На неких — нищету и напасти претерпел Бога ради. На неких — праведный поп Господень. На иных — добро послуживший духовную службу. На неких — чистый девственник Господень. На других — положивший душу свою за любовь ближнего. На иных — сотворивший правду и истине научивший. Эти люди со светлыми и праведными лицами имели свои добродетели, написанные либо на темени, либо на воздухе превыше глав, дабы все о них ведали»*. Сравним с Апокалипсисом (Откр. 7: 1–7): *«Не делайте вреда ни земле, ни морю, ни деревьям, доколе не положим печати на челах рабов Бога нашего»*.

Дуализм, характерный для мирозерцания средневекового человека, определил параллелизм, ставший основным художественным приёмом как композиционным, так и в изображении персонажей *Жития*. Оппозиции *праведники — грешники, добродетели — грехи, райское блаженство — адские муки, рай — ад* характерны для всех жанров древнерусской литературы, но, пожалуй, нигде они не выражены так явно, как в видениях, повествующих о конечных судьбах отдельного человека и всего мира в целом.

За описанием праведников в видении Григория следует описание «лукавых лиц, им же нет числа» живших в грехе: «Некоторые лица были как персть земельная с пеплом смешанные, другие — яко смрадный кал на лицах их. Иные — гнойные и с тинной, и скаредные весьма. Другие — изгнили как мёртвый пёс червивый, другие — как будто калом помазаны лица. Некоторые, с почерневшей кожей, выпускали гной из очей, как больные. Некие, чёрные, как сам сатана, другие — снизу почерневшие. Кожа иных напоминала аспидову, других — ехиднину, другие имели кожу зелёную, иные — как у

осла, иные, гнойные, смердели от ног до головы. Иные, скаредные, кровью были окровавлены, некие — в свиную кожу облечены. Иные — смердели, помазанные пеною» (Дергачёва 2004: 71–92).

В ожидании неминуемого и скорого Суда грешники непрестанно восклицали, укоряя себя в сотворённых ими грехах. Особенно боялись евреи: «Если же Сын Мариин придёт судить, то, о горе нам, ибо зело возненавидели и похулили Его». Дивно и страшно стало Григорию, когда на темени их явились грамоты червлёные, обозначающие грехи: *«мужеубийца, или женоубийца, другие же кровосмесители или кровосмесительницы. На других — прелюбодеи и прелюбодейки, и блудники. На неких — вор и воровка, лгун и лгунья. На других — идолослужитель и идолослужительница. На иных — колдун и колдунья. На иных — пьяница, и мытарь, и хищник. На других — мужеложник. На иных — злопамятный, и завистник, и гневливый. На иных — гудец, смычник, клеветник. На других — мёртвыми колдует. На иных — суров и яростен, злосердный, немилостивый. На других — сребролюбец и златолюбец. На иных — еретик, и ариан, духоборец, манихей, савелиан, навликианин, яковит, оригенист, марусаянит, богомил»*. Иные были отмечены как *«всякие ереси деятели»* (Дергачёва 2004: 71–92).

Затем явились «превышние чины, песнь божественную поющие. Посреди же их был виден крест деревянный, светом сиявший... И видели его все, *воскресшие* от земли» (Дергачёва 2004: 71–92). Иудеи ужаснулись при его виде и исполнились стыда, ибо на кресте распяли Христа. Послышались вопли, небо озарилось молниями, и послышался свыше глас. И устрашилась вся земля, светлые же лица праведников озарились радостью. И было явлено всем видение Иисуса Христа, пригвождённого на сем кресте, и явился около креста венец престрашный. За видением вновь послышался шум страшный, гром и молнии, и сошли страшные полки ангелов и архангелов, пришедших на место судное. «Престол Божий не на земле стоял, но на воздухе, выше от земли на сорок локтей. Также и ангелы сходили не на землю, а на воздух» (Дергачёва 2004: 71–92). И послышался трубный глас, от которого вострепетали и сами ангелы Божии. На светлом как снег облаке пришёл судить живым и мёртвым Господь Иисус Христос. И начался Страшный суд.

Взглянул Господь с гневом на небо, и побежало оно «от страха лица Его». И призрел Господь на землю, и побежала она от «страха лица Его», ибо полна была беззакониями человеческими. И вновь призрел Господь на высоту и на глубину «бездонные и, чудо, — *новое* небо и *новая* земля, блистающие как снег. Ибо изменил всё — от тления в нетление пришли души, и стала твердь небесная яко солнце, звезды же погибли от неё, ибо святые заняли место их. И солнца не было на новом небе, ибо на востоке воссияло всем праведное солнце Господь Иисус Христос. И взглянул Господь на место морское, и взошла на место воды морской река огненная, её же пламень взошёл до небес и попалил, и потопил и покривил все концы отлучённые» (Дергачёва 2004: 71–92). И были брошены грешники в море огненное. И были по всей земле отлучены праведники от грешников, и поставлены справа от Судии,

блистающие светло. Грешники же, коих было как песку на земле, попали налево, где было темно и мрачно.

И обратился Господь к праведникам: «Прийдите, благословенные Отца Моего, наследуйте уготованное вам царствие Мое от всего мира» (Мф. 25: 34). На левые же земли Господь рек: «Идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его» (Мф. 25: 41).

Далее следует описание небесного Иерусалима, благой земли, града Божьего, явившегося по воле Божией от одного лишь Его взгляда: «Взглянул Господь во все концы земли, и явились на ней сады, как снег различные, их же язык не может описать... И ещё призрел Господь на землю ту, и процвела она злата и чудна... И ещё призрел господь на землю ту, и источи она реку медовую и реку молочную. И был же мёд реки той чист и прекрасен, яко сле- за исходил по всей земле, орошая сады. Также и молоко, не смешиваясь, про- ходило, орошая коренья прекрасных деревьев и плодов. ... Призрением Су- дии пришли и птицы прекрасные, наполнили сады все и начали щебетать и петь прекрасно, крепкосладким голосом, так, что всходил их глас до небес. Те же птицы не как сущие на земле, тленные, но нетленные были, как и вся тварь. Потом призрел Господь на небеса, и отверзлось *новое* небо, и воинства святых ангелов снизошли со славою великою, неся град Божий страшный и дивный, поюще в Троице Богу. Они поставили его на востоке, и рай Эдем по- среди его. Был же град Божий великий вышний Иерусалим» (Дергачёва 2004: 71–92). Первый в сей святой град с великою честью, оказанной ей Господом, вошла Его святая Мать. Вслед за ней — двенадцать святых апостолов, а за ними — семьдесят учеников Христа. Далее — мученики и мученицы, пропо- ведники, святители, воздержники, черноризцы, праведники Нового Закона, патриархи, Авраам, Исаак и Иаков с двенадцатью патриархами, пустынники, цари и пророки, правоверные судии, Адам, Авель, Сиф и другие праотцы. За ними Господь повелел войти в святой град целомудренным и милостивым, юродивым, нищим духом, плачущим, кротким, правым судиям, милостивым, миротворцам, изгнанным правды ради от неверных человек, девственником и девственницам.

Затем «сей честной крест воздвигся вверху сего святого града» напро- тив ворот, в коих стоял Господь, взывая к святым по имени и вводя их внутрь.

«Множество же грешников стояло по всей земле, яко песок морской, от Адама же до второго пришествия Христова, родившихся от всякого колена и от языка, и не покаявшихся, и не исповедавшихся, от зол не отступивших, но умерших в грехах своих... И внезапно появился в руке Господней жезл ог- ненный, и вверх Он его на лица всех грешников. И было разделение и разлу- чение между ними». Евреи, распявшие Христа, были первыми ввергнуты в огненное море. За ними последовали христиане, отвергшиеся от Христа. За- тем — убийцы и разбойники, прелюбодеи, блудницы, колдуны, рукоблудцы, чародеи, скотоложцы, самоубийцы, воры и мздоимцы, лжесвидетели, клят- вопреступники и клеветники. Гневные и яростные, злопамятные, завистники,

поругатели, глумители были ввергнуты туда, «где черви неусыпающие и скрежет зубовный». Ужасен вид калугеров, не прощающих гнев: «Были они сажами почернены, ризы же их скверны от кровавого и гнойного пота. Лица почернены, ноги отекли и посинели... Не отпустили они гнева обидящим, не простили оскорбившим их» (Дергачёва 2004: 71–92). Особый гнев Господа вызвали нерадивые черноризцы: «Были же их лица очернены, светильники они держали омрачённые, без масла. На шеях их леность и небрежение, как птицы гарпии сидели. Уныние же и нерадение висели как змеи, непокорство как железо тяжёлое сгибало хребет их ... И был им глас: "Идите в огонь вечный, ибо не послушались Моего гласа, но отца вашего дьявола! Ныне же и Я вас не послушаю". И пришли суровые ангелы и повлекли их в огненное море» (Дергачёва 2004: 71–92).

Особый интерес представляет описание того эпизода Страшного суда, где реалистически описана группа «черноризцев и простых людей», совершавших при жизни как праведные, так и грешные поступки. Их внутренние противоречия отразились на внешнем виде: «Их же одеяние было яко мгла, а лица черны, иногда срамились, иногда просвещались. Из правых же рук сочилось чистое масло, из левых — суровая смола... Господь успел отвратить от них свой лик и пришли уже за ними свирепые ангелы, чтобы вести их в муку... Внезапно сошла с небес Отроковица милостыни, прекрасная и преславная. Служили же ей ангелы, следующие за нею. И встала пред Господом и поклонилась Ему, молясь о сонме сем» (Дергачёва 2004: 71–92). И сжалился милостивый Господь и повелел: «Ради милостыни вашей избавил вас от огня негасимого, блуда же ради и иных нечистот ваших не узрите царствия Моего. И повелел дать им место на севере». За пределами ада и рая оказались и «дети христианские некрещёные, на которых не разгневался Бог, но на родителей их, не успевших святым крещением просветить их. Повелел же Господь дать им место покойное на полудне» (Дергачёва 2004: 71–92). Далее в море огненное к сатане отправляются последовательно ариане, лжеучившие на Христа, что он не единокроветен Господу, духоборцы во главе с еретиком Македонием, несториане, отвергавшие единую природу Христа в двух естествах, иконоборцы и другие еретики. Замечательно, что лжеучения ниспровергаются с помощью явления тех чудесных существей, против которых злословили еретики: при осуждении духоборцев над ними парит дух Святой, а несторианам является Владычица Богородица, «ставшая у Сына Своего и Бога, неизреченным светом украшенная» (Дергачёва 2004: 71–92).

Далее пред лицом Судии предстаёт собрание иудеев, «лица же их были помазаны кровью огненною, на глазах имели бельма, по ушам будто бы смолою помазаны, в руках хвосты конские имели. Языки их висели, как у сумасшедших псов, ноги были искривлены, облачены же они были в ослиные кожи» (Дергачёва 2004: 71–92). Они сокрушались и осуждали Моисея, давшего им Закон, где было написано, «что Бог есть один», а о Сыне не поведал. Как и в предыдущих эпизодах с еретиками, обличаемых теми, на кого они возводили хулу, еретикам дал ответ сам Моисей: «Не Авраамовы вы сыновья, а

самого дьявола. Не я ли написал вам в Законе ясно, так глаголя: "Пророка вам поставит Господь Бог от братии вашей... По-правде скрылось от вас посещение Божие, но о пророке предрёк Моисей, и пророком нарекли Его, как меня, вочеловечения Его ради. И поскольку Бог совершенен, то и человек совершенен есть, вдвое совершеннее естеству. Но зависть, и злоба, и гордыня ваша не позволили вам познать истину и веровать в Него, и далее ожидает вас рождество огненное"» (Дергачёва 2004: 71–92). За сим заблестали молнии одна за другою и к иудеям обратился Бог Отец: «Сейчас вы уведаете, как осрамялись вы, ибо Я и возлюбленный Мой Сын едины есть. И кто Его возненавидит, Меня прежде ненавидит, и кто Ему не верует, Мне не верует. Не Я ли предрёк вам через пророков своих... что пророка вам выставит Господь Бог и что Дева в чреве примет и родит Сына, и нарекут Ему имя Эммануил. А поскольку при стольких свидетельствах вы не приняли Его, нет вам чести в Царствии Небесном». И после этого Слова бывшие над муками ангелы напали на них и восхитили и в огненном море потопили их» (Дергачёва 2004: 71–92).

«И был другой полк лукавый и скверный, сквернее прочих, их очи были тёмные и помрачённые, а на челах имели писание *сатана*. В правой руке они имели дощечки, на которых было написано *отверженные*... И напали на них внезапно ангелы, и схватили их за шеи, огненным жезлом крепко бьюще, и в потопную бездну, в тартар, к сатане, ввергли» (Дергачёва 2004: 71–92). Оттуда слышались вопли и плач, доходящие до небес. Сильнее всех голосил, перечисляя свои грехи, «Диоклетиан-гонитель (христиан — *И.Д.*), но не было помилующего его. И скончалось грешных сборище. И слышались песни ангельские, хвалу воздающие всех Судии... И затвори Господь ворота святого этого града» (Дергачёва 2004: 71–92). И стал раздавать «саны и почести каждому». Первой «почтил Сын Матерь Пресвятую Богородицу и возложил на главу Её венец славы, дарованной Ему Отцом, и выдал Ей преславную одежду от червлёного бягрянца, в которую Сам был облачён, когда плоть носил, от всех видов и цветов невестственных и почтил Её, яко Матерь Свою... и поставил Её Госпожей и Владычицей всем небесным силам» (Дергачёва 2004: 71–92).

«И ещё призвал Господь святые Свои ученики и апостолы и дал им одежды царские и неизречённые... По сих же призвал Господь семьдесят апостолов и раздал им по числу бессмертные дары Свои, увенчав их неувядающим венцом и открыв неизреченные сокровища Свои» (Дергачёва 2004: 71–92).

«По сих же призрел и увидел преднебесное и божественное церковное преславное преддворие, его же помост светился чистым златом. По нему же ходили прекрасные юноши имевшие дьяконский образ и церковь готовили... И вострубил ангел, и было речено: "Придите, благословенные Отца Моего" (Мф. 25: 34), в церковь славы святой моей, да жертву новую в веселии совершим». В тот час пошли все от века святые к церкви, Господь же сидел на престоле святом своём, а ангелы со страхом и трепетом предстояли. И Пре-

святая Богородица вышла из пребогатого чертога славы своей и предстала одесную Сына своего... И семьдесят апостолов, светом неизреченным сияющие, и все преподобные, и праведные, и преосвященные и препрославленные, каждый принёс дар при входе и принёс сие Господу... И сошёл с преславного престола своего Господь и совершил таинственную службу. И херувимы и серафимы со страхом летели и служили ему... Прочих же ангелов чины вокруг алтаря предстояли, двенадцать же апостолов служили с Господом... И исполнились все сокровенной премудрости, непостижимого учения судеб Его... И была принята новая та жертва. Потом же вышли оттуда все святые, и все дочери иерусалимские, прежде их всех шёл Сам Господь Иисус в Страшны палаты Свои, иже были на востоке святого града Сиона». И там была уготовлена трапеза «невещественная и разумная и благая... И встал от страшного этого обеда, и взял Господь всех и вошёл с ними в бывший на востоке святого града райского, иже в Эдеме Богом насаждённый оград, из него же Адам заповедь преступил и изгнан был... И увидели все райскую красоту. И после этого возвратились святые с Господом во святой град, откуда же вышли и сказали Господу: "Даждь нам, Владыко, благодать сию"... И сказал Господь: "Сему тако быти", и простёр всеильную десницу Свою и указал крестообразно на восток, а потом на запад, на север же и на юг... И рече: "Придите и явитесь всей высоте святых Моих. Вот и благие, и возлюбленные селения, иже от века уготованы им". И вся земля, и весь воздух от конца до конца возжегся горением, снеговидным пламенем, задержавшимся надолго, и потом вознёсшимся на небеса. И святые же увидели эту землю прекрасный вид имеющую и преславные лучи испускающую, как солнце. И в сем мире явились дома, палаты, храмы, и чертоги, церкви и церквицы, и странные, и дивные, и страшные здания, отгороженные друг от друга по-разному. И все в сих вечных обителях святых — постели и ложи, кровати, столы, престолы богатые — и все страшные, и везде ограды разумные, и винограды, дворцы, и сени, и притворы, и деревья, и сады бессмертные, плодами ум удивляющие необыкновенным вкусом. И раздал Господь это по сану и по достоянию святым своим, чтобы они имели таковые покоища на земле кротких... В новой же той твари ни век, ни лето, ни время, ни час, ни день, ни ночь не знаема. Ни времени, ни изменения времён, ни надобности в дожде, ни теплоты солнца, ни труда, ни голода, ни жажды, ни иного ничего от сущего в нас. Вечно единое, имущее мирное и безначальное пребывание, и жизнь вечную. И оттуда отбежит всякая скорбь и болезнь и воздыхание. Тела же, из мёртвых восставшие и несущие плотские похоти и всякую злобу, с сатаною и с бесами его изгнаны были» (Дергачёва 2004: 71–92).

«И новой всей твари не требовалось ни трудиться, ни плотское никакое желание, ни зима, ни лето, ни оранье, ни жатвы, но свет вечно сияемый и наслаждение вечных благ... И вострубила великая труба царя Христа Бога, и потряслась вся тварь от гласа её. И отверзлись находящиеся на востоке великие врата небесные... Взыде Господь к вратам небесным, с ангелами, идущими перед ним. Взошли с ним и некие из святых, имевших мощные крылья,

чтобы взлететь на такую высоту. И прежде всех их Пресвятая Богородица, как молнии прекрасная, с Сыном вместе возносясь. И достигли небесных врат, и вошли внутрь» (Дергачёва 2004: 71–92).

И обратился Господь к Григорию с повелением рассказать об увиденном «многим иным на пользу и на спасение... Наследникам Небесного Царства имена написаны в *книгах животных*... Ведь Я, глаголет Господь, не хочу смерти вашей. Поэтому говорю вам всем, что, если окажетесь без греха в приближающееся время пришествия Моего, введу вас в царствие Моё. Оно готово и ожидает вас» (Дергачёва 2004: 71–92). Господь вселил в Григория благодать, дабы сумел он сие видение великое и страшное описать на пользу людям и церквям.

После сего видения Григорий «семь дней не выходил из дому, но упражнялся и пытался виденное им описать». Преподобный Василий одобрял старания своего ученика и, предчувствуя свою скорую кончину, просил у Бога благодати и, уже у Григория, его «худое житие исписати». В скором времени он и почил, «в праздник Благовещения, была же среда святого поста, причастившись святых Божьих тайн страшных и мало поболев, в руки Богу душу свою предал...» (Дергачёва 2004: 71–92). Тело же святого, «источник чудес испускаемых», было положено в раку Хартофилактова монастыря, внутри алтаря. В тот монастырь постригся и сын его духовный, Григорий, пребывавший там до своей кончины, пока и сам «Богу душу предал. И положены были и его мощи в том же монастыре».

Мы видим далее, как автор *Жития* сознательно применяет художественный приём удвоения, зеркального отражения основного мотива — видения загробной жизни. Теперь уже «другой некий ближний возлюбленный (Василия. — *И.Д.*) Иоанн имел желание узнать, какой чести сподобился (Григорий. — *И.Д.*) ради таковой веры и любви к преподобному. И так, молясь ему, в полночь был в исступлении и увидел палаты страшные, блистающие, как солнце. Над воротами же горели грамоты златые, где было написано: "Обители и покои вечноблаженного Моего отца Василия Нового". Уснув стоя, увидел Иоанн прекрасные покои св. Василия (описание повторяется вновь.— *И.Д.*) и услышал глас Господа, как и прежде Григорию, обещавший посмертное наслаждение уже его ученику» (Дергачёва 2004: 71–92).

Умножение видений, где визионер в силу своей праведности получает возможность от Бога услышать заповеди и утвердиться в незыблемости Священного Писания в вопросах посмертной судьбы человека и воздаяния его душе, символизирует вечность и непрерывность пути, уготованного человеку и миру.

Содержание и богатая образная система *Жития Василия Нового* послужили своеобразным образцом последующих композиций *Страшного суда*, отточили его живописные детали и сцены, обозначил смысловые акценты (Буслаев 2001: 187–208). А иконография *Страшного суда*, в свою очередь, впоследствии наглядно объясняла простому верующему главную суть христианства — учение о спасении и победе над смертью. Христианская литера-

тура соединилась с христианской живописью, заложив основы христианской культуры.

Таким образом, по христианским представлениям, Страшный суд — это заключительный момент мировой истории, предшествующий обновлению мира и окончательному воссоединению человека с Богом (возможность этого воссоединения заложена в самой природе человека, но требует «поддержки» в виде добродетельной жизни). Суд этот будет вершить Иисус Христос, а место Суда — изменённое состояние мира, ещё не на небе, и уже и не на земле. «Подсудимые» уже не телесны, но ещё и не преображены в новое состояние плоти. Исход Суда — ад, либо рай; вечные муки или вечное блаженство.

Ранняя христианская традиция в понимании Страшного суда опиралась на библейские свидетельства. Ветхозаветный смысл, заключённый в новозаветные образы, восходит к представлениям о времени окончательного торжества Бога над своими врагами (см., например: Исх. 13: 2–9; Иез. 30: 3), который в более поздних ветхозаветных текстах развернулся в полномасштабную эсхатологическую картину (Дан. 7–8). Новозаветные тексты в толковании Страшного суда применяют аллегории на ветхозаветные пророчества, что особенно ярко проявилось в *Откровении Иоанна Богослова*. Большую роль в обобщении канонических сведений о Страшном суде сыграл византийский богослов-мистик сирийского происхождения — преподобный Ефрем Сирий (IV в.), усиливший акцент на особой роли качества земной жизни для будущего спасения на небесах: «Никто не восходит на небо, живя прохладно» и «нет отдыха на земле желающим спасения» (Аверинцев 1997: 186).

Апокрифические и житийные тексты использовали достижения экзегетической традиции в обращении к Священному Писанию и Преданию, но привнесли новые краски в образность описания Страшного суда: они реализовали *изобразительную* потенцию эсхатологии. Герои произведений (а вместе с ними и читатели) получают возможность увидеть и описать будущее, а также почти физически ощутить свои «мытарства» за грехи и их отпущение, душевные страдания и сомнения, поиски оправдания своей «плотскости» и радость её искупления. Яркость образа усиливала эмоциональное воздействие литературного сочинения и облегчала проникновение в человеческое сознание нравственных норм и христианских догматов.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 1997* — Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.
- Буслаев 2001* — Буслаев Ф.И. Изображение Страшного суда: по русским подлинникам // Буслаев Ф.И. Древнерусская литература и православное искусство. СПб., 2001.
- Викторов 2003* — Викторов В.В. Сербский список Жития Василия Нового конца XIV – начала XV (?) в. из собрания П.И. Севастьянова в РГБ // Румянцевские чтения, 2003. М., 2003.
- Вилинский 1913* — Вилинский С. Житие св. Василия Нового в русской литературе. Ч. 1, 2. Одесса, 1911, 1913.
- Вилинский 2004* — Дергачёва И.В. Посмертная судьба и «иной мир» в древнерусской книжности. М., 2004.

- Михайлычева (Пентковская) 1998* — Михайлычева (Пентковская) Т.В. Житие Василия Нового в древнейшем славянском переводе: автореферат дисс. ... кандидата филол. наук: 10.02.01. М., 1998.
- Пентковская 2003* — Пентковская Т.В. Извлечения из Жития Василия Нового в составе Пролога // ДРВМ. 2003. № 4 (14).
- Пентковская 2004* — Пентковская Т.В. Древнейший славянский перевод Жития Василия Нового и его греческий оригинал // ВВ. 2004. Т. 63 (88).
- Творогов 1987* — Творогов О.В. Житие Василия Нового // Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI – первая половина XIV в. Л., 1987.
- Berezhnaya б.д.* — Berezhnaya Lilya. Orthodox Icons of Last Judgment on the Eastern Polish Borderlands (XVIth – XVIIIth centuries). Traditions, influences, and unsolved problems // Review of European History.
- Goldfrank 1995* — Goldfrank David M. Who Put the Snake on the Icon and the Tollbooths on the Snake? — A Problem of Last Judgment Iconography // Harvard Ukrainian Studies. Камень Краегъльнь. Rhetoric of the Medieval Slavic World. Vol. XIX. 1995.
- Kazhdan 1991* — Kazhdan A. Basil the Younger // Oxford Dictionary of Byzantium, 3 vols. 1991.
- Новаковић 1895* — Новаковић Б. Ст. Живот св. Василија Новог: Апокрифна легенда о животу с оне стране гроба по више српско-словенских рукописа. Споменик. Београд, 1895. Т. 29.
- Vilinbahova 2000* — Vilinbahova Tatiana. L'immagine della morte nell'arte della Russia antica // Humana Fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento / A cura di Alberto Tenenti. Clusone, 2000.

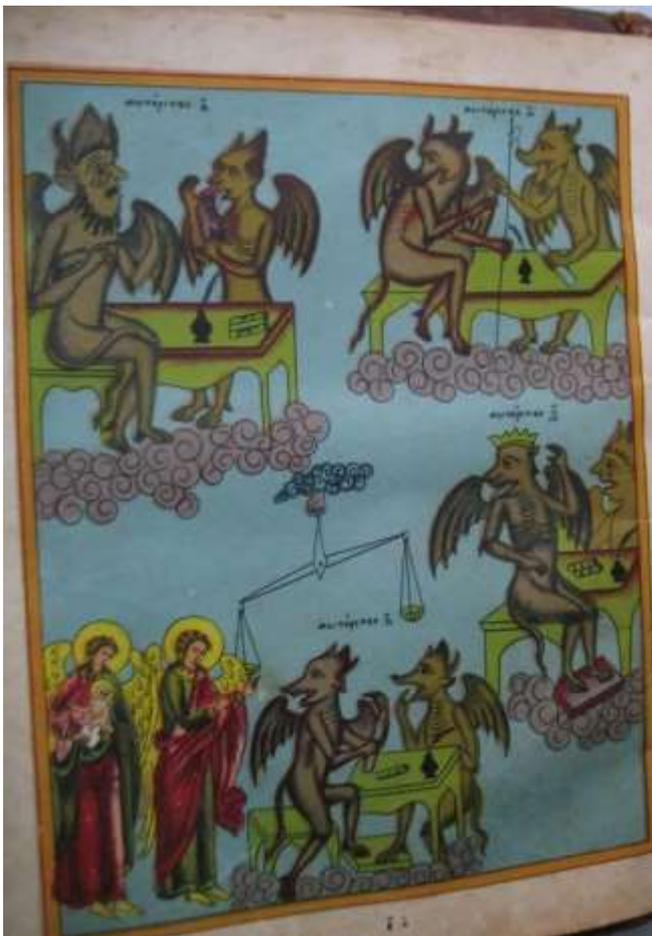
ИЛЛЮСТРАЦИИ
Из старопечатной книги





КАНИАЛА НОВАГО

И азъ приидохомъ ко кратомъ нѣшнымъ
и кнѣдохомъ въ нѣ радѣннѣ : и зѣкъ
къ горючѣмъ мѣгареткѣ нѣдохомъ нѣсла
фра . ба хѣмъ жѣ кратѣ нѣсналѣ ѿко хрѣ
стѣмъ : и зѣмъ жѣ къ нѣмъ зѣмѣмъ ѿ
сѣбѣмъ приидѣмъ : и нѣго хѣмъ къ нѣмъ
и нѣмъ ко зѣмъмъ одѣжѣмъ канѣмъ
са : они жѣ сѣмъмъ мѣмъмъ нѣмъ :
кнѣмъмъ ѿко нѣмъмъ дѣмъ мѣмъ : гѣмъ
кнѣмъ словѣмъмъ мѣмъмъмъ мѣмъмъ
нѣмъмъ . нѣмъмъмъ жѣ нѣмъмъ мѣмъмъ
нѣмъмъ : и разѣмъмъмъ мѣмъмъ
сѣмъмъ нѣмъмъ тѣмъмъ : и нѣмъмъ
нѣмъмъ мѣмъмъ мѣмъмъ . нѣмъмъмъ жѣ
нѣмъмъ мѣмъмъ мѣмъмъ : нѣмъмъ
сѣмъмъ мѣмъмъ мѣмъмъ ко мѣмъмъ
мѣмъмъ мѣмъмъ : и нѣмъмъмъ
сѣмъмъ мѣмъмъ : и нѣмъмъмъ нѣмъмъ

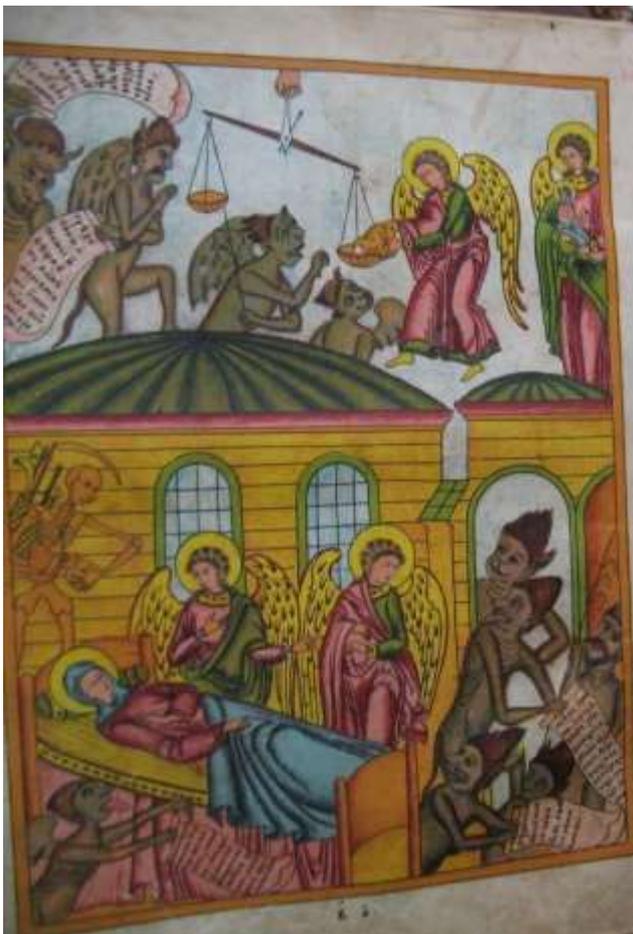


КЛЮЧА ПОВАГІ

Мытарство > **Ѡ** > **гордостности**
Ѡ рктохоми мытарство > **Ѡ** > на нѣм
 же нѣгазанн ѡ гордостнн и кланчанн >
 и многн испанн и ѡкрѣтѣнн нѣтѣжн >
 како нѣко гордѣти хотѣху > раба ѡ
 цнн нѣбога . оуцх же прамнѣхоми > нн
 чѣжн пострадальн ѡ ннх .

Мытарство > **Ѣ** > **празносласкѣ и**
пкѣрносласкѣ .

Градци же вѣшн нѣтрѣктохоми мытар
 стко > **Ѣ** > празносласкѣ и пкѣрно
 сласкѣ > и прѣдларнша ны нѣко нѣгаза
 тнн > и нѣдалуѣ ны дати ѡ оуцх
 ѡвѣтѣ > ѡклнчаху нѣко > гдѣи к нн
 стн моѣи пкѣрно нѣглаху > нѣа сам
 шаху азѣ и трнптаху > ннн како гла
 говаху > оурѣчѣ > мѣрскѣ нѣбнн нѣху >
 прѣдлагаху вѣдѣ потѣнѣ > нѣсмѣхн > и



КЛЮЧА ПОКАРШ

Изъ же егда приключиша къ концу жи
 тѣя многѣмъ видѣху и ѿ придоша
 многотко единаго ко оубо моимъ
 мшамъ творачи и млатила ꙗко еѣ
 роуобразни и издекрѣв кзирани на
 ма и искривани имбчи лица и разкра
 цѣны и очи кровавы и черны пачи смо
 лы и клѣвими образы цѣстрашащи ма
 и похитити тѣрѣса и къ свѣтѣ приколи
 ци и многа и велика крѣмина прии
 юша написана хартиа и къ свѣтѣ ѿ
 иности содѣлана мнѣю и ѿвѣдани и
 готоуаци хартиа ꙗко иѣкогѣ оудѣ
 члѣци приити. Изъ же оныхъ зрѣщи вла
 ми цѣстрашаха и до конца и зимо
 гоуа и къ оныхъ гтрѣдѣщи смотраха
 еѣмо и оукамо дабы ето ѿгнаха
 тѣхъ кзирани шатани и и къ пово

СПЕЦИФИКА РЕЛИГИОЗНОГО ЭКФРАСИСА В ПРОПОВЕДЯХ СВТ. ДИМИТРИЯ РОСТОВСКОГО

Иванова И.А.

Иеромонах Димитрий Саввич Туптало (1651–1709), ставший впоследствии митрополитом Ростовским и Ярославским, был человеком, в личности которого, по удачному определению А. О. Крылова «сошлись, пожалуй, буквально все нити напряжения, которыми была пронизана эпоха, одна из самых бурных в истории Русской церкви» (Крылов 2014: 3). Настоящая статья ставит перед собой цель рассмотреть такие проповеди митрополита, в которых присутствует описание иконы или иконописных изображений в качестве экфрастического мотива или же, по словам Цимборской-Лебоды «экфрастического импульса» (Цимборска-Лебода 2002) для создания самой проповеди. К тому же, не надо забывать, что место произнесения церковных слов по правилу связано с храмовым пространством, в синкретичном характере которого «сожительствуют» изображение (иконы, росписи), музыка (песнопения) и слово (проповедь)¹. Таким образом, погружение в сакральную атмосферу осуществляется комплексным активированием разных информационных каналов: зрительного и слухового.

Специфика религиозного экфрасиса, и конкретнее иконического описания в проповедях ростовского митрополита, прежде всего связана с влиянием стиля барокко². Из пяти уровней классической риторики в барочных на передний план выдвигаются уровни изобретения (*inventio*) и словесного выражения (*elocutio*), т. е. «для мастера барокко особую значимость имело учение об изобретении, излагающее способы отыскания аргументов и содержащее описание тематических приемов, а также учение о стилистических приемах и словесном украшении» (Сазонова 1991: 53). Риторическое убеждение требует этого, поскольку барочное искусство стремилось «повлиять на чувства человека, взволновать, потрясти, вызвать сильное эмоциональное переживание» (Сазонова 1991: 55). Поскольку аргументация проповедника должна была быть убедительной, то «картинность» слова, образуемая синтезом сравнений, метафор и аллегорий, занимала первое место при необходимости в иллюстрировании. Как отмечает Л.И. Сазонова, для достижения «поразительных визуальных эффектов» поэты часто обращались к иконографии, а «перевод иконологических образов на язык словесного описания сообщал поэтическим текстам русского барокко качество, определяемое понятием «говорящая живопись»» (Сазонова

¹ Проповеди произносились и после крестного хода с чудотворными иконами. См. описание в *Диарии* св. Димитрия (Федотова 1999: 254, прим. 5)

² В библиотеке святителя можно обнаружить тексты различных западных проповедников (Корнелий а Лапиде, Фома Млодзяновский, Петр Скарга и др.), влияние которых давно уже известно исследователям творчества ростовского митрополита (Федотова 1993; Янковская 1994 и др.).

1991: 106–107). Не остался чужим в создании духовных стихов и Димитрий Ростовский (многие из них были как раз посвящены и иконам Божией матери), но вышесказанное можно соотнести не только к его поэтическому творчеству, но и к омилетическому¹.

Поскольку экфрасис, по определению Геллера, «вызывает восхищение, удивление, радость по отношению к представленному предмету, поражает литературной изощренностью...» (цит. по Геллер 2002: 5), то он как раз имеет все те качества, которые искали и требовали от творца в эпоху барокко, на которую падает наверное самый большой расцвет экфрасиса, после времён «второй софистики (I – II в. н.э)». В риториках нового времени понятие заняло передовое место в качестве стилистической фигуры, «сливаясь или расходясь с *descriptio* — описанием» (см. Геллер 2002: 5).

Более интересными и выделяющимися являются проповеди, относящиеся к украинскому периоду митрополита Димитрия. Наряду с проповедями, изобилующими образами драгоценных камней, есть и такие, которые можно назвать «золотыми» или «золотистыми». В *Слове на Святую Троицу* святитель сравнивает ипостаси Святой Троицы с золотыми монетами («три мистичных златника»), которые проповедник предлагает поднести в дар Небесному Владыки: от души — Богу Отцу, от тела — Богу Сыну и от духа — Святому Духу. Златники олицетворяют веру к каждой из ипостасей Святой Троицы. Подобное сравнение взято, как признается и сам митрополит, из церковного песнопения о трёх волхвах, несущих дары родившемуся Христу. Заодно эта история, согласно барочному остроумию или «теории быстрого ума», соединена с Ветхозаветным сюжетом об явлении Бога Аврааму, причем можно сказать, что сам прием даже эксплицирован в тексте: «Хорошо кланяться теперь Троице на земле: до неба высоко, не всяк и умными Богомысленными ногами взыти может, а до дуба Мамврийского ближе для *скоротечного ума* (Димитрий 1842: СО; курсив мой. *И.И.*)². Здесь наблюдается и стремление проповедника упростить сложную богословскую материю для неграмотных, что и предопределяет необходимость направить внимание слушателей к иконе, подключить ее в созерцательную „лабораторию“ (со)творчества: «В нынешний пресвятой, единосущный, животворящий и нераздельной Троицы праздник, *кланаячися и целуючи икону святую, на которой Троица святая /.../* (курсив мой. — *И.И.*)» (цит. по Федотова 1999: 271). По всей вероятности, находящаяся перед слушателями икона была изображение *Ветхозаветной Троицы*, популярная в варианте знаменитой *Троицы* Рублева, на которой как раз изображён и дуб в Мамре. Святитель представляет себе три божественных образа, сидящих не на «херувимском небе», а на трапезе под Мамврийским дубом, вместе с Авраамом и Саррой. Таким образом, ораторское слово, с одной стороны,

³ Наиболее подвластны этому проповеди раннего украинского периода (до 1702 г.), тогда как в дальнейшем наблюдается стремление святителя к их упрощению и освобождению от напыщенности, риторичности и изощренности барочной схоластики.

² Мы придерживаемся буквенной пагинации источника

инкорпорирует в свою ткань экфрастический фрагмент из праздничной иконы, в которой присутствует и золотая краска (цвет, использованный в иконографии для выражения Божественной сущности). С другой стороны, многочисленные повторения корней злат-, золот- и производных им слов, создает фонологическое воздействие, которое в свою очередь вызывает в сознании слушающего семантику золотого цвета.

Одна из эмблематичных проповедей с доминацией экфрастических описаний представляет собой *Брань Архистратига Михаила, воеводы сил небесных, и Ангелов его с седмоглавым змием*. Экфрасис в этой проповеди начинается с описания изображений архангелов из мозаик в банях Диоклетиана в сицилианском городе Панормия (Палермо). Ср. «Святой Михаил, изображен был топчущ ногами Люцифера, шуицею держащ зеленую пальму, а десницею копие, на верху которого хоругвь белая около копия обвивающаяся, червленим крестом претканная. Святой Гавриил, изображен держащ десницею фонарь с вожженным внутри свещею, а в шуице держащ зеркало из зеленого камне иасписа, с червленостию по местам смешанного» и т.д. (Димитрий 1842: ф.х.д.). Как было установлено М.А. Федотовой, этот отрывок взят из *Комментариев* датского проповедника Корнелия а Лапиде, книга которого находилась в библиотеке митрополита (см. Федотова 1993).

Для нас в данном случае интересно другое, а именно переплетение нескольких источников — описательного текста Корнелия, сам по себе являющийся экфрасисом мозаик, и созерцание как праздничной иконы, так и росписей Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве (кстати, сам храм построен в стиле барокко), в котором проповедь произносилась. Далее, эти иконописные изображения словно оживают в брани, а сам проповедник якобы является комментатором военных действий. Серия последовательных иконографических изображений семи Архангелов и их детальное толкование создают в сознании слушателей кинематографический эффект, ощущение пространственного перенесения в г. Палермо посредством магии живописного слова. Слушатели, которые сами вряд ли когда-нибудь увидят своими глазами сами мозаики, «видят» их в своём воображении, под воздействием пространственных экфрастических описаний.

Во многих проповедях свт. Димитрия наблюдается проявление барочного «принципа отражения» (см. Софронова 1982), цель которого представить всесторонне объект, что считалось особым мастерством. *Слово на память святого великомученика Димитрия* предоставляет проповеднику отличные возможности для визионерства и для проявления особого рода религиозного экфрасиса. Церковный праздник тезоименитому святому совпадает с пятницей, которая в христианском сознании связывается со страданиями Христа и с Его Распятием¹. Используя наставления барочных

¹ Связь между церковным значением дня недели и событиями церковной истории не остаются незамеченными и украинскими теоретиками барокко, которые указывают её как отличную возможность для построения экзегезы (См. Галятовський 1985).

предписаний, будущий ростовский митрополит соединяет части двух тематических экфрасисов, получая при этом новый третий, существующий только в имагинерном пространстве (можно определить это как барочную игру с экфрасисом). Представляя себе изображение стоящего под Крестом воина Лонгина, который своим копьём проколол Христа и этим свидетельствовал об Его смерти, проповедник «просит» Лонгина «вернуться» к «своей» дате (16 октября по юлианскому календарю) и «уступить» место «гостью» настоящей проповеди — св. Димитрию Солунскому («прелюбезному ангелу моему» как называет его митрополит), поскольку необходимо отметить день его памяти.

Эта проповедь является исключительно интересной для исследователей восточнославянского барокко тем, что в ней можно наблюдать реализацию «теории остроумия» на практике. Церковный проповедник, уподобляясь Творцу, создает свой собственный «маленький мир», состоящий из разнообразных фрагментов, и размещает их, в согласии с собственной волей и целью проповеди. Таким образом, он как будто мысленно «вырезает» фрагмент из одной иконы — фигуру сотника и «апликирует» на его место фигуру Солунского Чудотворца, создавая некий новый иконный коллаж. На самом деле подобная икона не существует, реально существуют лишь фрагменты, из которых она создана. Если попытаться определить подобный вид экфрасиса, то вероятно можно уподобить его «экфрасису-фигции» или же «экфрасису-проекту» (Левахин 2012: 111–114).¹

Такая новая «словесная» икона необходима проповеднику для дальнейшего разворачивания проповеди и для проведения самых разнообразных линий сопоставления и противопоставления. По линии Христос — вмч. Димитрий Солунский имеем сопоставление (присутствие копия; оба проколоты им); по линии же Лонгин — Димитрий Солунский имеем пространственную замену двух фигур, как и контраст (прокалывающий и проколотый), совпадающую с линией Лонгин — Христос. Тем самым проповедник подходит к основному уподоблению Солунского великомученика Христу, «друг за друга умирающих» (Димитрий 1842: ТЛГ). К тому же оратор приглашает тезоименитого святого «показать» слушателям свои раны и т.д. Аналогичные сравнения встречаются и в *Поучении в неделю 20 по Св. Дусе, в которую прилучися и память святого великомученика Димитриа*, что видно из самого уточняющего заглавия проповеди.

Знакомая линия сопоставления Христа и Иоанна Крестителя, как и очередное совпадение церковного праздника с пятницей, присутствует в *Поучении на усекновение честныя главы святого Иоанна Предтечи*. Здесь

¹ В работе В.В. Левахина отмечено как подобные приемы для составления нового текста можно наблюдать и у Ф.М. Достоевского, который прибегает и к описанию не существующих в реальности картин (Левахин 2012: 112). Болгарский исследователь С. Александрова находит сходное явление в творчестве Мопассана и определяет его термином «псевдоэкфрасис» (Александрова 2016: 231)

уже включены и образы из античной мифологии, которые должны стать объяснением общей причины смерти Христа и Его Предтечи: «Аз же внемлющи дню пятничному, вспоминаю то, яко древнии звездочетцы ли, или баснотворце пиитове приписаша день той некоему на небеси знамению, некоей планете, нарицаемой Венус или Афродита, а тем именованием нарицаешся иногда языческая богиня, богиня плотских деяний /.../ и егда в един сей день обоих страждущих вижду, раба и Владыку, несумненно верю, яко оба за /.../ нечистоту плотских в человеце деяний страждут...» (Димитрий 1842: РЧА–РЧВ).

В *Поучение 1 на Воздвижение Честнаго и Животворящего Креста* проповедник осмеивает модные влияния того времени вешать на стенах вместо икон картины античных богов или царственных европейских персон: «Якоже нынешних времен некоторые господа стыжуются в своих домах поставити икону Христову, или Богородичну, но уже некия безстыдныя поставляются изображения Венеры, или Дианы, или прочих ветхих кумиров, или нових, например, королеву или Гишпанскую, или Англинскую, или Французскую....» (Димитрий 1842: СЛА) Святитель советует вернуться к отеческим традициям русского благочестия, и регулярно чистить образа от сажи, чтобы не получались неприятные недоразумения. В противном случае, по словам проповедника, владельцы таких домов могли бы ввести в заблуждение простого человека и быть ответственны за его невольное идолопоклонство, поскольку, входя в дом и не видя ясно, где находится образ, он может поклониться вышеупомянутым особам, воспринимая их как сакральные изображения.

Одно из первых сочинений, изданных при жизни святителя есть *Руно орошенное* (1680), представляющее собой рассказы о чудесах, совершаемых Черниговской иконой Богородицы, таким образом интерес иеромонаха Димитрия к чудотворным иконам виден ещё в начале его творческого пути. Поэтому и среди его проповедей встречаем такие, которые посвящены одним из самых известных русских православных икон — Казанской, Смоленской, Донской. Интересно, однако, что, например, проповедь, посвящённая Казанской иконе Богородицы (8 июля), на самом деле становится в большей степени обличительной проповедью против современных святителю светских нравов знати, нежели похвальным словом. Толкование названия иконы *Одигитрии*, т.е. *Путеводительницы* является всего лишь смысловой рамкой текста. Отдельные фрагменты экфрасического характера пронизывают проповедь, которая в основном направлена на обличение жизни грешников. Сакральная часть текста, связанная непосредственно с Казанской иконой Богородицы, образует всего лишь обрамление картины живущего в грехе современного мира. Один из основных моментов связан с разными историями чудодейной помощи иконы *Одигитрии*. Проповедник связывает имя Приснодевы с тезоименитой ей Марией Египетской. Почти идентично по построению является и *Поучение на празднество пресвятыя Богородицы Смоленския, нарицаемая Одигитрия* (28 июля). Проповедь

разделена на три части: 1. *Одигитрия* — крепкая; 2. *Одигитрия* — помощница; 3. *Одигитрия* — наставница. Однако, эта проповедь лишена той обличительной силы, которая присутствует в *Слове о Казанской Богородице*.

В начале *Поучения на празнество Пресвятой Богородицы Донския* в громоздком экфрасическом отрывке, касающемся истории появления иконы, переплетаются экфрасис историко-иконографический и экфрасис музыкальный, которые дополняют и знакомые нам рассуждения проповедника. Напримр: «Я же, грешный, с усердием вспоминая обе эти победы над агарянами, всесильной помощью Богородичной совершенные <...>, скажу: Пречистая Матерь Божия ту же благодать Свою, которую в древности явила греческому царству, явила и Царству Российскому <...>. И как тогда греки, восписуя Пречистой Деве Богородице песни благодарения в Боге, называли Ее Возбранной Воеводой, так делаем и мы ныне, воспевая Богородице: "Возбранной Воеводе победительная, яко избавльшеся от злых, благодарственная восписуем Ти раби Твои, Богородице!" Слыша здесь титул воеводский, Пречистой Деве Церковью приписанный, я хочу видеть и сам чин Ее воеводский: как вооружается Она на брань? Как выводит Свое войско и строит полки? Как побеждает супостатов не только видимых, но и особенно невидимых? Обратим же все вместе наши мысленные очи, слушатели мои! И рассмотрим этого невиданного и неслыханного когда-либо Воеводу». Надо заметить, однако, что эта проповедь больше показывает связь с древнерусской традицией нежели с влиянием западной проповеди. У святителя всегда было ясное сознание, что усложнённая метафорика, каскад звуков и образов может не способствовать ясности, а наоборот, затемнять смысл, поэтому он оканчивает проповедь следующим пояснением: «...Время аминем окончати: но о некоей вещи смущаюся умом, мню бо, яко вся мною грешным реченная, безкнижным людем не внятна быша, и опасаяся, да не без пользы отидут, и да не явлюся, яко велеречив ритор, а не яко полезен учитель, еще убо маленько нечто реку на пользу простейших ради...» (Димитрий 1842: РЕГ).

По мнению первого серьёзного исследователя творчества свт. Димитрия И.А. Шляпкина, он представлял собой «идеального общественного деятеля в духе слияния западного образования с старыми русскими церковными взглядами» (Шляпкин 1891: 457–458). Указанные в статье примеры также свидетельствуют о двояком функционировании религиозного экфрасиса, предопределённом совмещением в творчестве митрополита двух различающихся типов мышления — восточного и западного. И всё же, вряд ли следует сводить забавную игру с экфрасисом в его омилетическом наследии только к отлично проработанной барочной технике, не считаясь с врождённым талантом самого автора.

ЛИТЕРАТУРА

- Александрова 2016* — Александрова С. «Бел-Ами» на Мопасан — техники на модерна // *Море*. № 2, 2016.
- Галатовський 1985* — Галатовський І. Ключ розуміння, К., 1985.

- Димитрий 1842* — Димитрий, митрополит Ростовский. Сочинения, Т. 1–4, М., 1842.
- Крылов 2014* — Крылов А.О. Митрополит Димитрий Ростовский в церковной и культурной жизни России второй половины XVII начала XVIII вв. Автореферат на соискание ученой степени кандидата исторических наук, М., 2014.
- Лепяхин 2012* — Лепяхин В.В. Экфрасис в русской литературе: опыт классификации // Визуализация литературы, Белград, 2012.
- Софронова 1982* — Софронова Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах, М., 1982.
- Федотова 1993* — Федотова М.А. О двух источниках украинских проповедей Димитрия Ростовского (Фома Младзьяновский и Корнелий а Лапиде) // ТОДРЛ, СПб., т. 48, 1993.
- Федотова 1999* — Федотова М.А. Украинские проповеди Димитрия Ростовского (1670–1700) и их рукописная традиция // ТОДРЛ, СПб., т. 51, 1999.
- Цимборска-Лебода 2002* — Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение – Память – Инобытие) // Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума (под ред. Л. Геллера), М., 2002.
- Шляпкин 1891* — Шляпкин И.А. Св. Димитрий Ростовский и его время (1651–1709). СПб., 1891.
- Янковская 1994* — Янковская Л.А. Литературно-богословское наследие свт. Димитрия Ростовского: восприятие иезуитской науки XVI – XVII вв. Рукопись диссертации на соискание степени доктора филологических наук. М., 1994.

ПОД ЗАЩИТОЙ УГОДНИКА БОЖИЯ

Диканьский образ Николая Чудотворца и его значение в жизни Н.В. Гоголя

Воропаев В.А.

Николае блаженне, припадающа мя ущедри, молюся тебе, и очи, премудре, просвети души моя, да чисте узрю Светодавца и Щедраго.

Пристанище тя небурное, и стену неборимую, Иерарше, тя стяжахом, вернии, и столп утверждения, и дверь покаяния, и наставника душ, и поборника.

Велий заступник и теплый в бедах обретающимся еси, славне, Святе Николае, священнопроповедниче Христов, сущим на земли и плавающим, сущим далече и близ обретающимся яко зело милостивнейший и молебник крепкий. Темже, сошедшися, вопием: молися ко Господу, яко да всякаго избавимся обстояния.

Иже во Святых Отца нашего Николая, Архиепископа Мир Ликийских, Чудотворца. Декабрь<ь> 6/18 (Из рукописного сборника Н.В. Гоголя «Каноны и песни церковные»)

Сорочинцы, Васильевка, Диканька, Миргород — благодаря Гоголю эти названия известны каждому со школьной скамьи. Книга *Вечера на хуторе близ Диканьки*, принёсшая известность молодому автору, понравилась всем, от типографских наборщиков до Государыни Императрицы. В 1831 году, задумав издать сборник повестей, Гоголь, по свидетельству его первого биографа П.А. Кулиша, чтобы возбудить в публике любопытство, придумал название книги и пасечника Рудого Панька, который «будто бы жил возле Диканьки, принадлежавшей князю Кочубею». Кстати сказать, Рудый Панько — не случайный псевдоним писателя (Гоголь был рыжеватым), и будь он крестьянином, звали бы его, по местному обычаю, не по отцу, а по деду — Паньком (дед Гоголя — Панас, Афанасий). В предисловии к своей книге пасечник говорит: «Про Диканьку же, думаю, вы слышали вдоволь. И то сказать, что там дом почище какого-нибудь пасечникова куреня. А про сад и говорить нечего: в Петербурге вашем, верно, не сыщете такого». Сегодняшнему читателю подобное сравнение может показаться наивным преувеличением. Однако великолепный сад и дворец Кочубеев, устроенный в классическом стиле, триумфальная арка у въезда в Диканьку (в память посещения этих мест Императором Александром I в 1821 году) были вполне под стать столичным дворцам и паркам.

И всё-таки главной достопримечательностью Диканьки была Свято-Никольская церковь с находившимся в ней чудотворным образом Святителя Николая. О ней упоминает и пасечник: «...знаете ли вы дьяка диканьской церкви, Фому Григорьевича? Эх, голова! Что за истории умел он отпускать!» Напомним, что три повести в книге — *Вечер накануне Ивана Купала*, *Пропавшая грамота* и *Заколдованное место* — рассказаны именно дьяком диканьской церкви Фомой Григорьевичем.

По преданию, в старину, когда диканьскими землями владел архиепископ Черниговский Лазарь (Баранович), на одном из пней в лесу недалеко от Диканьки таинственным образом явлена была икона Святителя Николая. Удивлённые жители перенесли её в сельскую церковь. А утром иконы там не нашли и снова обрели её в лесу на том же самом пне. Святую находку трижды возвращали в церковь, но каждый раз она неизменно оказывалась на месте обретения. Слух об этом происшествии разнёсся по округе. Решено было на этом месте воздвигнуть деревянный храм. По благословению черниговского святителя в 70-х годах XVII столетия здесь была поставлена Никольская церковь. На памятном пне поместили метровый дубовый крест, который оказался в алтарной части новопостроенного храма. Главной почитаемой святыней его была чудесно обретенная икона великого угодника Божия, Святителя Николая, ставшая неиссякаемым источником чудотворений.

Впоследствии диканьские земли принадлежали генеральному судье Запорожского войска Василию Леонтьевичу Кочубею. В 1754 году его внук Павел по благословению митрополита Киевского Тимофея (Щербацкого) перестроил деревянный храм, расширив его. К тому времени он стал местом паломничества богомольцев, которые нескончаемым потоком стекались к своему небесному заступнику. Однако в результате различных нестроений и недоразумений епархиальное начальство приказало перенести храм в другое место, а чудотворный образ хранить в архиерейской ризнице Крестовоздвиженского монастыря в Полтаве.

В 1783–1789 годах наследники Василия Кочубея просили у Синода разрешения построить вместо деревянного каменный храм, но на прежнем месте. Нелегко было получить такое разрешение, поскольку по мнению тогдашней духовной власти церковью в селе было достаточно. В 80-х годах XVIII века в Диканьке было три приходских церкви: Троицкая, во имя Иоанна Златоуста и в честь Рождества Богородицы, при которых находилось более трёхсот дворов, где жило примерно четыре с половиной тысячи прихожан. Свято-Никольская церковь не имела приходских дворов и была при имении Кочубеев, хотя посещало её немало и простого народа. По прошествии нескольких лет синодальное разрешение на строительство храма было получено, и Виктор Павлович Кочубей, достигший впоследствии в Петербурге высших государственных постов (он был вице-канцлером, министром внутренних дел, председателем Государственного совета), в 1794 году построил каменную церковь, которая существует и поныне. Икона Святителя Николая Чудотворца, хранившаяся в архиерейской ризнице, была возвращена на прежнее место.

С этой церковью и с чудотворным образом Святителя Николая связана одна из первых страниц жизни Николая Васильевича Гоголя. Его мать, Мария Ивановна, у которой двое детей умерло, едва появившись на свет, дала обет перед иконой угодника Божия, что если у неё будет сын, наречь его Николаем, и просила священника села Диканьки молиться до тех пор, пока его не известят о рождении дитяти и попросят отслужить благодарственный мо-

лебен. Испрошенный молитвой, новорождённый Николай и был встречен в этом мире молитвой благодарения Богу. По словам сестры писателя, Ольги Васильевны Гоголь-Головни, брат её любил вспоминать, почему его назвали Николаем.

Среди предков Гоголя были люди духовного звания: прадед его по отцовской линии был священником, дед окончил Киевскую Духовную академию, а отец — Полтавскую Духовную семинарию. Мария Ивановна отличалась набожностью. После смерти мужа весной 1825 года она до конца жизни носила траур — «из самого грубого, шерстяного изделия платье» — как бы по образцу монашеских власяниц, и по свидетельству знавших её людей была похожа на игуменью монастыря. В семье по традиции был благочестивый обычай посещать, по возможности пешком, святые места в Ахтырке, Будищах, Лубнах, Воронеже, Киеве. Но чаще бывали на богомолье в Диканьке, отстоящей от Васильевки на тридцать вёрст.

Отголоски этой любви к паломничеству слышны в ранней прозе Гоголя. Так, в наброске предисловия к повести *Страшная месть* пасечник Рудый Панько говорит: «Что ж, господа, когда мы съездим в Киев? Грешу я, право, перед Богом: нужно, давно б нужно съездить поклониться святым местам. Когда-нибудь уже под старость совсем пора туда: мы с вами, Фома Григорьевич, затворимся в келью, и вы также, Тарас Иванович! Будем молиться и ходить по святым печерам».

Осенью 1844 года, находясь за границей, Гоголь в письме к сестре Елизавете просит маменьку, если случится ей быть в Диканьке, «привезти оттуда образок Николая Чудотворца, самый маленький, который бы можно было носить на шее в виде благословения». А летом 1845 года, в один из переломных моментов своей жизни, Гоголь просит молитв матери о своём выздоровлении. «Прошу вас также, — добавляет он, — отправить обо мне молебен не только в нашей церкви, но даже, если можно, и в Диканьке, в церкви Святого Николая, которого вы всегда так умоляли о предстательстве за меня».

В Васильевке была своя каменная церковь Рождества Пресвятой Богородицы, построенная в первой половине 1820-х годов по обету, данному матерью Гоголя. В доме долгое время находился большой, обитый железом сундук, с проделанным в крышке отверстием, через которое бабушка Татьяна Семёновна опускала деньги, предназначенные на устройство храма. Позднее Мария Ивановна вспоминала: «В деревне нашей не было церкви. Свёкор наш хотел было купить старую и перевезти в Васильевку, но скоро после того запретили строить деревянные, и намеренье то гораздо прежде моего замужества было оставлено» (Гоголь 2011: 1, 64).

Строительство храма шло медленно, и в середине 1830-х годов обустройство его ещё не было завершено (из письма Гоголя к матери от 15 декабря 1834 года явствует, что он по её просьбе занят составлением «плана для иконостаса»). В церкви, по всей видимости, был придел, освящённый во имя Святителя Николая. Эмилия Ковриго, воспитанница матери Гоголя, вспоминает торжественное богослужение в Васильевке по случаю храмового

дня. Николай Васильевич встал рано утром и в самом радостном настроении духа, улыбаясь, сказал Марии Ивановне: «Ну, матушка, сегодня наш святой именинник, пойдёмте в храм, помолимся» (Гоголь 2011: 1, 278). В этот придел Гоголь по возвращении из Иерусалима подарил икону Святителя Николая, вывезенную им из Рима. Здесь, возле церкви, погребены родители Гоголя и его близкие родственники. И сам он просил похоронить себя на том же месте.

С образом Николая Чудотворца, своего небесного покровителя, Гоголь не расставался в своих странствиях. Священник Пётр Соловьёв, находившийся в составе Русской Духовной миссии в Иерусалиме, оставил воспоминания о встрече с писателем в январе 1848 года на пароходе *Истамбул*, следовавшем к берегам Сирии. Начальник миссии, архимандрит Порфирий (Успенский), впоследствии епископ Чигиринский, крупнейший знаток культуры христианского Востока, отрекомендовал Гоголю отца Петра как художника. Спустя полчаса Гоголь вышел на палубу и подошёл к нему. «Не входя ни в какие объяснения, — вспоминает тот, — он показывает мне маленькую, вершка в два, живописную (масляными красками) на дереве икону Святителя Николая Чудотворца и спрашивает мнения, — искусно ли она написана? Затем он, пока я всматривался в живопись, поведал мне, что эта икона есть верная копия в миниатюре с иконы святителя в Бар-граде (Бари), написана для него по заказу искуснейшим художником и теперь сопутствует ему в путешествиях, потому что святитель Мирликийский Николай — его патрон и общий покровитель всех христиан, посуху и по морям путешествующих. Я полюбовался иконою, как мастерски написанною, и оговорил, что не могу ничего сказать о верности копии, не видав прототипа, и ещё заметил, что у нас на православных старинных иконах святитель изображается несколько иначе, особенно по облачению, и что последнее прямо говорит о латинском происхождении барградского изображения святителя. На мой отзыв Гоголь ничего не возразил, но по всему видно было, что он высоко ценил в художественном отношении свою икону и дорожил ею, как святынею» (Гоголь 2011: 3, 619).

Гоголь, конечно, не ограничивался одним этим, хотя и особенно дорогим ему, образом Святителя Николая. Всюду на пути ему встречались иконы угодника Божия и оставляли след в его душе. Так, в июне 1850 года он вместе с Михаилом Максимовичем, проездом на юг, в Малороссию, посетил Оптину Пустынь, любимый в народе монастырь, где процветало благодатное старчество. 13 июня друзья выехали из Москвы. Первую ночь они провели в Подольске, где встретили супругов Хомяковых, с которыми коротали вечер в дружеской беседе. 15 июня Гоголь и его спутник ночевали в Малом Ярославце, утром отстояли молебен в тамошнем Черноостровском Николаевском монастыре, настоятель которого игумен Антоний благословил обоих финифтяными образками Святителя Николая Чудотворца.

А ещё раньше, в 1846 году, накануне Великого поста, Гоголь получил от Надежды Николаевны Шереметевой, тётки поэта Фёдора Тютчева, двусторонний дорожный Иверский образ Божией Матери с написанной на обо-

роте иконой Святителя Николая. Когда пришло уведомление о получении, Надежда Николаевна отвечала Гоголю: «Наконец после столь долгих странствий благословение моё до вас достигло, да Великой угодник Николай Чудотворец не оставит вас своим предстательством у Престола Божия...»

В последние годы жизни Гоголя в его переписке не однажды возникает образ Святителя Николая. Так, в связи с предстоящим замужеством сестры Елисаветы он писал другой своей сестре в Васильевку весной 1851 года: «Во всём Божья воля; ничего не совершается без воли Божьей. Так говорят — одни потому, что в этом убеждены, другие потому, что слышат, как это говорят другие. Вижу и я в нынешнем событии Божью волю. Но всё, однако ж, не знаю, правы ли были вы вместе с сестрой, уладивши это дело в секрете, без предварительного совещанья с матерью или хоть даже со мною. Уверенность в благоразумии своих поступков вредит нам много даже и в малых вещах, а дело нынешнее очень важно...» И далее Гоголь советует сёстрам: «Отправляйтесь пешком теперь же в Диканьку испросить, вымолить у Бога, чтобы супружество это было счастливо. Чтобы во всю дорогу на устах ваших была одна молитва...»

Саму Елисавету Гоголь наставлял так: «Молись Богу ото всех сил души, сколько их в тебе достанет. Шаг твой страшен: он ведёт тебя либо к счастью, либо в пропасть. Впереди всё неизвестно; известно только то, что половина несчастья от нас самих. Молись, отправься пешком к Николаю Чудотворцу, припади к стопам угодника, моли его о предстательстве, сама взывай ото всех сил ко Христу, Спасителю нашему, чтобы супружество это, замышленное без совещания с матерью, без помышленья о будущем и о всей важности такого поступка, было бы счастливо».

До конца жизни Гоголь твёрдо верил в заступничество великого угодника Божия, Святителя Николая. Что касается дальнейшей судьбы Диканьской церкви, то после революции лес вокруг неё вырубил, княжеские захоронения в склепе под храмом были разграблены. Церковь не раз закрывали. Но в годы Великой Отечественной войны здесь служилась Литургия. В 1963 году храм отобрали у верующих и устроили в нём музей атеизма. С 1985 года в качестве памятника архитектуры Никольская церковь принадлежала государственному историко-краеведческому музею. За годы запустения утрачена была богатая церковная утварь, а также древние иконы и старинные богослужебные книги. В 1989 году храм заново освятили. Древний пень, на котором обрета была икона, по-прежнему находится под престолом. Сам же чудотворный образ Святителя Николая, по имеющимся сведениям, хранился в фондах Полтавского краеведческого музея. Долгое время образ был на реставрации, только недавно реставрация закончилась и икону выставили в Полтавском художественном музее. Сохранилось около 10 % образа, но его восстановили, и рядом висит восстановленная копия. Да и та ли это точно икона, перед которой молилась мать Гоголя — достоверно неизвестно, потому что подобных образов было несколько.

ЛИТЕРАТУРА

Гоголь 2011 — Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание: В 3-х томах. Издание подготовил И.А. Виноградов. Т. 1. М., ИМЛИ РАН, 2011.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Мать Гоголя



Отец Гоголя.



Церковь св. Николая въ диканьскомъ лѣсу.



Церковь святителя Николая в Диканьке.



Икона святителя Николая, принадлежавшая Гоголю.

ЭКФРАСИС ИКОНЫ В ПОЭТИКЕ В.Ф. ОДОЕВСКОГО¹

Сытина Ю.Н.

Особым направлением изучения экфрасиса в русской художественной литературе становится обращение к изображению и упоминанию в ней икон. Анализ восприятия и передачи иконописной традиции светскими писателями позволяет выявить глубинные смыслы произведений, аксиологическую их насыщенность, не столь явную при ином подходе (Есаулов 2004; Есаулов 2001; Жилина 2013; Лепяхин 2006; Лепяхин 2007; Лепяхин 2015; Меднис 2006; Спиридонова 2012; Чичкина 2015; Геллер 2002). О сущности самого понятия «экфрасис», исторической изменчивости этого явления, методологии его изучения пишут И.А. Есаулов (Есаулов 2004; Есаулов 2001), В.В. Лепяхин (Лепяхин 2006; Лепяхин 2007; Лепяхин 2015), Л. Геллер (Геллер 2002), Н.Е. Меднис (Меднис 2006) и другие исследователи. В работе «Экфрасис в русской литературе: опыт классификации» В.В. Лепяхин отмечает, что «существуют разные взгляды на экфрасис, различные его определения, классификации и типологизации» (Лепяхин 2006: 7). Учёный рассматривает несколько мнений на этот счет и предлагает свою классификацию, подчёркивая, однако, что выделяемые виды экфрасиса «редко встречаются в чистом виде»: зачастую они «накладываются один на другой в пределах описания одного и того же визуального объекта и чаще всего разделять их на виды можно лишь условно» (Лепяхин 2006: 29).

Немалый интерес представляет обращение к иконам в произведениях В.Ф. Одоевского — представителя философского романтизма, интерпретация мировоззрения и творчества которого в критике, литературоведении, философии зачастую неоднозначна и даже противоречива. Сложность проникновения в глубинные смыслы произведений писателя во многом обусловлена трепетным его отношением к сокровенному своей души, стремлением уберечь внутренний мир от грубого вмешательства и насмешливых взглядов под маской чудака-мистика или ученого-философа. Одоевский писал Е.П. Ростопчиной о «задушевном» в одном из самых откровенных своих писем (1838): «Предмет, о котором я буду говорить Вам, велик и важен, он наполняет мою жизнь, руководит моими поступками, отражается в моих сочинениях, и потому я истинно могу назвать его задушевым» (цит. по: Турьян 2015). И предмет этот — православная вера. Как отмечает М.А. Турьян, зачастую «религиозный отсвет ложится на сложнейшую концепцию» произведений Одоевского опосредованно, «он — “за кадром”, но, безусловно, ощущается как очень важная сверхзадача» (Турьян 2015). Иногда же «задушевное» прорывается наружу и выражается в конкретных образах, прежде всего — храма и иконы.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Русская классическая литература в мировом культурно-историческом контексте» № 15-34-11091

Впервые икона на страницах художественных произведений Одоевского появляется в *Бале*, вошедшем в *Русские ночи* (1844), но изначально опубликованном в альманахе «Новоселье» (1833). Открывается *Бал* страшными картинами бешеной пляски: «всё вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастном безумии», люди, охваченные чадом «тускнеющих свечей», тонущие в «обворожительно-ужасной» музыке, казались скелетами, душная балльная зала обретала черты преисподней (Одоевский 2007: 104).

Но вот «истерзанный» «мучительным весельем» рассказчик вырывается на свежий воздух, а навстречу ему спешит «утренний благовест», появляются «растворенные двери храма» (Одоевский 2007: 106). И оглушающая, жуткая атмосфера бала сменяется тишиной и благоговейной святостью: «в церкви пусто, одна свеча горела пред иконою, и тихий голос священника раздавался под сводами: он произносил заветные слова любви, веры, надежды; он возвещал таинство искупления, он говорил о Том, кто соединил в себе все страдания человека» (Одоевский 2007: 106). Вслед за благовестом колоколов звучат слова святого Благовествования — Евангелия. Одоевский не называет Того, «кто соединил в себе все страдания человека», так же, как он не называет и икону, перед которой горит свеча. В этом можно увидеть романтическую условность, но можно и особую целомудренность писателя, не смеявшего упоминать всуе святые имена на страницах светского произведения. О верности именно второй интерпретации свидетельствует сам Одоевский, когда в уже цитированном «задушевном» письме призывает Ростопчину молиться тайно, «вошедши в клеть свою и заперев двери, как говорит Евангелие» (цит. по: Турьян 2015), не выставляя благочестие напоказ.

В *Княжне Зизи* героиню, сильную, искреннюю девушку, постоянно сопровождает внутренняя молитва: «<...> одно моё утешение — молитва» (Одоевский 1981: 269), — пишет она в сокровенном письме подруге. Героиня признается: «<...> сердце бьется сильно, кровь поднимается в голову, и странные вещи проходят чрез мои мысли, такие мысли, что я пугаюсь себя самой, вскакиваю и бросаюсь на колени перед иконою» (Одоевский 1981: 270). Молитва перед иконой становится для Зинаиды последним прибежищем, спасением от себя самой и от обуревающих ее искусительных мыслей. Спасения героиня будет искать и в храме, горячо молясь и горько плача в отдаленном темном углу церкви.

Мотив спасения в храме возникает и в *Свидетеле*, где «удалой гусар, украшение петербургских балов» (Одоевский 2007: 523), вынужденный быть секундантом на дуэли своего младшего брата, ставшей для последнего смертельной, в отчаянии и раскаянии уходит в монастырь, чтобы «вдали от родины, не знаемый никем» «плачем и рыданием заглушить голос <...> сердца» и преследующие его «страшные слова писания "Каин, где брат твой?"» (Одоевский 2007: 532). Повесть эта открывается величественной картиной конца вечернего богослужения: «Всенощная отошла. Сквозь полукруглые окна проходили длинные, багровые лучи заходящего солнца, волновались в облаках церковного фимиама и рядами ложились на светлую позолоту иконостаса —

как долгая, горькая, взволнованная кровавыми страстями молитва, достигшая наконец скинии завета души человеческой» (Одоевский 2007: 522). Здесь иконостас знаменует собой самое сокровенное, проповеданное в Евангелии. Одоевский не дает описания иконостаса, но тем только подчеркивается благоговейное отношение к святыне. Иконостас, говоря словами П.А. Флоренского, предстает как «граница между миром видимым и миром невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда, делается доступной сознанию сплотившимся рядом святых, облаком свидетелей, обступивших Престол Божий, сферу небесной славы, и возвещающих тайну» (Флоренский 2015).

В *Свидетеле* появляется заветная мысль Одоевского о несовершенстве языка и непередаваемости «невыразимого». Но пришедшее герою в церковной тишине убеждение придает «невыразимому» особый, религиозный оттенок: «Я стоял неподвижно; опустелый храм мне казался ещё величественнее, ещё благодатнее. Его вид наводил те мысли, которые исчезают среди толпы, в жизни мятежной, которых *не может уловить слово*, но которые так внятно говорят сердцу» (курсив мой. — Ю.С.) (Одоевский 2007: 522). Такое целомудренное отношение к святыням характерно для русской культуры, где, по замечанию И.А. Есаулова, «оказывается принципиально невозможной вполне адекватная экспликация "самого главного" (причем не только живописными средствами, но и посредством *слова*)» (Есаулов 2004: 127; курсив И.А. Есаулова. — Ю.С.).

В *Необойдённом доме*, «древнем сказании о калике перехожей и о некоем старце», старушка спешит «в Заринский монастырь на богомолье, родителей помянуть, чудотворным иконам поклониться» (Одоевский 2007: 475). Но перед тем как попасть в храм «каликe перехожей» предстоит трижды побывать в вертепе разбойников, узнать о страшной гибели своих детей от убийцы, «грешного раба Фёдора», простить его и призвать к покаянию. Претерпев всё безропотно, она попадает в вожделенную святую обитель: «Божий храм сиял во всем благолепии; тысячи свеч блистали у золоченых икон; невидимый хор тихо пел славу Божию; дым из камильниц подымался ввысь светлым облаком...» (Одоевский 2007: 483). Внимая неведомому голосу, старушка «перекрестилась, стала к сторонке и горячо молилась сперва о грешном рабе Федоре, потом и об убиенных им, а потом и о себе грешной, — молилась не без слёз, но с верою и надеждой» (Одоевский 2007: 484).

Многострадальной и многолюбящей старушке даруется радость — после всенощной, когда «миряне стали подходить к иконам», калика перехожая встречает своих выросших и даже успевших состариться детей, оказавшихся живыми и невредимыми. Дети узнают лицо матери при свете лампы, и этот отсвет «лампы от иконы» (Одоевский 2007: 484) знаменует проступающую святость старушки, предвещает светлый и радостный конец сказания — тихую и благодатную смерть калики перехожей и пришедшего исповедовать её отца Феокиста — того самого раскаявшегося и постригшегося в монахи «грешного раба Фёдора». И если лучи заката перед всенощной знаменовали для него начало крестного пути покаяния, то в конце уже «лучи восходящего

солнца светились на лицах старца и старицы, казалось, они еще молились, — но уже души их отлетели в вечную обитель...» (Одоевский 2007: 486).

В необычном контексте икона появляется в сказке Одоевского *Сиротинка*. Открывается повествование безрадостной картиной обгоревшей избы, около которой «сидела, подгорюнясь, восьмилетняя сиротинка». «Вчера Божий гнев посетил её мачеху; ни с того ни с сего показался огонь из подполицы <...> — да и выжег всё без остатка <...> собирались и миряне с соседних домов; смотрели и дивовались, что горит изба словно свечка перед иконою» (Одоевский 1894: 147). Так — «словно свечка перед иконою» — будет гореть всю свою недолгую жизнь и сиротинка Настя, пока не сгорит, не растает от чахотки. «Жизнь моя уж такая была Божьим промышлением» (Одоевский 1894: 159), — скажет она отцу Андрею о самой себе.

Сиротинку из жалости забрала к себе барыня, но скоро начала тяготиться этим благодеянием, и маленькая Настя стала изгоем, сделалась «точно собачонка: только одну еду да побои понимала» (Одоевский 1894: 160). Но когда девочку отдали в школу, её сердце сторицей отозвалось на доброе слово, благодаря любви и заботе сиротинка «начала просыпаться; стала понимать, что значит хорошо или худо делать, а всего больше научилась молиться» (Одоевский 1894: 163). Чистота детской души, её устремленность к Богу, открытость всему прекрасному сближают *Сиротинку* с образами детей у Ф.М. Достоевского, его *Мальчиком у Христа на ёлке*

Когда девочка подросла, она попала в частную школу по рукоделию, где «старалась прилежно учиться, работать и часто молилась Богу» (Одоевский 1894: 164). Прекрасная Царевна, управлявшая школой, сказала сиротинке слова, глубоко запавшие в Настину душу, во многом определившие её судьбу, подвиг служения Богу и людям: «Хорошо, что ты прилежна — и тебе хорошо, и другим пригодится» (Одоевский 1894: 165). Тайная связь соединила бедную сиротинку и Царевну — сплотила в едином горении благого дела и предстоянии перед Богом — «как свечка перед иконою».

Сиротинка, призванная умирающей мачехой, возвратилась в родную деревню и стала трудиться не покладая рук. Все дивились прекрасной её вышивке, но, главное, вокруг Насти собирались дети. Как в начале вся деревня смотрела и «дивовалась» на горящую, «словно свечка перед иконою», избу, так теперь смотрели на Настю, но уже без испуга, детей своих к ней приводили, даже плача «потихоньку <...> от умиления» (Одоевский 1894: 171).

Кажется, сказка должна была бы иметь счастливую развязку — уже в начале её появляется Никита, хороший и добрый крестьянин, с детства любящий Настю и теперь не отходящий от неё. Однако оказалось иначе. Всё чаще «тоска нападала на сиротинку», она «неволью начинала потихоньку молиться». Ещё чуть-чуть — и сиротинку охватила болезнь, «кашель разрывал ей грудь», чувствовала она и смерть своей благодетельницы — «прекрасной Царевны». И вместо земного счастья перед сиротинкой открывается «путь в ту обитель, где нет ни печали, ни воздыхания, но — жизнь бесконечная...» (Одоевский 1894: 171).

Важным у Одоевского оказывается не только упоминание об иконе, но и его отсутствие. Говоря о западноевропейском искусстве, писатель никогда не упоминает слово *икона* — Мадонну он называет *картиной*. Как отмечает В.В. Лепехин, подобное восприятие характерно для русских писателей — Н.М. Карамзина, В.А. Жуковского, А.А. Бестужева-Марлинского, И.В. Киреевского, И.А. Гончарова. Мадонна, по замечанию исследователя, «не воспринимается как *алтарный образ*, как *икона* и потому допускает вполне светское критическое отношение к себе» (курсив В.В. Лепехина. — Ю.С.) (Лепехин 2006: 21).

У Одоевского Мадонна изображается в том контексте, где у писателя никогда бы не появилась икона. В «Ночи третьей» из *Русских ночей* описывается «*карикатура*»: «На открытом воздухе, под изодранным навесом, книжная лавочка; кучи старых книг, старых гравюр; наверху Мадонна; вдаль Везувий; перед лавочкой капуцин и молодой человек в большой соломенной шляпе, у которого маленький лазарони искусно вытягивает из кармана платок...» (курсив мой. — Ю.С.) (Одоевский 2007: 79–80). В этой зарисовке появление Мадонны в одном ряду с Везувием и маленьким лазарони сразу создаёт итальянский колорит. Но хотя Мадонна благоговейно помещена наверху, над старыми гравюрами и людскими страстями, соседство с Везувием невольно подчеркивает ее хрупкость, проделки лазарони — забвение людьми её святости.

В *Импровизаторе* Одоевского «гармонический облик» «изображения Мадонны» успокаивает «страждущую душу» молодого поэта Киприяно (Одоевский 2007: 174), однако когда тот, не вынеся мук творчества, *безвозмездно* приобретает у inferнальных сил «способность *производить без труда*», а в придачу дар «*всё видеть, всё знать, всё понимать*» (курсив В.Ф. Одоевского. — Ю.С.) (Одоевский 2007: 171), Мадонна оказывается не в силах противостоять наваждению. Измученный микроскопизмом Киприяно бросается перед ней на колени, но мольбы его остаются бессильны: «увы! для него уже не было *картины*: краски шевелились на ней, и он в творении *художника* видел — лишь химическое брожение» (курсив мой. — Ю.С.) (Одоевский 2007: 174). Мадонна для Одоевского — именно картина, а создатель её — художник. Она прекрасна, но не может противостоять силам зла. Много размышлявший об иконах и иконопочитании протоиерей С.Н. Булгаков писал: «Про эту красоту Ренессанса нельзя сказать, чтобы она могла “спасти мир”, ибо она сама нуждается в спасении» (цит. по: Есаулов 2004: 125). Именно так получается и у Одоевского.

Другой католический образ у писателя, — образ святой Цецилии. Он появляется в нескольких незаконченных отрывках, посвященных любви инокка Виченцио к святой Цецилии, изображённой на древней фреске в его келье, и в маленькой зарисовке *Цецилия*, входящей, как и *Бал*, в записки экономиста, включенные в Ночь четвертую *Русских ночей*. В *Цецилии*, по словам читающего её друзьям Фауста, «видно воздействие религиозного чувства; этот отрывок <...> напоминает библейские выражения, вероятно тогда читанные

автором» (Одоевский 2007: 123). «Автор» же этого отрывка — измученный духовной жаждой герой, бежавший «души вопрошающей», искавший «не покоя <...>, но свинцового сна» (Одоевский 2007: 124). Инока Виченцио из отрывков и экономиста из *Русских ночей* и объединяет многое — оба томимы духовной жаждой и ищут забвения. Прекрасный образ Святой Цецилии внушает первому преступные мысли о земной любви, мысли, пугающие саму Цецилию и, вероятно, ведущие Виченцио к гибели. Экономисту образ Святой дарует смутную надежду на обретение некой гармонии: «Он верил, что за голубым отблеском есть сияние, что за неясным отголоском есть гармония; и будет время, мечтал он, — и до меня достигнет сияние Цецилии, и сердце мое изойдет на её звуки, — отдохнет измученный ум в светлом небе очей её, и я познаю наслаждение слезами веры выплакать свою душу <...>». Но надежда эта не приносит желанного облегчения: «Меж тем, жизнь его вытекала капля за каплею, и в каждой капле были яд и горечь!» (Одоевский 2007: 125).

Образ Святой Цецилии прекрасен, он сильно действует на воображение человека, будоражит душу, но не приносит настоящего очищения и просветления. Более того, чувственное начало, проникающее в образ, способно невольно разжечь в измученном и взыскующем человеке плотскую страсть, еще больше отдалить его от спасения. Изображения Мадонны и Цецилии у Одоевского обладают эстетической силой, но не более того. Истинное же всепрощение и светлая радость духовная появляются только в сиянии Благодати, даруемой смиренному сердцу, омытому «слезами чистого, горячего раскаяния» (Одоевский 2007: 390). А эта-то чистота и не дается исстрадавшемуся экономисту и уставшему отшельнику. Эстетическая красота парадоксальным образом становится на их пути едва ли не преградой. И в этом Одоевский предстает как выразитель характерного для православного сознания «этико-эстетического скрытого и не всегда осознаваемого реципиентами глубинного подтекста, согласно которому наиболее распространенный в современной культуре тип визуальности решительно отвергается как недолжный иллюзионизм, как такого рода *внешнее* подобие, которое затрудняет зрителю подлинное проникновение, молитвенное созерцание потаённого, *внутреннего* мира создаваемых визуальных образов» (Есаулов 2004: 122–123; курсив И.А. Есаулова. — Ю.С.).

Икона же в произведениях Одоевского над-эстетична, находится в принципиально ином, сакральном, измерении, нежели секулярное искусство, а потому она неизобразима, непередаваема, даже невербализуема. Эстетическая мерка здесь неприемлема, поскольку божественное — превыше всех категорий земного, воссоздание его в светском искусстве было бы нецеломудренно, ложно, тенденциозно.

Когда в произведениях Одоевского появляется икона, перед ней всегда творится молитва. Человек полностью смиряется перед иконою, погружается в молитвенное бдение, превращается в горящую свечу. Бездонность и неисповедимость иконы подчеркивается умолчанием, «аскетическим отказом от

вербализации (как и от попыток подмены иконичности — иллюзионизмом)» (Есаулов 2004: 128), молитвенным замиранием и исчезновением экфрасиса.

ЛИТЕРАТУРА

- Есаулов 2004* — Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М., Круг, 2004.
- Есаулов 2001* — Есаулов И.А. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, ПетрГУ, 2001. Вып. 6: Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 3.
- Жилина 2013* — Жилина Н.П. Храм и икона в художественном мире рассказов В. Шукшина // Слово.ру: балтийский акцент. 2013. № 2.
- Лепяхин 2007* — Икона и образ, иконичность и словесность. Сборник статей / ред., сост. В. Лепяхин. М., Паломник, 2007.
- Лепяхин 2015* — Лепяхин В.В. Икона в русской словесности XIX – XX веков. Сегед, JATEPress, 2015.
6. *Лепяхин 2006* — Лепяхин В.В. Экфрасис в русской литературе: опыт классификации // Визуализация литературы. Белград, изд-во Белградского университета, 2012.
- Меднис 2006* — Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе. Критика и семиотика. Новосибирск, 2006. Вып. 10.
- Одоевский 2007* — Одоевский В.Ф. Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки. М., Эксмо, 2007.
- Одоевский 1981* — Одоевский В.Ф. Сочинения: в 2-х т. М., Худ. лит. 1981. Т. 2.
- Одоевский 1894* — [Одоевский В.Ф.] Сказки и сочинения для детей / [Соч.] Дедушки Иринья (кн. В.Ф. Одоевского). М., Д.Ф. Самарин, 1894.
- Спиридонова 2012* — Спиридонова И.А. Икона в военных рассказах А. Платонова // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, ПетрГУ, 2012. Вып. 10: Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 7.
- Турьян 2015* — Турьян М.А. Владимир Одоевский и Лермонтов: К истокам религиозных споров [Эл. ресурс]. URL: <http://odoevskiy.lit-info.ru/review/odoevskiy/002/175.htm> (15.08.2015).
- Флоренский 2015* — Флоренский П.А. Иконостас [Эл. ресурс]. URL: <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html> (02.08.2015).
- Чичкина 2015* — Чичкина М.В. Нулевой экфрасис: современные перспективы исследования // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 91 (51).
- Геллер 2002* — Геллер Л. Экфрасис в русской литературе: сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М., МИК, 2002.

ИКОНА В СОЗНАНИИ И БЫТУ
РУССКОГО ЧЕЛОВЕКА 1880-Х ГОДОВ
(ПО МАТЕРИАЛАМ ГАЗЕТЫ И.С. АКСАКОВА *РУСЬ*)

Федосеева Т.В.

Начало 1880-х годов в России отмечено распространившимися в обществе настроениями неуверенности в будущем дне, разочарованности и пессимизма. В результате проведённых правительством Александра II реформ общество идеологически было расколото на их сторонников и противников. Острота назревших социальных проблем обусловила духовное «брожение» в различных слоях общества и, прежде всего, — интеллигенции. Историческая ситуация породила острое недовольство внутренней политикой действующего правительства и кризис власти, следствием которого стало распространение революционного движения. Череда террористических акций, организованной руководителями *Народной воли*, завершилась убийством российского императора 1 марта 1881 года.

В сложившихся условиях еженедельная газета И.С. Аксакова *Русь* (издавалась в Москве с 15 ноября 1880 по 1 марта 1886 года) заняла своё особое место в жизни общества, стала органом свободного выражения здорового консервативного сознания, ориентированного на творческое развитие национальных жизненных устоев и сохранение традиционных ценностей¹. Уточняя направленность мысли и общественную позицию И.С. Аксакова, К.Н. Леонтьева, Л.А. Тихомирова в 1880–1890-х годах, современный исследователь пишет о «творческом традиционализме» как системе философских взглядов и идеологических представлений, в основании которых лежит «творческое развитие традиционных основ русской жизни» при осмыслении этих основ в триаде «Православие. Самодержавие. Народность» (Сергеев 2003: 54). Именно творческое отношение к традиции побуждало Аксакова как издателя и редактора газеты к активному выходу на животрепещущие проблемы современной ему русской жизни и ясному выражению отношения к ним. Материалы газеты нередко содержали конкретные предложения направленного действия для практического выхода из сложной, идеологически и духовно противоречивой ситуации.

Русская жизнь была представлена в публикациях газеты различными сторонами, в наиболее существенных её проявлениях: внутренней и внешней, международной – политической и общекультурной, – религиозной и литературной. В газете получили отражение события, дела и мнения выдаю-

¹ Подробнее о значении русского консерватизма в развитии общественной мысли и литературного сознания см. Российский консерватизм в литературе и общественной мысли XIX века. М., ИМЛИ РАН, 2003. 224 с; Катков М.Н. Собр. соч.: в 6 т. / РАН. ИНИОН; под общ. ред. А.Н. Николюкина. СПб., Росток, 2012; Федосеева Т.В. Федор Тютчев и Михаил Катков в литературной и общественной жизни России 1860-х годов // Литературоведческий журнал. 2013. № 32. С. 44–73; Бадалян Д.А. «Колокол призывный»: Иван Аксаков в русской журналистике конца 1870-х – первой половины 1880-х годов. СПб., Росток, 2016. 360 с.

щихся общественных деятелей и деятелей культуры в идейных спорах, столкновении мировоззренческих позиций, историсофских, социально-этических исканиях, многогранно представлена повседневная жизнь народа и интеллигенции. Особо остро, по наблюдениям В.Н. Аношкиной-Касаткиной, на страницах газеты ставились вопросы о государственной власти и общественных организациях, земском самоуправлении и народном образовании, религиозной и церковной жизни. Обсуждались и тщательно анализировались проблемы распространения в обществе нигилизма и бездуховности, их причины и пути преодоления. (Аношкина-Касаткина 2015: 125–126). Значительное место в газете отводилось литературным публикациям: печатались стихотворения, повести, романы, письма современных авторов, мемуары, статьи и очерки, результаты научных изысканий в области литературоведения и этнографии, литературно-критические материалы, библиографические сообщения и рецензии. В публикациях газеты высказывались спорные суждения о направленности социальной, мировоззренческой, идеологической, культурной жизни страны в настоящем и будущем. Их обнародование, однако, не мешало выражению ясного отношения к ним редакции (роль которой, за неимением средств для оплаты редакторской деятельности специалистов в разных областях общественной и культурной жизни, выполнял сам издатель — И.С. Аксаков, прибегая к помощи близких ему людей и единомышленников). Открытая позиция редакции газеты в сложной и противоречивой обстановке переломного времени вызывала недовольство властей и резкую критику в печатных изданиях различных общественных направлений (Бадалян 2016: 360).

Принципиальная позиция И.С. Аксакова как издателя и редактора газеты и постоянного автора передовиц состояла в том, чтобы активно противостоять распространённым в обществе пессимистическим настроениям и нигилистическим убеждениям, губительным для духовной жизни человека и общества. В передовице первого номера газеты были высказаны суждения о судьбоносном значении для России исторического момента, обозначалась программа издания. Свою цель Аксаков видел в том, чтобы способствовать становлению «отчётливого самопознания» в российской общественной мысли, аккумулировать духовно-интеллектуальные силы общества, объединив разрозненные идейные движения и сообщив им творческую, созидательную направленность на развитие национальных традиций, «собрать, сосредоточить разметавшуюся русскую мысль и вогнать её внутрь, в самую глубь русской жизни» (Аксаков 1880: 1). Не случайно в газете публиковались не только материалы специалистов в различных областях русской жизни того времени (будущий председатель Совета министров С.Ю. Витте; специалист в области духовного образования Н.П. Гиляров-Платонов; экономисты А.П. Никольский, С.Ф. Шарапов; влиятельный земский деятель Д.Ф. Самарин; публиковавшийся в *Руси* на темы христианской веры В.С. Соловьёв; учёный и педагог С.А. Рачинский и другие), но и письма читателей из самых различных уголков страны. Заметное место в этих публикациях занимали мате-

риалы, посвящённые вопросу о значении иконы в сознании и быту русского человека. По их содержанию мы можем судить о месте и значении иконы в обществе.

К концу 1860-х – началу 70-х годов в России значительно возрос интерес к историческим памятникам христианской культуры, оживилась выставочная деятельность, на основе частных коллекций шло становление музея как общественного института. В сохранении и изучении русских древностей участвовали русские аристократы, учёные, писатели. Одним из организаторов этого движения был молодой любитель старины граф А.С. Уваров, посвятивший себя целиком становящейся в России археологии. В 1864 году Уваров основал Московское археологическое общество, поставив задачу не только получения, но и распространения археологических знаний в России. Общество организовывало съезды учёных, материалы которых публиковались и служили распространению опыта столичных археологов в провинции, развитию движения в различных русских городах. Будучи глубоко увлечённым любителем русской старины, Уваров собрал уникальную коллекцию древностей, в которой значительное место заняли предметы христианской культуры. В статье современного исследователя представлено описание собранной им коллекции православных памятников, отмечается научный подход к хранению экспонатов: описание и рисунки с тщательным изображением фрагментов, каталогизация, роспись. Понимая драгоценность скурых сведений о личности иконописцев прошлого, собиратель со вниманием относился ко всем доступным свидетельствам о них, систематизировал статьи и заметки по истории художеств в России X – XVI веков, выписывал и обрабатывал надписи с икон. В собрании были представлены многие редкие образы, включая работы сложной богословской иконографии символического характера. Уваров полагал, что символические иконы раскрывают «тайны народной души, народных пониманий и поэтических воззрений на Божество, загробную жизнь, деяния святых...» (Гувакова 2014: 181).

Собирательская деятельность образованных людей России послужила созданию выдающегося Румянцевского музея, ведущего свою историю от николаевских времён. В 1861 году фонды музея, расположенного в особняке графа Н.П. Румянцева в Санкт-Петербурге, были переведены в Москву, а в 1862 году в доме Пашкова был открыт *Московский Публичный и Румянцевский музей*, ставший средоточием памятников христианской духовной культуры. Заметное место в его экспозициях заняло собрание древностей путешественника, археолога, коллекционера и фотографа П.И. Севастьянова, которое складывалось на протяжении 1850–1860-х годов. Особую ценность в нем представляли экспонаты раннехристианских и византийских памятников: подлинники и копии икон, резные по камню, кости и дереву, кресты и статуэтки, церковная утварь и одежда, а также рукописи, рисунки, фотографии архитектурных памятников и видов Афона и Иерусалима. Коллекция Севастьянова выставлялась в Париже, Санкт-Петербурге, Москве. В апреле 1862 года в Публичный и Румянцевский музей Москвы им была представлено, на пра-

вах пользования в течение трёх лет, большое собрание памятников христианской археологии и искусства (Вздорнов 1986: 83–84).

Описанные выше исторические факты, перечень которых может быть продолжен, свидетельствуют о сложившемся в среде образованного русского дворянства бережном отношении к православным святыням, которое способствовало их сохранению и дальнейшему изучению. Поднимался в кругу специалистов и любителей русской иконы и вопрос о её популяризации. Немаловажно в этом отношении для нас свидетельство графини П.С. Уваровой, возглавившей работу Московского археологического общества после смерти мужа в 1885 году. Она писала об одной из первых выставок икон в России, прошедшей в 1867 году: «Интересно сложилась в особенности одна из выставок, перенесённая <...> в Чудов монастырь, в котором удалось собрать значительное количество древних икон, служащих поклонению молящихся, для сравнения их с иконами, принадлежащим многим московским собирателям, и даже икон старых иноземных школ, немецких, голландских и итальянских. Собрание вышло настолько интересное и *располагающее на сторону наших православных икон*, что заинтересовало даже Государя Александра II <...>. Государь оставался на выставке почти два часа, то отходя, то вновь возвращался к иконам, поразившем Его своей красотой, расспрашивая мужа о происхождении собранных экземпляров, оспаривая или соглашаясь с его взглядами...» (Гувакова 2014: 183; курсив мой. — Т.Ф.). Воспоминания графини Уваровой представляют важное для нас свидетельство времени, получившее отражение в публикациях газеты И.С. Аксакова «Русь». Выделим два момента, которые послужат анализу материалов газеты: суждения о превосходстве русских иконописных школ перед европейскими и внимание императора Александра II к иконе, глубокий его интерес к вопросу сохранения православных древностей.

Первое обстоятельство заставляет вспомнить первые труды основоположников русской иконографии, в частности работы Д.А. Ровинского *Обозрение иконописания в России до конца XVII века* (1856) и Ф.И. Буслаева *Общие понятия о русской иконописи* (1866), получившие известность в широких кругах русской общественности и во многом определившие отношение к иконе. В них русская икона и русская иконопись впервые стали объектом изучения в историческом и синхроническом аспектах, впервые описывались различные школы иконописи, давались список имён и краткая информация о личности русских иконописцев, оставивших след в истории, определялись отличительные свойства русской иконописной практики и техники. В работе Ф.И. Буслаева, в частности, высказывались суждения об уникальной истории и самобытности русской иконы. Эта уникальность объяснялась, прежде всего, высокими требованиями к соблюдению канона, образу жизни и поведению иконописца, предъявляемыми средневековой православной церковью, в целом бережным отношением к «первобытной старине». В результате – общеевропейская тенденция к сближению образа с действительной жизнью не получила развития в работе русских иконописцев. Буслаев писал, что

«...неразвитость нашей иконописи в художественном отношении составляет не только её отличительный характер, но и её превосходство перед искусством западным в отношении религиозном» (Буслаев 1990: 379). Став достоянием времени, первые труды по истории русской иконописи были отмечены дискуссиями и живо обсуждались в учёных кругах и широкой общественности.

Замечательно в этом отношении увлечение Н.С. Лескова историей иконы и иконописью. Опубликованные им статьи *О русской иконописи* (Русский мир. 1873. № 254) и *Об адописных иконах* (Русский мир. 1873. № 192) содержат характеристику контекста, в котором состоялись публикации газеты *Русь*. Лесков упоминает об изучении русских икон и иконописи В.А. Прохоровым, Д.А. Ровинским, И.П. Сахаровым, даёт краткую информацию о собирательской деятельности частных лиц и о музеях иконы, при этом с сожалением замечает, что: «...Музеи и собрания почти никем не посещаются, а если и посещаются, то без всякой пользы, потому что ни один русский художник не занимается русскою иконографиею и самую мысль об этом отвергает, как нечто унижительное, смешное и недостойное его художественного призвания. Ни один из редких экземпляров наших иконографических музеев не копируется, и благодаря тому все эти музеи, кроме исторического, никакого иного значения не имеют» (Лесков 1957).

Таким образом, в учёных и образованных кругах интерес к русской иконе свидетельствовал о стремлении общества к познанию национальной самобытности и форм воплощении духовной жизни народа. Осознаны были также и проблемы, связанные с популяризацией иконы и необходимость и воспитанию в обществе соответствующего к ней отношения.

Мнение о превосходстве русской иконописной школы перед западными получило своеобразное развитие в целом ряде публикаций газеты *Русь*. В номере от 30 мая 1881 года была напечатана заметка *Несколько слов о заграничной торговле русскими иконами*. Автором заметки был Драгутин Чех, доктор химии, действительный член российской, французской и германской академий наук, публицист и издатель ряда периодических изданий (в частности журнала *Русский Мануфактурист*). Ему хорошо была знакома бытовая сторона русской жизни, которую характеризовало повсеместное распространение православных икон. «В России, — писал Д. Чех, — иконы можно видеть повсюду, в церквях и часовнях, на улицах и на базаре, во всяких лавках и трактирах, во дворцах, так же, как и в хижинах, на станциях, как и в казённых зданиях...» (Чех 1881: 21). Автор заметки сравнивает работы русских иконописцев с европейскими и замечает исключительное мастерство первых, благородство изображений, высокий художественный вкус в оформлении. Ему известно, что в быту европейцев не так распространены иконы и что там предлагают народу «уродливые изображения святых, которые походят скорее на карикатуры» и «несмотря на трубящих Ангелов и сияние, располагают скорее к смеху, чем к благоговению» (Чех 1881: 22). Соответственно наблюдениям Ф.И. Буслаева, европейская школа приближала иконический образ к

«повседневной обстановке действительности» и предлагала для фантазии «слишком заманчивый путь заглушить божественную идею житейскими мелочами» (Буслаев 1990: 382).

В сложившихся условиях, считает Д. Чех, русская икона была бы в Европе вне конкуренции и могла бы служить обогащению европейской иконописной традиции. Рассуждая о возможности торговли русскими иконами в Европе, он замечает, что этому не должны препятствовать различия в догматике и канонах Православной и Римско-католической церкви — в той и другой поклоняются Спасителю и Божьей Матери, образы которых в одинаковой степени священны для православного и католика. Для Чеха как коммерсанта русская иконопись — уникальное производство, имеющее для России не только культовое, прикладное и эстетическое, но экономическое значение. Он отдаёт себе отчёт в том, что выбранная тема касается непростого вопроса популяризации и распространения русской иконы в европейских странах. При этом осознаёт непреходящую духовную значимость русско-византийской иконописной школы и призывает активнее распространять её образцы в Европе. Никак не комментируя содержание статьи Драгутина Чеха, И.С. Аксаков в последующих публикациях порицает прагматический подход к православным святыням.

Второе обстоятельство, выделенное нами из воспоминаний П.С. Уваровой, состоит в утверждении внимательного отношения императора Александра II к православной иконе. О том же свидетельствует личное к нему обращение А.К. Толстого, ищущего защиты от разрушения православных святынь. В письме поэта отражается пренебрежительное отношение в глубинах практической русской жизни к историческим памятникам христианской культуры — они не ценятся по достоинству. С глубоким сожалением в письме к императору сообщалось о фактах уже состоявшихся и готовящихся разрушений и перестройки старинных храмов, о том, что «это бессмысленное и непоправимое варварство творится по всей России» (Толстой 1969: IV, 295). Пользуясь своим личным знакомством с императором, Толстой просил изменить ситуацию в стране и противодействовать уничтожению православных древностей.

Подобные факты «варварского» отношения к православным святыням не ушли от внимания И.С. Аксакова как издателя газеты «Русь». В номере от 22 августа 1881 года им была помещена заметка под названием *Художественная находка*. В ней комментировалось сообщение о найденном в отдалённой деревне Полтавской губернии и выкупленном Н.С. Лесковым образе Богородицы. В заметке дано подробное его описание: «Образ на доске величиною аршин с четвертью с полукруглым завершением изображает Св. Деву с Младенцем на левой руке, окружённую ангелами. Дева Мария в короне и в царственном облачении, написанном удивительно тонкою и изящною, так сказать, бисерною лепкою. Св. Дева представлена на облаках, с которых просвечивают нежные головки херувимов. Как сама Св. Дева, так и Бого-Младенец написаны на голубоватом тоне и в лучшей манере покойного зна-

менитого мастера, который собственной рукою пометил внизу образа: "1786 г. писал Владимир Боровиковский". Краски все целы, хотя местами сильно загрязнены...» (Аксаков 1881: 22). Известно, что икона была обнаружена Лесковым во дворе дома священника Кагарлыкской церкви в Полтавской губернии, где она использовалась в качестве столешницы. В заметке указывается на пренебрежительное отношение к изображению Богородицы, выполненному большим мастером, оно «в двух местах расколото и просверлено буравом в верхней части, чтобы вдевать его на гвоздь» (Аксаков 1881: 23). Подобное отношение оценивалось Аксаковым как недопустимое, грубое проявление варварских нравов.

О распространении в быту неподобающего отношения к иконе убедительно говорит заметка, опубликованная на страницах газеты *Русь* в 1885 году *Об иконах и иконостасах в общественных местах. Письмо к редактору «Руси»*. Заметка была напечатана под пока не раскрытым криптонимом «...Л...П...». Автор заметки напоминает о том, что иконы и иконостасы на станциях железных дорог и в других общественных местах появились в связи с неоднократными покушениями в конце 1870 годов на жизнь императора Александра II. Тогда многие добровольные жертвователи, в надежде, что проезжающие помолятся за Царя, способствовали установлению и украшению мест молитвенного поклонения почти на каждой станции. Благие намерения жертвователей, однако, обернулись своей противоположностью: неподобающая обстановка вводила многих проезжающих в соблазн и оскорбляла чувства истинно верующих православных людей.

Автор публикации описывает обстановку одного из помещений на железнодорожной станции: в небольшой комнате вместе с «прекрасной работы резным иконостасом», иконами Спасителя, Божьей Матери, Святителя Николая и святого благоверного князя Александра Невского в богатых окладах и теплящимися перед ними лампадами, находятся два дивана для отдыха, обеденный стол со стульями, буфетная стойка «с обычным убранством всяких форм бутылок, тарелок с закусками, папирос и проч.» (...Л...П. 1885: 16). Большинство посетителей станции не обращает никакого внимания на иконы: мужчины не снимают головных уборов, «дым от папирос стоит столбом. Группа полупьяных коммерсантов из мелких шумно и солоно беседуют за бутылками пива». Вывески «Курить воспрещается» в помещении нет. Анонимный автор публикации сетует, что, по его наблюдениям, усердие русских людей к вере в современном обществе «осталось старое, да нравы пошли новые». Он предлагает принять срочные меры к тому, чтобы оградить святыни от неподобающей обстановки: по возможности вынести иконы из помещения станции или отделить иконостасы сплошным занавесом, который может быть отодвинут при желании проезжающих помолиться.

Несмотря на то, что заметка об иконах в общественных местах не была прокомментирована редактором, она со всей очевидностью вписывается в сложившуюся в газете концепцию бережного отношения к традициям и памятникам православной церкви. Газета, в значительной части публикаций

ориентированная на широкого читателя, решала, в числе других практических задач (как развитие народной школы под эгидой церкви), – задачу влияния на нравы простого народа через бытовую урегулированность поведения в общественных местах.

Опасность вредоносного воздействия на духовное состояние народа редакция газеты, между прочим, видела и в неумелой, псевдонаучной выставочной деятельности. Всё возрастающий интерес к иконе и предметам церковной жизни начинали эксплуатировать недобросовестные люди, стремившиеся нажиться на этом интересе. Редакция газеты присоединила свой голос к возмущённому неприятию *Выставки религиозных исторических древностей*, состоявшейся в Санкт-Петербурге (1880), а в 1884 году открытой в Москве в доходном доме графа В.П. Орлова-Давыдова, унаследованного к этому времени в качестве приданого дочерью прославленного вельможи Марией Владимировной. В номере газеты *Русь* от 1 июля 1884 года была опубликована статья *Кошунственная промышленная выставка в Москве*. Статья была подписана псевдонимом Вышата-Дмитриев, в примечании редакции автор назван по фамилии – «г. Дмитриев». Выставка, как следует из примечания редакции, вызвала неодобрение широкой московской общественности, что следовало из многочисленных писем в редакцию газеты «Русь». Устроенная она была неким «г. Александровым» и служила, по словам автора статьи, «кроме наживы», – задаче «доказать, что в сущности все веры и все культы — одно и то же» (Вышата-Дмитриев 1884: 34). Замечание о том, что выставка используется для «наживы», — не голословное обвинение, оно проистекает из наблюдения того, как хорошо она рекламировалась. Именно коммерческими целями объясняется установленная система скидок на билеты учащимся и нижним чинам, а также поддержка выставки таким авторитетным изданием, как *Московские ведомости*.

Автором публикации подобные выставки не принимаются, о чём ясно свидетельствует сама постановка вопроса: «...Дозволительно ли, не грех ли, — спрашивает он, — древние предметы христианского поклонения», «подлинные, бывшие в действительном употреблении, следовательно освящённые установленным молитвословием священнослужителя в храме <...>, но и верою, молитвами <...> в века действительной веры, следовательно вдвойне и до конца <...> священные и неприкосновенные "рукам скверных" — "показывать" за деньги как предмет простого, может быть праздного и даже кошунственного любопытства» (Вышата-Дмитриев 1884: 35). Г. Дмитриев замечает также, что многие выставленные на всеобщее обозрение предметы повреждены временем и неаккуратным с ними обращением. Выставлять в таком виде предметы христианского поклонения, — с возмущением констатирует он, — за деньги, «на потеху иноверцам и неверующим не есть ли с нашей стороны грех, во сто крат худший Хамова?» (Вышата-Дмитриев 1884: 35). Недозволительным считает автор статьи и сам факт размещения предметов поклонения православной веры рядом с изображениями индийского и буддийского культов, идолов языческих народов.

В статье подчёркивается, что особое внимание её организаторы уделяют магической стороне католической и масонской обрядности, которая сближает её с язычеством. Отмечается распространённое среди католиков поклонение ложно священным предметам — камням с якобы отпечатками креста, предметам распятия Христа на кресте — и другим в том же роде. Считалось, что созерцание орудий страстей избавляет от определённого количества дней в чистилище. В пример приводится также описание распространённого в доминиканском и бенедиктинском орденах обычая надевать под одежду так называемые «шпалеры» — куски ткани с вышитыми вензелями «Б.М.» (само сокращение имени Божьей Матери автор статьи считает кощунственным). Производится этот обряд с целью избежать физических страданий в чистилище. «Шпалеры» якобы защитят тело от очищающего огня. Таким образом, подчёркивается духовная ориентированность выставки на магическое поклонение.

Анализируется и другая, научно-историческая сторона организованной в Москве выставки. Г. Дмитриев обращается к обзорному описанию отделов выставки, уделяет внимание анализу сопровождающего её каталога. Составленный, по предположению автора статьи, бывшим ксёндзом из Вильны, а теперь светским человеком г. Александровым, текст пестрит варваризмами, ошибками в употреблении православной церковной лексики. Свойственны ему также неточности в определении возраста экспонатов и их классификации. Таким образом, удостоверяется далеко не научный характер выставки, культивирующий ложные, не соответствующие представлениям православного человека и явные исторические ошибки её организаторов.

Содержание статьи сводится к однозначному неприятию промышленной выставки «исторических религиозных древностей» и утверждению её кощунственного по отношению к чувствам православного человека характера. Разоблачается несостоятельность организаторов выставки не только в духовном отношении, но и в научном знании предмета. Целью организаторов выставки, по мнению автора статьи, было уничтожение в русском обществе православной веры, в значительной степени поколебленной целым рядом внутривнутриполитических и идеологических причин. Реакция же московской публики, вопреки ожиданиям, вовсе не отвечала этой цели — посетители не замечали «религиозных курьёзов» и с трепетом поклонялись предметам христианского поклонения, освящённым глубокой и истинной верой.

Статья о «промышленной выставке» в Москве была прокомментирована от редакции И.С. Аксаковым. В примечании, в частности, сказано: «...Признаём законным выражаемое в письмах (многих присланных в редакцию) негодование. Мы вполне разделяем их мнение о неприличии подобной выставки». От редакции выставка характеризовалась как «кощунственная» и не имеющая «никакого серьёзного научного достоинства». Подлинные предметы христианского поклонения могут быть приняты для научного изучения, по мнению Аксакова, академическими и университетскими музеями, однако ни в коем случае «не могут и не должны быть выставлены ни для насмешки,

ни для наживы» (Аксаков 1884: 34).

Проанализированные нами заметки и статьи газеты *Русь* свидетельствуют о происходивших в конце XIX века под влиянием кризисных процессов, затронувших не только общественные институты, но и сферу духовной жизни, изменениях в общественном сознании. В публикациях И.С. Аксакова отношение в русском обществе к православной иконе отражено как в положительных своих проявлениях, так и в отрицательных. Поддерживаемая редакцией газеты линия, ориентированная на творческое развитие национальной традиции, прослеживается в общем конструктивной направленности большинства публикаций к решению вопросов практической жизни. В своём большинстве они демонстрировали активную защиту особого статуса русской православной иконы, моделировали если не благоговейное, то почтительное к ней отношение не как к застывшему атрибуту церковной жизни, но культивирующему живое духовное сознание человека и общества. Иконе отводилось важное и значимое место в быту, утверждалось отношение к ней как воплощению силы, творящей и преобразующей человека в его внутренней и определяющей внешнюю жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

- Аношкина-Касаткина 2015* — Аношкина-Касаткина В.Н. И.С. Аксаков и газета «Русь» // Вестник РГНФ. 2015. №3. С. 125–144.
- Аксаков 1881* — [Аксаков И.С.] Художественная находка // Русь. 1881. 22 августа (№ 16). С. 22–23.
- Аксаков 1880* — [Аксаков И.С.] Передовица // Русь. 1880. 15 ноября. № 1. С. 1.
- Бадалян 2016* — Бадалян Д.А. «Колокол призывный»: Иван Аксаков в русской журналистике конца 1870-х – первой половины 1880-х годов. СПб., Росток, 2016. 360 с.
- Бадалян 2009* — Бадалян Д.А. Круг авторов газеты И.С. Аксакова «Русь» // Культура и история: Материалы межвуз. научн. конф. «Культура и история» (2004–2007) / под. ред. Ю.К. Руденко, А.А. Шелаевой и др. СПб., 2009. С. 190–201.
- Буслаев 1990* — Буслаев Ф.И. Общие понятия о русской иконописи // О литературе: Исследования. Статьи / сост., вступ. статья, примеч. Э.Л. Афанасьева. М., Художественная литература, 1990. С. 349–416.
- Вздорнов 1986* — Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., Искусство, 1986. 382 с.
- Вышата-Дмитриев 1884* — Вышата-Дмитриев. Кошунственная промышленная выставка в Москве // Русь. 1884. 1 июля. (№ 13). С. 34–40.
- Гувакова 2014* — Гувакова Е.В. А.С. Уваров как основоположник школы изучения древнерусской живописи и коллекционер // Уваровские чтения–IX: Досуг в столице и провинции: материалы всероссийской научной конференции. Муром, 22–24 апреля 2014 г. / Муром. Историко-худож. музей; научн. редактор Ю.М. Смирнов. Владимир, ВИТ-принт, 2014. С. 180–191.
- Лесков 1957* — Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М., Гос. изд-во художественной литературы, 1957. Т. 10: Воспоминания, статьи, очерки. С. 5–246. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/l/leskow_n_s/text_01158.shtml
- Письмо 1885* — «...Л...П». Об иконах и иконостахах в общественных местах. Письмо к редактору «Руси» // Русь. 1885. 19 октября. (№ 16). С. 16.
- Сергеев 2003* — Сергеев С.М. «Творческий традиционализм» как направление русской общественной мысли 1880–1890-х гг. // Российский консерватизм в литературе и общественной мысли XIX века. М., ИМЛИ РАН, 2003. С. 35–60.

Толстой 1969 — Толстой А.К. Собр. соч. в 4 т. Т. 4 / под ред. И.Г. Ямпольского. М., Правда, 1969. 415 с.

Чех 1881 — Чех Драгутин. Несколько слов о заграничной торговле русскими иконами // Русь. 1881. 30 мая. (№29). С. 21–22.

ТИП ХАНЖИ-ЛИЦЕМЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО И ПРОБЛЕМА ИКОНИЧНОСТИ

Мартьянова С.А.

В современной литературе об А.Н. Островском, как научной, так и научно-методической, о типе ханжи принято говорить в связи с пьесами *Гроза* и *На всякого мудреца довольно простоты*. Эпизодически и неразвёрнуто исследователи пишут о лицемерии персонажей *Леса* и *Волков и овец* (Энциклопедия 2012: 87, 235). Вместе с тем данный тип человеческой личности, несомненно, вызывавший повышенный и устойчивый интерес драматурга, пока не получил систематической характеристики. В настоящей статье предпринят опыт описания и анализа ценностных ориентации и формы поведения персонажа-ханжи, персонажа-лицемера в соотнесённости с проблемой иконичности. Исследование выполнено на материале комедий *Лес* (Раиса Павловна Гурмыжская), *Волки и овцы* (Меропия Давыдовна Мурзавецкая, Глафира Алексеевна) и исторической хроники *Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский* (Василий Шуйский).

В названных пьесах к лицемерию, то есть обману притворством, внешне благочестивым видом, прибегают лица, занимающие главенствующее или значительное положение в обществе. Если они такого положения лишены (как Глафира в *Волках и овцах*), то всё же стремятся к нему или добиваются. Укрепление собственной власти, влияния или достижение более высокого положения в обществе, жажда «повеличаться» оказывается главной целью ханжи-лицемера. При этом герой желает не сродниться с людьми, а возвыситься над ними. В основе ханжеского поведения лежит не любовь, а высокомерное презрение к ближнему, отчуждение. Власть оказывается столь вожаделенной, потому что развязывает лицемеру руки, позволяет утолять собственные страсти и чувствовать себя безнаказанным. Ханжа-лицемер может реализовать собственные амбиции как в масштабах целого государства (случай Василия Шуйского), так и отдельной губернии, провинциального мира, одного дома (героини *Леса* и *Волков и овец*).

Путь к реализации жажды власти лежит через искусную интригу, обман, утаивание. Притворство, связанная с ним игра внешним и внутренним обладают театральностью, выразительностью и становятся основой драматической интриги.

Обратимся к Василию Шуйскому. В исторической хронике А.Н. Островского события Смутного времени выводят к власти людей, недовольных скромным жизненным жребием, утверждающихся на престоле ценой обмана и преступлений. Не благо государства, а удача, успех, величие составляют их подлинную цель. Лицемерие становится одним из способов в её достижении именно у Василия Шуйского.

Политическая интрига героя тоньше, искуснее, чем у его соперника Самозванца. Шуйский использует в своих интересах религиозный максима-

лизм русских людей, приходящих к нему «за утверждением, на чём стоять», верящих ему, «как патриарху». Он ищет расположения лучшего, неподкупного, искренно верующего московского люда и подстраивается под его чаяния. Именно Шуйский внушает Осипову мысль о Дмитриии как об антихристе, а в разговоре с купцами, следующим сразу после беседы с Осиповым, называет Дмитрия «царём благочестивым и набожным». Другой способ укрепления авторитета Шуйского – опора на «шлюющийся народ». Герой дорожит вниманием этих людей, хотя и называет их «сволочью»: «И сволочь хороша. Не плюй в колодезь! / Велика сила шлюющийся народ!»

Главное же, Шуйский, как человек, идущий к власти, не разделяет со своим народом глубинных, сокровенных чаяний и стремлений, отчуждён от его традиций, обычаев, веры. И вместе с тем именно Василий Шуйский выступает под маской православного благочестия. Появляясь в пьесе с высокими словами «Никто как Бог!», он набожно говорит о «прегрешеньях», «казнях Господних». Вместе с тем Шуйский очень быстро обнаруживает неискренность своих намерений. Уже в разговоре с Осиповым он грубо высмеивает желание «умереть за веру»: «Не к рылу честь», а затем даёт совет, достойный лишь человека, равнодушного к любым религиозным стремлениям.

Бояре, давно и хорошо знающие Шуйского, повторяют мысль о его лицемерии как испытанном оружии в осуществлении разного рода «мошеничеств» и «пакостей»: «Заведомо мошеничить соберётся // Иль видимую пакость норовит, / А сам, гляди, вздыхает с постной рожей // И говорит: "Святое дело, братцы!"»

Именно образ Шуйского современники называли несомненной удачей Островского. М. М. Стасюлевич писал драматургу: «Василий Шуйский у вас обделан до высокого совершенства: в изображении этой личности поэт берет верх над историком» (Письма 1932: 544). Сила художественного воображения воссоздаёт черты, ускользающие от глаз историка, вымысел вырастает на основе документальных свидетельств и не противоречит их сути. Историческая основа образа — суждения Н.М. Карамзина, который называет князя Василия Шуйского «честолюбивым, лукавым и смелым» человеком: «Василий, льстивый царедворец Иоаннов, сперва явный неприятель, а потом бесовестный угодник и всё ещё тайный зложелатель Борисов, достигнув венца успехом кова, мог быть только вторым Годуновым: лицемером, а не Героем добродетели» (Карамзин 1993: 456). Литературную формулу образа дал Пушкин в *Борисе Годунове*: «Лукавый царедворец, умеющий народ искусно волновать». Для Островского, гениально изображавшего разного рода ханжей, лицемеров и актёров в жизни, Шуйский — настоящая находка. Драматург наполняет жизнью схему, данную Карамзиным и Пушкиным, но делает это со всем блеском своего редкостного мастерства. Историческая и художественная правда в образе Шуйского дополняют и поддерживают друг друга.

Действия главных героев пьесы Островского подтверждают психологическую и социологическую закономерность, отмеченную В.Е. Хализевым на материале пушкинского *Бориса Годунова*: «Идущие или только что при-

шедшие к власти говорят о народе благожелательно, сочувственно и доверительно... Властители, запятнавшие себя преступлениями <...> отзываются о народе весьма нелестно и даже уничижительно: как о суеверной, глухой и равнодушной к истине, бессмысленной черни» (Хализев 2005: 57–58). Так, Дмитрий, называющий себя «бродягой безбородым», «взлелеянным» смутой, надеется искупить свою вину многочисленными милостями и льготами, но после встречи с Осиповым называет московский народ «жестоким, непреклонным, бесчувственным и твёрдым» и говорит о нем: «Он милостей не ценит и не стоит». Отношение Шуйского к народу исполнено ещё большего высокомерия и презрения. Он использует маску православного благочестия, утаивая истинный смысл происходящих событий.

Представители народной массы в пьесе Островского – люди совестливые, ищущие правды о событиях, прямые, бесстрашные в этом поиске. Среди них есть настоящие подвижники веры, как, например, юродивый Осипов, готовый принять мученическую смерть от руки самозванца, стрельцы, предпочитающие смерть службе «антихристу». Другое дело, что эти порывы к святости подавляются вышестоящими лицами или используются в корыстных интересах. Очень часто люди из народа вынуждены довольствоваться слухами, смутными пророчествами.

Сказанное не означает, что народ в пьесе Островского освобождён от ответственности и вины. Его вина — и в желании отдельных лиц извлечь выгоду для себя в ситуации политического хаоса, и в излишней доверчивости, недостатке духовной проницательности. Представители народной среды легко распознают опасность «слева» (и это причина быстрого свержения Самозванца) и не всегда замечают опасность «справа» (лицемерные подделки под народность и православие), что и становится одной из причин воцарения «крамольника» Шуйского.

Василия Шуйского, героя знаменитой исторической хроники Островского, можно назвать лицемером государственного масштаба. Переходя к более мелким литературным родственницам героя и способам его изображения, отметим повторяющийся в каждой пьесе и, по всей видимости, значимый момент первого появления героя-ханжи. Это появление очень эффектно именно в религиозном плане, так как немедленно воздвигает человека на недостижимую, неземную высоту. Если Шуйский появляется на сцене с архангельскими словами «Никто как Бог!», то Гурмыжская — с жалобами на якобы непонимание и одиночество: «Я вам говорила, господа, и опять повторяю: меня никто не понимает, решительно никто. Понимает меня только наш губернатор да отец Григорий». Появление на сцене Мурзавецкой предваряется разговором Павлина с мастеровыми и строителями: «Вы то подумайте: когда они приедут из собора, сядут в размышлении и подымут глазки кверху, где душа их в это время бывает? — Высоко, Павлин Савельич, высоко. — Уж так-то высоко, что ах!» Подступиться к такому «небожителю» невозможно, уже одним своим видом он утверждает собственную правоту, не допуская никакого диалога.

Лицемеры Островского устанавливают свои правила обхождения, соблюдают (и навязывают другим) никем и ничем не предначертанный этикет: «как барышня из экипажа, сейчас все к ручке; а кто, по усердию, может и в ножки. Об деньгах и не заикаться; с праздником можно поздравить, а об деньгах чтоб ни слова», — говорится о Мурзавецкой, избранной личности «не от мира сего». Нарочитость, сделанность, напряжённость в следовании поэтике маски заставляют усомниться в подлинности религиозных чувств.

Особую роль в создании благочестивого образа выполняет одежда. О Гурмыжской сказано: «одевается скромно, почти в трауре; постоянно с рабочим ящиком в руке». Мурзавецкая, в свою очередь, оказывается постановщиком целого религиозного шествия с особой символикой, когда все одеты в чёрное, молчат и ни на кого не смотрят»: «Проходит медленно и не глядя ни на кого от дверей передней в гостиную. Все стоящие в зале поочерёдно целуют её правую руку. За ней, в двух шагах, проходит, опустя глаза в землю, Глафира, одетая в грубое чёрное шерстяное платье; потом две приживалки, одетые в чёрное. Павлин идёт с левой стороны Мурзавецкой и, почтительно согнувшись, несёт на руке что-то вроде чёрного плаща. Корнилий, пропустив всех, входит в гостиную и затворяет двери». Настойчивый акцент на чёрном цвете как цвете глухом как будто предваряет темноту и замкнутость затворённой двери. Так «святейшая богомолка» расправляется с надеждами и мольбами своих просителей.

Речь героев-лицемеров при этом туманно высока, чужда низменных и якобы материальных интересов, отрешена от земных нужд («все высокое и прекрасное»): «право на сострадание», «все мои деньги принадлежат бедным», «вы не судите по наружности». Детали поведения и обхождения оказываются не только средством достижения своей цели, но и манипуляции другими людьми: «Лет шесть тому назад, когда слух прошёл, что вы приедете жить в усадьбу, все мы здесь перепугались вашей добродетели: жены стали мириться с мужьями, дети с родителями, во многих домах даже стали тише разговаривать», — говорит Бодаев Гурмыжской в пьесе *Лес*.

Ненатуральность и неподлинность бытового лицедейства выдаёт преувеличенный, подчёркнутый характер добродетели, излишняя озабоченность производимым впечатлением. Если уже делать добрые дела, то, как говорит Гурмыжская, то именно «три дела разом». В этот комплекс внешней благочестивой религиозности включается недовольство театром, весельем, занятия которым почитаются за грех. И это черта не одной Гурмыжской, а всего окружения, которого побаивается Несчастливцев.

Известные слова «весь мир — театр» применительно к поведению лицемеров приобретают особую интерпретацию. «Вы всю жизнь толкуете о благе общества, о любви к человечеству. А что вы сделали? Кого накормили? Кого утешили? Вы тешите только самих себя, самих себя забавляете. Вы комедианты, шуты, а не мы», — произносит Несчастливцев. Псевдоблагочестивое поведение, будучи соотнесённым с заглавиями пьес, является знаком глубокого религиозного и нравственного невежества, а ханжа — это и есть

волк в овечьей шкуре.

Как соотносится образ ханжи-лицемера с проблемой иконичности? Как пишет В. Лепяхин, «иконичные представления о человеке основываются в Христианстве <...> на его сотворённости по образу и подобию Божию. Преп. Иоанн Дамаскин относит человека к третьему роду образов-икон» (Лепяхин 2002: 143). Но святоши, ханжи и лицемеры стремятся не к выявлению этого образа, а его затемнению. Лицемеры создают своего рода псевдоиконы, скрывающие истинный лик человека и сбивающие с пути тех, кто с ним общается. Лицемерие — плод поддельной религиозности, страшной тем, что она лишена преображающего начала, ввергает в пустоту, пучину страстей и невежества как её носителя, так и его окружение. Эта тёмная и ложная религиозность превращает жизнь либо в борьбу за власть и превосходство, либо в борьбу за утоление низменных страстей и стремлений.

Традиция обличения ханжей, конечно, имеет библейские корни. В Священном Писании читаем: «надежда лицемера погибает», «невинный вознегодует на лицемера», «радость лицемера мгновенна» (Иов 8: 13). В пьесах Островского на материале русской жизни, русской истории воссозданы своего рода художественные вариации мотивов древней премудрости. Вместе с тем традицию обличения лицемеров создатель русского театра унаследовал от западноевропейской (Ж.-Б. Мольер, П. Аретино) и русской (А.С. Грибоедов, Н.В. Гоголь) драматургии, вступив тем самым в диалог с литературой большого времени.

Всё сказанное, однако, не означает, что Островский выступал обличителем религиозности или веры как таковых. Напротив, изображая ханжей и лицемеров то в разрушительных последствиях их действий, как в исторической хронике *Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский*, то представляя их в комическом и сатирическом освещении, драматург защищал подлинную религиозность как источник преображения, изменения личности и общества. Как писала А.И. Журавлёва, «основой всей деятельности писателя было безусловно твёрдое нравственное отношение к искусству как делу просвещения и наставления на путь добра, но не с позиции Учителя и пророка, а средствами художника» (Журавлёва 2013: 194). Кроме того, ложному миру подавленной, тёмной человечности писатель противопоставляет идеи высокой игры и театра (образ Несчастливцева в *Лесе*).

ЛИТЕРАТУРА

Журавлёва 2013 — Журавлёва А.И. Церковь и христианские ценности в художественном мире А.Н. Островского // Журавлёва А.И. Кое-что из былого и дум: О русской литературе XIX века. М., 2013.

Карамзин 1993 — Карамзин Н.М. История государства Российского. Т. IX – XII. Калуга, 1993.

Лепяхин 2002 — Лепяхин В. В. Икона и иконичность. Изд 2-е, перераб. и доп. СПб., 2002.

Письма 1932 — Неизданные письма к А.Н. Островскому. М.–Л., 1932.

Хализев 2005 — Хализев В.Е. «Борис Годунов»: власть и народ // Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. М., 2005.

Энциклопедия 2012 — А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома – Шуя, 2012.

НАЧАЛО БЕЗОБРАЗНОГО В ПОЭТИКЕ ГОРЬКОГО

Моторин А.В.

Алексей Максимович Пешков, более известный под литературным прозвищем Максим Горький, очень не любил Православие. Его биографические книги *Детство* (1912–1913), *В людях* (1914–1915), равно как и многие другие произведения писателя, потоком подавляющих образов свидетельствуют о падении веры православной в народе.

Неприязнь, даже ненависть к Православию определяет коренные черты поэтики и художественного направления Горького, ибо верою человека устанавливается его общее видение мира, слагаемое из мириадов частных образов.

Отвержение Православия с неизбежностью привело писателя к своеобразному иконоборчеству, проявившемуся в детстве. Желая отомстить деду за избиение бабушки, мальчик решил обезобразить любимые дедом святцы, которые раньше и сам с удовольствием рассматривал, вспоминая знакомые жития святых: «Но теперь я решил изрезать эти святцы и, когда дед отошёл к окошку, читая синюю, с орлами, бумагу, я схватил несколько листов, быстро сбежал вниз, стащил ножницы из стола бабушки и, забравшись на полати, принялся отстригать святым головы <...>, но не успел искрошить второй ряд — явился дедушка» (Горький 1949: 13, 138).

За уничтожением священных образов скрывается глубинная неприязнь к сотворённому Богом миру, к богообщению, а по сути – и к Самому Богу. Здесь коренится начало безобразного в поэтике Горького. Стремление разрушать священные образы, влечёт за собою склонность к разрушению образов вообще, к погружению сознания в тьму и хаос безвидного небытия.

В развитии у мальчика воображении борьба с иконами совершалась произвольно и, пожалуй, непрерывно. Целые иконостасы пропадали под его взором: «Мне нравилось бывать в церквах; стоя где-нибудь в углу, где просторнее и темней, я любил смотреть издали на иконостас – он точно плавится в огнях свеч, стекая густозолотыми ручьями на серый каменный пол амвона <...>» (Горький 1949: 13, 265).

Огненное уничтожение дополнялось водным потоком: «Иногда мне казалось, что церковь погружена глубоко в воду озера, спряталась от земли, чтобы жить особенною, ни на что не похожею жизнью. <...>» (Горький 1949: 13, 266).

Действительность сопротивлялась сказочным мечтаниям, и тогда мальчик готов был уничтожить самого себя, образ Божий в себе. В таком состоянии из души излетают собственные молитвы, первые порывы словотворчества, которые запомнились писателю на всю жизнь:

*Господи, Господи – скушно мне!
Хоть бы уж скорее вырасти!*

*А то — жить терпенья нет,
Хоть удавись, — Господи прости!* (Горький 1949: 13, 266).

Образы букв в священной церковнославянской письменности также вызывали отвращение и желание уничтожать духовные смыслы, передаваемые сложением таких букв: «Эта путаница бессмысленных слогов страшно утомляла меня, мозг быстро уставал, соображение не работало, я говорил смешную чепуху и сам хохотал над нею, а дед бил меня за это по затылку или порол розгами. Но нельзя было не хохотать, говоря такую чепуху, как например: мыслете-он-мо = мо, рцы-добро-веди-ивин = рдвин = мордвин <...>. Понятно, что вместо мордвин, я говорил — мордин, однажды сказал вместо богоподобен — болтоподобен, а вместо епископ — скопидом. <...> Это была пытка, она продолжалась месяца четыре, в конце концов я научился читать и "по-граждански" и "по-церковному", но получил решительное отвращение и вражду к чтению и книгам» православным (Горький 1949: 14, 223–224). «Слова были знакомы, но славянские знаки не отвечали им: "земля" походила на червяка, "глаголь" — на сутулого Григория, "я" — на бабушку со мною, а в дедушке было что-то общее со всеми буквами азбуки» (Горький 1949: 13, 65).

В отрочестве, как ни странно на первый взгляд, он некоторое время работал в иконописной мастерской, но вынес из этого опыта мрачные воспоминания о какой-то саморазлагающейся на вроде бы святом месте жизни. Собственно, мастерская и понадобилась ему для подтверждения и выражения своей нелюбви к иконам. Святотатство ставшее укоренённой чертой личности мальчика, проявилось и во время работы в иконописной мастерской, когда он украл в лавке церковной утвари икону и Псалтырь (по просьбе одного человека). Поначалу он замешкался под давлением отнюдь не высоконравственного соображения: «...Подумалось: выдаст меня этот человек! Но трудно было отказать, и я дал ему икону, но стащить Псалтырь, стоивший несколько рублей, не решился, это казалось мне крупным преступлением. Что поделаешь? В морали всегда скрыта арифметика; святая наивность "Уложения о наказаниях уголовных" очень ясно выдаёт эту маленькую тайну, за которой прячется великая ложь собственности» (Горький 1949: 13, 434). Потом, впрочем, украл и Псалтырь, заметив в воспоминаниях: «Уж если тонуть, так на глубоком месте» (Горький 1949: 13, 435).

Тлетворное начало безобразия разрушало созерцаемую и отображаемую Горьким жизнь. Его художественное слово проникнуто развитой с детства склонностью видеть во всем скрытую ложь, проникавшую даже в церковную и околицерковную жизнь. Одно из его ранних стихотворений, описывает подаяние нищим:

*Как у наших у ворот
Много старцев и сирот
Ходят, ноют, хлеба просят,*

*Наберут — Петровне носят,
Для коров ей продают
И в овраге водку пьют* (Горький 1949: 13, 135).

Самообожаящийся человек царствует в средоточии горьковского мира, он определяет, что есть истина, что ложь, точнее, стирает границу между тем и другим как между сторонами одного нераздельного целого, которое можно ещё и поворачивать, как угодно. Ходасевич удивлялся постоянному вниманию, даже любви Горького к разнообразным проявлениям обмана, лжи: «"Я искреннейше и неколебимо ненавижу правду", — писал он Е.Д. Кусковой в 1929 году» (см. Ходасевич 1991: 171–172). Вопрос о взаимообратности истины и лжи — едва ли не главный в творчестве писателя. Ложь при таком подходе торжествует. Не случайно черти, то есть слуги отца лжи — дьявола — обличают у Горького несправедливость этого мира («О чёрте», 1899; «И ещё о чёрте», 1905).

Показательно опасен, даже смертоносен в мире Горького главный символ христианства — крест Христов. В повести *Детство* дяди Алёши по сути убили тяжёлым обетным крестом его друга Цыганка: когда тот остутился под ношей, они «сбросили крест» (Горький 1949: 13, 47), который и придавил его. Во время похорон матери Алёши «бабушка, как слепая, пошла куда-то среди могил, <...> наткнулась на крест и разбила себе лицо» (Горький 1949: 13, 201).

Вместе с тем, Горький всегда считал, что без веры человек жить не может, и потому непрестанно и неустанно утверждал и насаждал своё понимание веры и «бога». В его воспоминаниях о детстве и юности как раз и прослеживается постепенное, противоречивое становление собственной веры — в противоборстве Православию.

Выстраивая свою веру на основе книгопочитания, Горький был по своему аскетичен: «Я не пил водки, не путался с девицами, — эти два вида опьянения души мне заменяли книги» (Горький 1949: 13, 501). Он действительно воспринимал книги как опьяняющее магическое средство, способное ускорить раскрытие божественных возможностей человека. «<...> Крещённый святым духом честных и мудрых книг» (Горький 1949: 13, 502), отрок читал всё, только бы не православное. По-настоящему он приохотился к чтению, прислуживая повару на пароходе — благодаря библиотечке этого повара, в которой была магическая оккультная литература вперемежку с революционно-демократической.

Под действием обстоящего зла в мрачных областях писательской души рождаются тёмные, недобрые слова, они ткуются паутиной, опутывающей мир вокруг: «Убийственно тоскливы ночи финской осени. <...> Тоска. И — люди ненавистны. Написал нечто подобное стихотворению <...>

*Сквозь стёкла синие окна —
Смотрю я в мутную пустыню,*

Как водяной с речного дна

<...>

И злой тоски моей наук

Ткёт в сердце чёрных мыслей нитки (Горький 1949: 15, 285).

Образы единства любви и смерти, смертоносности истинной любви, столь обычные для магического сознания, никогда не остаются без внимания у Горького: «...Любовь и Смерть, как сестры, ходят неразлучно» (Горький 1949: 1, 29). В стихотворении *Девушка и смерть* (1892):

Краше солнца — нету в мире бога,

Нет огня — огня любви чудесней! (Горький 1949: 1, 28)

Но любовь убивает, сжигает, разрушая границы частного человеческого бытия. У Горького любовь всегда оборачивается смертью всего частного, возникающего.

Огонь любви — не просто метафора в мире Горького. Здесь веет дыхание древнего стоицизма. Это сжигающий во имя возрождения божественный огонь («экпиросис» стоиков). Ходасевич в воспоминаниях о Горьком отметил его странную, казалось бы, склонность к бытовому поджигательству: он любил «маньяков-поджигателей <...> и сам был немножко поджигатель. Ни разу я не видал, чтобы, закуривая, он потушил спичку <...> Любимой и повседневной его привычкой было — после обеда или за вечерним чаем, когда наберётся в пепельнице довольно окурков, спичек, бумажек, — незаметно подсунуть туда зажжённую спичку. Сделав это, он старался отвлечь внимание окружающих <...>» (Ходасевич 1991: 173–174). Вместе с тем, Ходасевич отмечает его восхищение образом возможного огненного взрыва вселенной, согласно представлениям современной физики: «Он относился с большим почтением к опытам по разложению атома, часто говорил <...>, что "в один прекрасный день эти опыты, гм, да, понимаете, могут привести к уничтожению нашей вселенной. Вот это будет пожарчик!"» (Ходасевич 1991: 174).

Своё огнепоклонство писатель прослеживает с ранних лет жизни и подтверждает его, например, воспоминанием о пожаре в доме деда в повести *Детство*: «...Посетил нас Господь, — горим!» — сказал дед «сиплым голосом», и далее следуют образы, увиденные глазами ребёнка: «...Вихрится кудрявый огонь. В тихой ночи красные цветы его цвели бездымно», словно бы простираясь до «серебряного потока Млечного Пути» (Горький 1949: 13, 55) — так возникает образ вселенского пожара, уничтожающего мир ради его обновления. Было и страшно, и радостно, огонь «весело играл», «мастерская, изукрашенная им, становилась похожей на иконостас в церкви и непобедимо выманивала ближе к себе», — так огонь обретает черты божественного пламени, в котором становится призрачным и стораёт всё земное, включая и Церковь Христову.

Одно из проявлений этого божественного огня — адское пламя, в кото-

ром писателю уже в самом начале творческого пути зрится «огнекудрый сатана» (Горький 1949: 1, 23).

Магия стоицизма, как и вообще всякого пантеизма, определяет и характерное для Горького оправдание человеческого самоубийства в стеснённых жизненных обстоятельствах: «По-инквизиторски жестоко — изломать, исковеркать человеку жизнь, оскорбить, опозорить, выпачкать его и, когда он после всех пережитых пыток предпочтёт им смерть, лишить его права на это, вылечить и снова пытаться» (Горький 1949: 23, 87). Горькому близка мысль: «Кто смеет убить себя, тот бог», — так Достоевский в *Бесах* устами Кириллова выражает самую суть пантеистического магизма.

Самая яркая и красивая проповедь самоубийственного самообожения звучит в XIX сказке *Сказок об Италии*, где старик-рыбак под конец жизни уплывает в море, чтобы не вернуться: «...Если плыть ночью <...>, синие искры горят под руками <...> и душа человека тихо тает в этом огне, ласковом, точно сказка матери» (Горький 1949: 10, 116). Писатель словно бы для надёжности растворения сливает воедино водную и огненную стихию.

Мир Горького трагичен в своей подоснове. По убеждению писателя, самообожение как высшая цель человека достижимо только через смерть. Избавление от несовершенств и страданий также даруется смертью, разрушением существующего. Исправление жизни целых народов достигается мириадами смертей, и для умерших (а умирают неизбежно все) чаемое (оно же и недостижимое) улучшение жизни не имеет значения. Идеальный райский мир на земле, устраиваемый божественными строителями, должен быть свободным от страдания, а значит, непрестанно проходящим горнило смерти — смерти совершенной, стирающей безвозвратно всякое частное (и потому несовершенное, несчастливое) бытие.

Горький, как мог, всю жизнь выдумывал, творил счастливую действительность, не забывая одновременно разрушать ядовитым горьким словом всё, что противоречит его собственным представлениям о счастье. Мир мечты, полётной фантазии, сказки — вот тонкий и верховный, с его точки зрения, слой жизни, где человек может быть временно и относительно счастлив, пока не достигнет высшей радости самоуничтожения ради полного слияния со всем бытием.

В сущности, всю свою творческую жизнь писатель занимался «богостроительством» (или, как это направление веры ещё называли, «богосочинительством»): пытался, выстроить «бога» в себе, выстроить жизнь вокруг себя по своей «божественной» воле. Богостроительство писателя было именно богосочинительством: он сочинял бога словесно, художественно, силою творческого воображения. Строя бога в себе, он становился богом. Отрицая Христа, он становился антихристом. Отрицая библейского Бога вообще, он становился сатанистом в буквальном смысле слова, то есть «противником» Бога (согласно переводу еврейского слова «сатана»). И становясь сатанистом, он проповедовал смерть вместо жизни, зло вместо добра, ложь вместо правды и паки безобразия вместо красоты.

ЛИТЕРАТУРА

Горький 1949 — Горький М. Собрание сочинений в 30-ти томах. М., ГИХЛ, 1949–1955.
Ходасевич 1991 — Ходасевич В.Ф. Некрополь. М., Советский писатель; Олимп, 1991.

ИКОНОБОРСТВО БОЛЬШЕВИКОВ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Ленахин В.В.

Иконы уничтожали все завоеватели русской земли: половцы, татаро-монголы, немцы, шведы, поляки, литовцы, просвещённые французы и опять немцы, о чём сохранилось немало свидетельств¹. Но, конечно, самый заметный и чувствительный удар по русскому иконописанию был нанесён большевиками: огромную часть икон они просто варварски уничтожили, немалую часть продали за бесценок за границу; были насильственно закрыты все иконописные мастерские. Иконописание ушло в подполье, а русская иконописная традиция оказалась насильственно прерванной.

И здесь надо сделать небольшой экскурс в историю. С первых своих шагов революция начала неслыханную по своему накалу и своей жестокости борьбу против религии. Естественно, эта борьба не могла оставить без внимания иконы и иконопочитание, поскольку они занимали в Православии, в православном быту значительное место, в определённом смысле являлись и являются символом Православия. В январе 1918 года партийно-государственная власть принимает декрет об отделении Церкви от государства и школы от Церкви.

Казалось бы, новое государство пошло по пути «демократии», но на деле документ дал сигнал для начала планомерного кровавого похода против Церкви, как писали об этом в том же году *Церковные Ведомости*. Не случайно отдел, который проводил декрет в жизнь, был назван «ликвидационным». По этому документу церковным общинам запрещалось владеть собственностью, Церковь лишили прав юридического лица, всё церковное имущество было национализировано, запрещалось преподавание религии в школах.

В это время в Москве проходил Поместный Собор. Со всех епархий туда начали поступать сведения о массовых убийствах священнослужителей. Картины гонений помогают восстановить, например, *Пермские епархиальные ведомости*, которые приводят список убиенных за веру: архиепископ Андроник, епископ Феофан, десять протоиереев, сорок один священник, пять диаконов, четыре псаломщика, тридцать шесть монахов. Около каждого имени имеются пометы, из которых можно узнать страшные подробности: «утоплен в проруби», «исклот штыками», «забит прикладами», «задушен епитрахилью», «заморожен», «изрублен саблями»; иногда рядом уточняется: «сам себе рыл могилу». Целый сонм новомучеников пострадал за иконы и иконопочитание от рук

¹ Причём, это происходило и совсем недавно. После освобождения Псковской области в Михайловском работала Государственная Комиссия. В её *Сообщении* (август 1944 года) говорится: «Немецкие вандалы прострелили в трёх местах большой портрет Пушкина, который висел на арке у входа в Михайловский парк... Мраморная плита для памятника Пушкину разбита... Площадка вокруг могилы Пушкина завалена мусором, щебнем, обломками иконных досок...» (Приют 1979: 15).

новых безбожников и иконоборцев.

Причина убийств была стандартная — «контрреволюционная деятельность». По сохранившимся документам видно, что к контрреволюционной деятельности относились крепкая вера, совершение богослужений или даже только участие в них, соблюдение религиозных праздников, крестные ходы, почитание святых икон, религиозная проповедь в храме.

Декрет об отделении Церкви от Государства, как сообщали с мест, при существующих условиях проводится медленно, так как «первые шаги в этом направлении встречены отпором со стороны населения».

Приведённые выше подробности ясно свидетельствуют, что это были не только политические убийства. Их кощунственный и надругательский характер говорит о том, что борьба велась не только против Церкви как неудобной для партийно-государственной власти *организации*, а против Церкви как *организма*, против таинственного тела Христова, против Христа Спасителя.

После опубликования декрета начали закрывать храмы, обычно без объяснения причин. Иногда пытались подыскать формальную причину для закрытия или разрушения, например, сносили по плану реконструкции города; не разрешали ремонтировать храм, а потом сносили его из-за ветхости; строили вокруг церкви завод, а храм превращали в один из цехов и т.д. Закрытые, но не разрушенные храмы превращали в лучшем случае в концертный зал, кинотеатр, архив, музей (например, музей атеизма!), в худшем — в жилой дом, в учреждение, фабрику, гараж, МТС, склад горючего¹. Из 80.000 храмов к 1939 году в средней России осталось около 100 действующих.

При разрушении храмов и монастырей погибло много бесценных фресок и икон. Согласно сохранившимся свидетельствам, иконы уничтожали разными простейшими способами, но нередко было и так, что прежде чем сжечь или расколоть иконы на дрова, им выкалывали глаза, расстреливали из оружия, выкрикивая при этом кощунственные лозунги, приклеивали к губам святых дымящиеся сигарки, выцарапывали на иконах революционные и сатанинские символы, делали на них неприличные надписи, в иконы стреляли как в мишень. Невольно вспоминаются кощунства, совершавшиеся новгородско-московскими еретиками в конце XV – начале XVI веков. Приёмы, методы и формы иконоборства во многом совпадают.

Антирелигиозная пропаганда началась сразу же после опубликования декрета. В 1922 году большевики начали издавать газету *Безбожник*. Через три года было создано единое антирелигиозное общество, получившее название *Союз безбожников*. Тогда же появился ежемесячный методический журнал *Антирелигиозник*. Главные лозунги *Союза безбожников*: «Через безбо-

¹ Ещё в 60-х годах прошлого столетия в Москве было три общественных туалета, устроенных в храмах. Здесь мы опять сталкиваемся с показным государственным кощунством и надругательством над святыней. Помнится, в кабинете В.Н. Лазарева висела фотография храма, на котором красовалась вывеска: «Туалет». Когда чинуши указывали, что надо бы снять фотографию, поскольку в рабочий кабинет учёного приходит много народа, Виктор Никитич отвечивал: «Когда вы уберёте оттуда туалет, тогда я сниму фотографию».

жие — к коммунизму» и «Борьба с религией — это борьба за социализм». Тиражи антирелигиозной литературы зашкаливали: в 1930 году было издано свыше 50 миллионов печатных листов-оттисков. Чтобы ничто не напоминало о Боге, иконы удалили из всех общественных мест.

Массовой обработке подверглось сознание детей. И это одно из самых тяжких преступлений большевизма. В юные воинствующие безбожники (ЮВБ) принимали с восьми лет. В середине двадцатых годов начали организовывать кружки юных безбожников. В 1931 году, согласно большевистской статистике, в них числилось два миллиона детей. В том же году ЦК ВЛКСМ начал издавать журнал *Юные безбожники*. В 1928/29 учебном году ввели насильственное антирелигиозное воспитание в школах. Началась организация антипасхальных карнавалов с факельными шествиями. Дети — «юные безбожники» — занимались борьбой с «религиозной заразой». Они инициировали закрытие храмов, боролись против рождественских ёлок и берёзок на Троицын день, против пасхальных блюд, против проявлений религиозности учителей, родителей, учеников, боролись также за лишение избирательных прав детей священнослужителей, против ношения нательных крестиков и других религиозных символов, агитировали за снятие и уничтожение икон в семьях школьников, против прихода в дом священнослужителей, за снятие колоколов, за выявление религиозных школьников «в целях взятия их на буксир».

Борьбе с Церковью партийно-государственная власть придавала такое большое значение, что очередная пятилетка (1932–1937) была названа, как известно, «безбожной». Сталин объявил, что к 1937 году имя Бога в стране должно быть забыто. Однако перепись населения в ходе пятилетки показала, что несмотря на все репрессии и закрытие храмов, 70–80% в деревнях и около 40–50% населения в городах считали себя верующими. О главной цели пятилетки государство постаралось забыть, и теперь её смело можно назвать пятилеткой репрессий.

Приведём только несколько примеров форм и направлений борьбы большевиков против иконопочитания.

Свидетельство из Москвы. «...Около часовни особо чтимой народом иконы Иверской Божьей Матери, на здании Городской думы сорван вмонтированный в стену большой образ святого Александра Невского и на его место вделана большая красная пятиконечная звезда с расположенной вокруг неё надписью большими буквами: "Религия — опиум для народа"; кремлёвский образ Святителя Николая завешен красной тряпкой».

В Царицыне иконы выносили из учреждений и частных домов, их сжигали или просто выбрасывали.

В Екатеринославле, хотя не нашли возможным прямо запретить иконы в частных квартирах, но согласно декрету, оставшемуся неопубликованным, установлен был определённый налог с каждой иконы: Установлен был также налог с наперсных крестов. Не напоминает ли это налог на бороду, который ввёл неугомонный борец с традицией Пётр I.

В Ставропольской епархии наблюдались случаи выступлений против Православной Церкви и её служителей, выражавшихся в удалении икон из некоторых казарм, в грубом обращении с лицами духовного звания, в намеренном проявлении неуважения к Церкви в виде появления в храме в шапке, закуривания папирос от зажжённой перед образом свечи и т.п. Это были поступки отдельных лиц из среды преступников, массами освобождёвшихся из мест заключения, и из среды деморализованных солдат.

«В целом ряде случаев после ухода красноармейцев возвращавшийся причт и прихожане находили разбросанными по всему храму священные облачения, иконы и церковные книги из архива; свечные ящики и кружки для сборов оказывались сломанными, масло пролито, лампы разбиты, свечи истоптаны, Кресты, Евангелия и другие мелкие предметы изломаны, исковерканы и свалены в груды по всему храму. Иконы в нижнем ярусе иконостасов выбиты, очевидно, ногами» (Террор 2017: эл. ресурс).

В станице Прочноокопской Лабинского округа: Царские врата были растворены настежь, а в одном случае изрублены, завесы с них сорваны, в алтарях с престолов и жертвенников сняты священные одежды, изломаны ковчег, венцы, рассыпаны святые дары, изрезаны плащаницы, даже антиминсы, похищены дароносицы, наперсные кресты и многие другие ценные предметы. Во многих случаях изрезанные плащаницы, облачения и тому подобные предметы навешивались на лошадей в виде украшений. Здесь нельзя не вспомнить похожие зверства пугачёвцев за сто пятьдесят лет до описанных событий.

В станице Кореновской в храме были произведены всяческие глумления: алтарь был обращён в отхожее место и даже пользовались при этом священными сосудами. В Екатеринодаре было несколько случаев издевательств над иконами: в церкви Епархиального училища и в Духовном училище, где на образе Святителя Николая были вырезаны глаза, а затем самый образ был брошен в навозную кучу... Из общественных зданий, несмотря на протесты верующего населения, святые иконы удалены насильственно, в частных же домах они обложены налогом.

Одновременно с этим новая власть стала всячески стеснять проявление и воспитание религиозного чувства вне церкви: преподавание Закона Божьего в школах запрещено, и священнослужители от школ отстранены окончательно; из школ удалены иконы... Церковные браки признаны недействительными.

«Ограбление храмов в большинстве случаев сопровождается невероятными кощунствами, так, из священных облачений грабители-большевики шьют себе и своим подругам по кутежам штаны и юбки, шьют и попоны для лошадей, причём, кресты облачений приходятся на задние части тела. На иконах выкалываются глаза, у рта делается отверстие, в которое вставляется папироса и под иконой делается подпись: "Кури, товарищ, пока мы тут; уйдём — не позволят"» (Террор 2017: эл. ресурс).

Материалы следственной комиссии обычно кончаются фразой: «Все

изложенные факты основаны на твёрдых проверенных данных».

«Когда же Красная армия заняла город, то последовало распоряжение большевистских властей произвести обыски в оставленных квартирах, причём красноармейцам было разрешено взять из них всё, что они захотят...

Группами по несколько человек рыскали красноармейцы по городу и, найдя покинутый дом, разграбляли его. Бралось все, и нужное и ненужное, *начиная с икон*, автомобилей, велосипедов, мебели, кроватей, тюфяков, одежды, обуви, белья, посуды, продуктов и кончая мелочами домашнего обихода, безделушками и даже вставными зубами» (Материалы 1918: эл. ресурс).

Красной нитью, отмечает комиссия, проходит стремление большевиков поколебать и оскорбить религиозные чувства верующих: «На хуторе Шебалине в Осиевской единоверческой церкви был произведён настоящий разгром. Взломали железную кассу; разбивали кружки для сбора пожертвований в пользу больных и раненых воинов и в пользу вдов и сирот; уничтожили библиотеку; вырывали листы из книги записей браков; уничтожали брачные документы; рассыпали Святые Дары, изломали ковчежцы с запасными дарами; изломали напрестольный крест; *стреляли в иконы...*» (Материалы 1918: эл. ресурс).

Тогда же было приказано убрать из школ все иконы. «Гонение на иконы в некоторых местах распространено было за пределы школьных помещений», — говорится в одном из документов.

Ещё один из многих случаев. «В церкви духовного училища на месте алтаря устроена была сцена и самая церковь обращена в танцевальный зал, где красноармейцев учили танцам. Иконы, писанные на стенах церкви, были замазаны краской и на их месте изображены социалистические изречения, вокруг иконы Спасителя нарисована пятиконечная красная звезда» (Материалы 1918: эл. ресурс).

Церковь Тамбовского полка была обращена в театр, где потом давались театральные представления каскадного содержания. При уничтожении этой церкви большевики довели свои глумления до крайности: разрушили и сожгли иконостас. Из священных одежд сделали чепраки для лошадей и костюмы для актёров. С икон сняли ризы. Плащаницу изорвали на шарфы и портянки, причём изображение Христа прокололи штыком. В довершении этих кощунств иконы, кресты, в том числе и напрестольный крест со святыми мощами, куски изорванных одежд — всё это навалили на двое саней и повезли по улицам в сопровождении шутовской процессии: один красноармеец, размахивая крестом, выступал впереди, и за ним шла толпа с хоругвями и пела светские песни, перемешивая их с церковными напевами. Свидетель католик, видевший эту процессию, говорит, что жутко было смотреть на эти издевательства над святыней.

«Парчовые ризы зачастую переделывались в попоны для лошадей, и был целый кавалерийский отряд, сидевший на парчовых сёдлах». И опять можно вспомнить Пугачёва. Кощунства повторяются с поразительной точностью.

«Иконы расстреливались не только в церквах, но и в частных квартирах, особенно доставалось образу Святого Николая Чудотворца, которого называли "буржуем"».

«В Харьковской губернии в храме, построенном при станции Борки в память спасения царской семьи при крушении поезда, большевики под предводительством Дыбенко три дня под ряд кощунствовали и грабили совместно со своими любовницами в шапках с папиросами в зубах они ругали Иисуса Христа, Божью Матерь, рвали на части священные облачения, пронзили штыком известную икону Спасителя работы Маковского; в одном из приделов храма ими было устроено отхожее место».

«При разграблении близ Екатеринослава Тихвинского женского монастыря красноармейцы разгромили алтарь, престол был исколот кинжалом. У игуменьи в келье штыками был проколот образ Спасителя и Божьей Матери, причём, сделаны отверстия на месте уст и в них вложены зажжённые папиросы».

«Тяжёлые испытания пришлось пережить известному Святогорскому монастырю, расположенному в пределах Изюмского уезда Харьковской губернии... В октябре 1918 года переносили из села в село особо чтимую икону Святогорской Божьей Матери и крестный ход расположился на ночлег в селе Байрачах, большевики напали на помещение, занимаемое духовенством и убили иеромонахов Модеста и Иринарха, иеродоакона Федота и приютившего их хозяина дома с дочерью. Пять трупов легли у подножья иконы, стоявшей в луже крови» (Материалы 1918: эл. ресурс).

В сентябре 1919 года судебный следователь Лубенского окружного суда по важнейшим делам в присутствии подписавшихся понятых, производил осмотр тёплой церкви в Мгарском мужском монастыре с целью выяснения, какие повреждения были произведены большевиками. Было констатировано: — в иконе Божией Матери, помещающейся в левой половине иконостаса, на шее Божией Матери имеется след от удара штыком; — в иконе св. Афанасия, помещающейся в правой боковой двери иконостаса, имеется возле глаза след от удара штыком; — в киоте перед правым клиросом с иконы Благовещения Божией Матери сорван венчик» (Архив 2017: эл. ресурс).

Настоящая статья ни в коем случае не претендует на научное изучение истории борьбы большевиков против Церкви и иконопочитания. Мы просто выбрали несколько характерных случаев, которыми хотели бы предварить последующее изложение материала, связанное уже непосредственно с отображением иконоборчества в русской словесности, Если же читатель хочет узнать больше об иконоборстве большевиков, то легко найдёт авторитетные научно-исторические материалы и в интернете, и в печатных изданиях.

Иконоборчество начали, конечно, не большевики. Стоит только напомнить целую иконоборческую эпоху в Византии (VIII – IX вв.), иконоборчество эпохи Реформации в Европе или новгородско-московских еретиков конца XV – начала XVI века. В этой статье мы обратимся к творчеству М. Горького и В.А.

Никифорова-Волгина, к тем их произведениям, в которых затрагивается тема иконоборства.

Как известно, подростком Алёша Пешков работал в иконной мастерской, что и описал в повести *В людях*. В произведении имеются два эпизода, на первый взгляд, не имеющие друг к другу никакого отношения. Напомним о них.

Если у подростка выдавалась свободная минута, он читал мастерам вслух книги. Хозяин это одобрял, ибо чтение, говорил он, «отметает шум и споры». Однажды герой повести принёс томик Лермонтова и начал читать поэму *Демон*. Через некоторое время вся мастерская оставила работу и собралась вокруг чтеца, все слушали «тесно прислонившись друг к другу, обнявшись, хмурясь и улыбаясь» (Горький 1956: 13, 417). Особенно сильно поэма подействовала на Ситанова, который потом переписал её себе в тетрадь (хотя мог бы купить книгу), и на Жихарева. Последний долго удивлялся: «Я никаких слов не помню... Ничего не помню, а его — вижу! Удивительно это — человек заставил чорта пожалеть? Ведь жалко его, а?» (Горький 1956: 13, 418). Жихарев настолько покорён лермонтовским образом демона, что даже предполагает его изобразить по-иконописному: «Деймона я могу даже написать: телом чёрен и мохнат, крылья огненно-красные — суриком, а личико, ручки, ножки — досиня белые, примерно, как снег в месячную ночь» (Горький 1956: 13, 418). Достаточно вспомнить *Демона* Михаила Врубеля, чтобы понять, что Жихарев мысленно видит не гордого богоборца романтической или символистской литературы и живописи, а иконного, скорее даже, фольклорного «мелкого беса». Горький впоследствии не возвращается к этой теме; читатель так и не узнает, написал ли Жихарев иконку «деймона».

В другом эпизоде рассказывается об иконе святого покровителя подростка. Незадолго до того, как Алёшу выгнали из мастерской, ему подарили на день ангела, 17 марта, «маленький, красиво написанный образ Алексия — Божия Человека» (Горький 1956: 13, 431). Поскольку торжественную речь при вручении подарка произносит Жихарев, вероятно, он и написал эту иконку, конечно, не без участия других мастеров.

В повести эти два эпизода не имеют продолжения. Но вот в воспоминаниях И.Д. Сургучёва¹, который, по его словам, «подолгу живал» у Горького на

¹ Сургучёв Илья Дмитриевич (1881–1956) — писатель, драматург. В посвящённом ему некрологе имя писателя стоит в одном ряду с именами Бунина, Зайцева, Шмелева, Куприна, Ремизова, там же его называют одним из духовных наследников XIX века. Он приобрёл известность как удивительный стилист, мастер короткой повести и рассказа, как прекрасный драматург, наиболее известные пьесы — *Осенние скрипки* и *На реках Вавилонских*. В издательстве «Знание», которое возглавлял Горький, вышел двухтомник его рассказов. Сургучёв покинул Россию в конце гражданской войны. После Константинополя и Праги осел в Париже. Творческое наследие И. Сургучёва понемногу возвращается в Россию. В 1983 г. в его родном Ставрополе переиздали повесть *Губернатор*, в 1990 г. в антологии «Литература Русского Зарубежья» вышла пьеса *На реках Вавилонских*, в 1993 г. в «Роман-Газете» опубликовали повесть *Детство Императора Николая II*. В 1998 г. в журнале «Юность» напечатан роман *Ротонда*. В своих письмах Горький говорил, что у Сургучёва «хорошие задатки», что он «большой поэт», что «обещает немало», только небрежен (Горький 1956: 29, 138, 219, 240). Сохранилось несколько писем Горького Сургучёву 1910–1913 гг. В 1912 году Горький сообщал Коцюбинскому, что у него на Капри около месяца жил Сургучёв (Горький 1956: 29, 240).

Капри, эти два события удивительным и странным образом обретают взаимосвязь. По воспоминаниям мемуариста, однажды писатель рассказал ему о своей работе в иконной мастерской, как бы дополнив повесть *В людях* новыми и важными деталями.

«— А вы знаете? — сказал Горький. — Я ведь учился этому ремеслу (иконописи. — *В.Л.*). Но не пошло: веры не было. А это самое главное в этом деле. Большая комната. Сидят человек двадцать богомазов и пишут иконы. А я вступил, как растиратель красок, ну и присматривался, конечно. Пишут богов, Божью Матерь и Николу. Хозяин — мрачный, платит подённо и следит, чтоб не раскуривали. Скука, а песен петь нельзя. Попробовали божественное: "Кресту Твоему" — не идёт. Я был мальчишка бедовый. Подойдёшь к одному-другому и шепчешь: "Нарисуй ему рожки!" Так меня и прозвали: "дьяволёнок". Хозяину это не нравилось, вынул он из кармана сорок копеек и сказал: "Собери своё барахлишко и к вечеру очисти атмосферу". И вот вечером, когда я пришёл к товарищам попрощаться, один из них вынул из стола две маленькие иконки и сказал: "Вот для тебя специально написал, выбирай". На одной был написан мой ангел Алексей — Божий Человек, а на другой — дьявол румяный и с рожками. "Вот выбирай, что по душе". Я выбрал дьявола, из озорства. — "Ну вот я так и мыслил, — ответил богомаз, — что ты возлюбишь дьявола. Ты из дьявольской материи создан... Ну вот и молись своему образу: он тебя вывезет", но, прибавил богомаз, "жди конца". Что-то в душе у меня ёкнуло, но нельзя же поддаваться панике!..» (Сургучёв 1994: 87).

Мемуарист пожелал увидеть изображение беса, на что Горький согласился. На следующий день Сургучёв был у писателя.

«Дьявол был запрятан между книгами, — продолжает Сургучёв, — но Горький чётко знал его место и достал дощечку моментально. И он, и я — мы оба, неизвестно почему, испытывали какое-то непонятное волнение.

Наконец, дьявол — в моих руках и я вижу, что человек, писавший его, был человеком талантливым. Что-то было в нём от чёрта из *Ночи под Рождество*, но было что-то другое и это "что" трудно себе сразу уяснить. Словно в нём была ртуть и при повороте света он, казалось, то шевелился, то улыбался, то прищуривал глаз. Он с какой-то жадностью, через мои глаза, впитывался в мой мозг, завладевал в мозгу каким-то местом, чтобы никогда из него не уйти... Дьявол этот пожелал вселиться в меня и я чувствовал, что тут без святой воды не обойтись...» (Сургучёв 1994: 87).

Горький заметил то сильное впечатление, которое произвело изображение беса на Сургучёва и, вероятно, не совсем всерьёз¹ предложил его в подарок собеседнику. Тот в страхе, «будто его обдали кипятком», отказывается. И эта часть воспоминаний, как и предыдущая, не вызывает сомнений.

Завершает же свои воспоминания мемуарист следующим образом: «Я знаю, что много людей будут смеяться над моей наивностью, но я, всё-таки,

¹ По словам самого Горького, он с тех пор, как получил этот подарок, никогда не расставался с ним, хотя и побаивался его. «Да, он страшноватый, Чёрт Иванович!» — передаёт слова писателя мемуарист (Сургучёв 1994: 87).

теперь скажу, что путь Горького был страшен: как Христа в пустыне, дьявол возвёл его на высокую гору и показал ему все царства земные и сказал:

— Поклонись и я всё дам тебе.

И Горький поклонился.

И ему, среднему в общем писателю, был дан успех, которого не знали при жизни своей ни Пушкин, ни Гоголь, ни Лев Толстой, ни Достоевский. У него было всё: и слава, и деньги, и женская лукавая любовь...

И этим путём наваждения он твёрдой поступью шёл к чаше с цикутой, которую приготовил ему опытный аптекарь Ягода.

Начальники чрезвычайной комиссии не любят фотографироваться, но всё-таки, где-то, однажды, я увидел портрет Ягоды. И тут вы, пожалуй, будете менее смеяться: Ягода, как две капли воды, был похож на дьявола, пророчески нарисованного талантливым богомазом» (Сургучёв 1994: 87)¹.

Этот эпизод интересен тем, что контакт, общение с иконой влияет на жизнь человека. Как в повести Гоголя *Портрет*, антииконка беса начинает оказывать своё влияние на её добровольного владельца. Мало того, антиикона за много лет до предсказанного конца являет собой портрет убийцы. Хотя надо оговориться, что отделить правду от вымысла в этом эпизоде не представляется возможным. Но даже если всё это целиком придумано писателем Сургучёвым, эпизод интересен как художественный текст, в котором раскрываются особенности «общения» человека с антииконой. Кроме того на основании повести *В людях* и мемуаров Сургучёва можно говорить о «врождённом» иконоборчестве не только персонажа Горького, но и самого писателя. Причём, подобная борьба против иконы описана у Горького и в повести *Детство*. В ней главный герой в отместку деду отрезает ножницами головы святым в бумажных лицевых святках. Если считать, что случай с Горьким и его персонажами не единичен, то, конечно, большевики в своём красном террористическом иконоборстве нашли благодатную почву в среде таких «персонажей» и «героев».

Противоположный пример находим в творчестве В.А. Никифорова-Волгина (1901–1941). Икона и иконоборчество занимают в его произведениях заметное место. В повести *Дорожный посох* (1938), рассказчик которой является странствующим священником, он пишет: «Я примечаю, что временами темнеют иконы. Запрестольный образ Христа неведомо отчего стал чёрным и гневным. Старики сказывали, что перед большими народными бедствиями темнеют иконы» (Никифоров 1991: 77). Иконы в творчестве писателя живут, иконы соперживают, иконы берут на себя часть той ненависти, которая выплёскивается на Русь, которую нарекли «уходящей» и приговорили к уничтожению.

Писатель как очевидец рассказывает немало случаев глумления над образами. «Наша деревенская коммуна началась с того, — пишет он, — что на

¹ Эту заключительную часть воспоминаний, похожую скорее на финал художественного произведения, чем на воспоминания, мы предпочитаем целиком оставить на совести мемуариста, даже не пытаясь её прокомментировать, тем более, что к теме статьи рассказанное в ней не имеет прямого отношения. Опустить же эту впечатляющую часть было бы несправедливо по отношению к автору мемуаров.

кладбище стали гулянки устраивать, парни сбросили с колокольни большой колокол... Алексей Бахвалов поджёт часовню при дороге. Кузьма икону Владычицы топором разрубил и в горящую печь бросил» (Никифоров 1991: 86). Это произошло в одном селе. Но писатель вместе со своим героем много ходит по земле и часто сталкивается с ненавистью к иконам. Однажды встречные старики-крестьяне рассказали ему о своих сельских доморощенных иконоборцах: «Ведь до чего дошло?!.. Миколаха Жердь из нашего посада анкубатор для выводки цыплят сделал... из дедовских икон! Говорит Миколаха, что они, иконы-то, подходящие для этого, так как толстые, вершковыые, а главное — дерево сухое!..» Но это не самое дурное применение для святых икон, другой старик дополняет: «А внук мой Пашка из иконы покрывку сделал в своём нужнике...» (Никифоров 1991: 116). Один из собеседников писателя рассказывает: «А недавно молодёжь упражнялась на кладбище в стрельбе, и мишенью были кресты, и в каком-то клубе икона Божией Матери превращена в шахматную доску» (Никифоров 1991: 73). Большевикский переворот с ненавистью отверг воспетую великим Пушкиным «любовь к отеческим гробам», и вместе с ней канул в небытие детский трепет перед святыми дедовскими иконами.

Наряду с таким «утилитарным иконоборчеством» — использованием икон в качестве сухих досок, в качестве хорошего материала для разных целей — писатель повествует и об идейном иконоборчестве. Новые, красные иконоборцы непременно хотели сначала икону осквернить, в чём они обезьяньи подражали византийским, протестантским противникам иконы, французским «революционерам» конца XVIII века, а также новгородско-московским еретикам, получившим прозвание «жидовствующих». И в этом проявилось своеобразное «иконопочитание со знаком минус», ведь борцы против религии, уничтожая иконы, хотели доказать, что иконы — ничто. При этом они бросали вызов не иконопочитанию, а самому Господу, стремясь таким ложным путём доказать, что Бога нет. И писатель сохранил для потомков несколько зарисовок.

Вот в монастырь входит развязная молодёжь, парни и девки: «Гомонливой толпой садятся у часовни, на святом камне, где некогда явлена была чудотворная икона Пречистыя Богомати. Гармонь принесли с собой. Хриплые лады её колыхнули монастырскую тишину» (Никифоров 1960: 71).

Или один из случайных иконоборцев рассказывает об ограблении Псково-Печерского монастыря: «Что мы только в храме ни делали, — подумать страшно! Плевались, пели песни, хохотали. Я, как сейчас помню, всё хотел в уста Спасителя папироску вставить... Стоял в пещере на месте первоначального алтаря подвижников образ Богоматери... Мы этот образ на пол опрокинули и сапогами, грязными солдатскими сапожищами по этому образу!..» (Никифоров 1991: 134–135). Этот человек покаялся и с ужасом вспоминает о содеянном. А писатель задумывается о тех, кто и не собирается принести покаяние?..

В другом рассказе по завьюженному пути везёт писателя монахиня

Макария: «У дороги, под крылатой сосной, деревянный осьмиконечный крест, обвитый вьюжным дымом.

— Вот и Пригвождённая Богоматерь, — указывает Макария на крест, — скоро и монастырь!

Спрашиваю монахиню:

— Почему крест называется пригвождённой Богоматерью?

Макария останавливает лошадь и предлагает подойти к нему поближе. На кресте под навесом икона Суздальской Божией Матери — Заступницы ржаных полей¹. Я взгляделся в образ. Чья-то кощунственная рука вбила в глаза Богоматери гвозди!

Монахиня крестилась и строго шептала:

— Спаси и помилуй его... помрачённого, озлобленного, Тебя пригвоздившего!..

Придорожный крест, обвитый вьюгой, завечеревшее поле, старый поникший конь и горбатая монахиня, творящая молитву за тёмную душу дорожного бродяги, навевали думу о ней... России монашеской, в молитве сгорающей, и России разбойной, вбивающей гвозди в глаза Пресвятой Девы» (Никифоров 1960: 96).

В этом отрывке примечательно отношение персонажей к России. Читая художественную литературу, в которой нашло отражение пред- и послереволюционное время, нельзя не обратить внимания, что образ Руси, образ России часто раздваивается. Если человек смотрел на события изнутри Святой Руси, то он не мог воспринимать события иначе, чем трагедию страны, и его охватывало чувство недоумения: как же могло случиться такое со Святой Русью? Если же человек взирал на всё с точки зрения «Руси советской», с позиций воинствующего атеизма, то по отношению к старой Руси он не мог ничего испытывать кроме ненависти, хотя она, конечно, этого не заслужила. Но в поэзии и прозе той поры многократно встречаются попытки примирить обе точки зрения, воспринимая Русь так, как она есть — во всей напряжённой противоречивости, антиномичности её идеалов, устремлений, её самобытной истории. Николай Клюев пишет такие строки: «Святая Русь, тебе и каторжной молюсь». Игорь Северянин в начале одного стихотворения восклицает: «Моя безбожная Россия, священная моя страна!» А завершает произведение так: «Моя ползучая Россия, крылатая моя страна!» (Северянин 1988: 321–322). Мы ограничимся только этими двумя примерами, хотя можно было бы найти похожие строки у Вячеслава Иванова, Сергея Есенина, Марины Цветаевой и других поэтов.

Похожее восприятие происходящего видим и у Никифорова-Волгина. Столкнулись как бы две России — монашеская, верующая, святая, сгораю-

¹ В Суздале до революции почитались две чудотворных иконы Богородицы: Казанская и Корсунская — Умиление. Писатель же называет икону на кресте *Заступницей ржаных полей*, но такой иконы не существует. Возможно, писатель имеет в виду икону старца Амвросия Оптинского *Спорительница хлебов*, но её не называют Суздальской. Может быть, речь идёт о какой-то местной иконе, но не исключено, что тут мы имеем дело с художественным вымыслом.

щая в молитве и безбожная, каторжная, разбойная, пугачёвствующая¹. Одна против икон, другая жизнь полагает за святые иконы. Но по сути это не две России, а одна: одна плоть, одно тело, одна душа, один дух. Русь повторяет трагедию прародителей — отпадение от Бога. Как человек, сотворённый по образу и подобию Божию, осквернил и затемнил это образ грехами, так и Русь в своём буйстве пытается отречься от своего небесного образа и призвания к святости. Но залогом возвращения Руси к своим истокам у писателя выступает молитва одинокой монахини у одинокого придорожного креста с Пригвождённой Богородицей, молитва о помрачённых, о пригвоздивших, о тех, кто превратил свободную жизнь в каторгу, о рождённых летать, но со страстью вознамерившихся ползать.

Писатель показывает, что народ по-разному относится к кощунствам над иконами: редко, когда сам принимает участие в этом, чаще, не жалея жизни, стремится спасти если не всю икону, то хотя бы отколотую или обгоревшую часть. Об одном таком разорении храма писатель рассказывает: «Когда из собора выносили иконы и бросали их на мостовую, произошла рукопашная. Народ с криком набрасывался на кощунников, вырывал у них иконы, а те, размахивая ручными гранатами, вопили... Молодёжь волочила по улицам иконы и распевала:

*Эх, играй моя двухрядка,
Против Бога и попов.*

На пустыре Савва Григорьевич нашёл икону преподобного Серафима Саровского, изрешечённую пулями» (Никифоров 1991: 93–94).

В рассказах писателя сохранился и эпизод удавшегося спасения иконы от уничтожения.

«В ночь на третье января к нам постучали.

— Беда, батюшка! — воскликнули вошедшие. — Завтра хотят из собора все иконы вынести, иконостас разрушить, а церковь превратить в кинематограф. Самое же страшное: хотят чудотворную икону Божьей Матери на площадь вынести и там расстрелять». Рассказчик с верующим народом решает эту икону уберечь. Ночью им удаётся проникнуть в церковь.

«Мы вошли в гулкий замороженный собор. Из тяжёлого киота сняли древнюю икону Богоматери. Положили её в сани, прикрыли соломой и бла-

¹ В романе *Братья Карамазовы* устами старца Зосимы Достоевский предрекал спасение русской земле от иночества: «Отцы и учителя, что есть инок? В просвещённом мире слово сие произносится в наши дни у иных уже с насмешкой, а у некоторых и как бранное...А между тем сколь много в монашестве смиренных и кротких, жаждущих уединения и пламенной в тишине молитвы. На сих меньше указывают и даже обходят молчанием вовсе, и сколь подивились бы, если скажу, что от сих кротких и жаждущих уединённой молитвы выйдет, может быть, ещё раз спасение Земли Русской! Так мыслю об иноке, и неужели ложно, неужели надменно?» (Достоевский 1958: 391–392). Никифоров-Волгин в некоторых рассказах как бы отвечает на последний риторический вопрос Достоевского: молитвой уединённых иноков и неизвестных миром праведников держится Русь на краю духовной пропасти, куда её привёл большевистский переворот.

гословясь тронулись к нашей пещерной церкви. Сама Пресвятая лошадкой нашей правила... Не так ли и предки наши уносили святыни свои в леса, в укромные места, во дни татарского нашествия на Русь... В городе прошёл слух о чуде — Владычица покинула собор! Да, воистину чудо! Ибо только сила Божия помогла нам спасти древнюю святыню русскую» (Никифоров 1960: 92–93). В этом отрывке характерна ассоциация с монголо-татарским игом, которая возникала у многих русских писателей — свидетелей революционных событий и яростной борьбы против Церкви, назовём только Бунина, Блока, Ахматову, Цветаеву.

В круговом разгуле ненависти и кощунств рассказчика и его героев не оставляет чувство наступающего по многим приметам Второго Пришествия. Вот, один из собеседников писателя «поднялся с места и зажёл лампаду. На иконе Спаситель с Евангелием. Глаза непреклонные и грозные, смотрящие на все стороны.

— Такие же глаза будут у Него, когда Он придёт судить живых и мёртвых, — почему-то подумал я» (Никифоров 1960: 130).

Но главный мотив рассказов Никифорова-Волгина не Второе пришествие и не Страшный Суд, а надежда на восстановление в человеке образа Божия, живой иконы Спасительной. Много видел его главный герой на своём пути страшных богоотступников и осквернителей икон, но немало слышал и покаянных слов, видел покаяние самых закоренелых грешников: «Видел власть имущих, которые в особой ладонке носили на груди частицу иконы или маленький образок и потихоньку, яко Никодим в ночи, приходили ко мне за утешением. Знаю одного из них, который хранит в чулане иконы отцов своих и в моменты душевного затемнения затепляет перед ними лампаду и молится...» (Никифоров 1991: 118).

Кругом, как рассказывает писатель, идёт разрушение церквей, запрет на богослужения, расстрелы священников и монахов, массовое закрытие монастырей, а монахиня Макария с тихой неистребимой радостью повествует о своём монастыре. От истории она переходит к современности и легко снимает старательно мостившуюся человеческими костями границу между Святой Русью и Россией новой — советской, обезбоженной:

«И вдруг бодрим, звенящим голосом она (монахиня Макария. — *В.Л.*) воскликнула, светло улыбаясь:

— Недавно у нас свершилось великое чудо! В старой часовне обновился образ Господа Вседержителя! Был совсем как уголь, а теперь озарился неизреченным светом!» (Никифоров 1960: 97).

Вывод здесь, кажется, очевиден. Иконы уничтожают, их оскверняют, но иконы живут. И не просто живут, но дают человеку видимые знаки надежды на то, что Святая Русь воспрянет, победит свою «ползучую» внутреннюю болезнь, восстанет от неё единой, цельной и обновлённой. Это чувство приближающихся перемен испытывал сам писатель, и оно было связано также с иконами: «Шума тревоги больше не слышу. Тихо стало и притаённо. Иконы стали светлыми. Сказывают, купола на многих церквах обновляются!

К чему сие? Что значит этот Господень знак?» (Никифоров 1991: 91). Просветление известных чудотворных икон (как и их потемнение перед событиями семнадцатого года) описаны не только в художественной литературе. Сохранились документы о расследовании многочисленных фактов обновления икон в 1922 году органами ЧК.

Писатель ставит в конце своих раздумий знак вопроса, но это, как и у Достоевского, только риторический вопрос, ведь для него очевидно, что иконы не только прошлое, но и будущее Руси.

Вот такое разное отношение к церковному образу, к святой иконе мы встречаем в русской литературе начала прошлого века. С одной стороны, бесовщина, попытка включить икону в бесовское жизнетворчество, поклонение антииконе, игра с адским огнём, а с другой — почитание церковного образа, признание его великой духовной силы и вера в то, что именно икона сыграет важную роль в воскресении русского человека, в воскресении всей Руси, вера в то, что русский человек неизбежно отбросит от себя, как искусителя-змея, — чуждое православному духу иконоборчество. Ведь икона прошла с русским народом всю его историю. По сказаниям о чудотворных иконах — Владимирской, Смоленской, Тихвинской, Казанской, Иверской — можно писать историю Руси, истинную, настоящую историю Руси. Русская икона — мученица. Вместе с Церковью и её служителями она восходила на голгофское распятие. Её сжигали, топили, раскалывали на части, оскверняли самыми изощрёнными способами, а она терпеливо несла свой крест и воскресала вновь и вновь, своими чудесами подавая обетование конечного Воскресения.

ЛИТЕРАТУРА

Горький 1956 — Максим Горький. Собрание сочинений в тридцати томах. М., 1949–1956.
Достоевский 1958 — Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в десяти томах. М., 1956–1958.

Материалы 1918 — Материалы Особой комиссии по расследованию злодеяний большевиков, состоящей при главнокомандующем вооружёнными силами на юге России. Акт расследования о грабежах и разбойных нападениях, произведённых большевиками в городе Ставрополе (Кавказском) с 15 октября по 2 ноября 1918 года. <http://www.white-guard.ru/go.php?id=245&n=53>

Никифоров 1960 — Никифоров-Волгин В.А. Земля именинница. Джорданвиль, 1960.

Никифоров 1991 — Никифоров-Волгин В.А. Дорожный посох. М., 1991.

Северянин 1988 — Северянин И. Стихотворения. Таллин, 1988.

Сургучёв 1994 — Сургучёв И.Д. Иконка Горького // Слово, № 1–6.М., 1994.

Террор 2016 — Красный террор в годы гражданской войны по материалам Особой следственной комиссии по расследованию злодеяний большевиков в отношении Церкви и её служителей в Ставропольской епархии. Дело №5 и № 1028. http://krotov.info/history/20/1910/felst_02.htm.

Архив 2017 — Государственный архив Полтавской области, (Ф.755, оп.1, спр.3) <https://cont.ws/@artads/286049>

О гонениях на Церковь и уничтожении икон см. также:

<http://lib.ru/HISTORY/FELSHTINSKY/krasnyjterror1.txt?iframe=true&width=900&height=450>; <http://providenie.narod.ru/0939.html>; http://felshtinsky-history.odn.org.ua/krasnyjterror1_6.html; <http://forum.vgd.ru/318/3878>; <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1323806>.

РАССКАЗ В.А. НИКИФОРОВА-ВОЛГИНА *ИКОНА*: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ПОЭТИКА

Осьминина Е.А.

Почему В.А. Никифоров-Волгин назвал свой рассказ — *Икона*?

Исходя из главных тем этого самобытного прозаика русской Эстонии XX в., можно предположить, что в *Иконе* будет изображаться убранство православного храма в определённый праздник (как в «ностальгических» детских рассказах) или рассказываться история из времён гонений на церковь (как в антибольшевистских произведениях). Но рассказ совершенно о другом. Служители «загородного прихода», «на окраине большого портового города» (имеется в виду Таллинн) решили преподнести старосте храма икону его святого в дар на десятилетия служения. Составили подписной лист, собрали деньги, купили икону, преподнесли... и вечером того же дня получили обратно с сопроводительным письмом: ореховый оклад не подошёл к модному стилю «модерн красного дерева», в котором обставлена квартира. Отчего, как сказано в начале рассказа «батюшка с дьяконом ушли в молчание», а в конце повторено: «старый причтовый дом загрустил» (Никифоров-Волгин 1992: 76, 78).

Икону, таким образом, можно связать с третьей важнейшей темой Никифорова-Волгина: изображением русской Эстонии 20–30-х годов. Сюда относятся рассказы *Не в брачной одежде* (1923), *Дар слёзный* (1923), *Рассказ об утопшем журналисте, о таракане в булке и Аристархе Зыбине* (1925), *Лесник Гордей* (1927), *Сумерки* (1935), *Шелуха от семечек* (1935), *Древний свет* (1937), *Весенний хлеб* (1938), *Вериги Толстого* (1938), *Молитва* (1938), *Песня* (1939). Их жанр — на стыке рассказа и очерка — заставляет вспомнить творческий путь писателя. Первым его произведением, появившимся в печати, было воззвание *Исполните свой долг!* (1921) — призыв позаботиться о заброшенных могилах воинов Северо-Западной армии. Затем он публиковал рассказы очерки, статьи, фельетоны в газетах и журналах русской Прибалтики, сотрудничая в нарвских изданиях: *Нарвском листке*, *Старом нарвском листке*, *Былом нарвском листке*, *Всходах*, *Кнуте*; таллиннских — *Ревельском времени*, *Ревельском слове*, *Часе*, *Нашей газете*, *Панораме*, *Последних известиях*, *Вестях дня* (в последней газете, крупнейшей в русской Эстонии, — как собственный корреспондент); рижских — *Слово*, *Перезвоны*, *Сегодня*, *Для Вас*. Сам он в разные годы редактировал газету *Новый нарвский листок*, журнал *Полевые цветы*, был заведующим литературной частью таллиннского сборника *Витязь* (соответственно, и печатался в нём).

О журналистской «составляющей» творческого дара Никифорова-Волгина вспоминали многие его современники (С. Рацевич, П. Пильский): об использовании заметок, зарисовок с натуры. Например, П. Пильский, крупнейший критик русской Прибалтики, писал: «...Сразу угадываешь, что у этого писателя в столе ворох всяких дневников, записных книжек, памяток,

подхваченных слов, приметившихся, запомненных, играющих мелочей, сотни народных примет» (Пильский 1938: 3).

Некоторые сюжеты, образы, детали появлялись сначала в очерках и заметках, а затем переходили в рассказы. *Икона* в этом смысле — чрезвычайно показательный пример. Первоначальный текст был напечатан под заглавием *Из записной книжки журналиста* в таллиннской газете *Вести дня* 9 января 1927 года. Он был подписан «В.В.», то есть Василий Волгин. Это один из псевдонимов Василия Акимовича Никифорова, наряду с «В.А. Никифоров-Волгин», «В. Волгин», «В.» и др.

Цикл *Из записной книжки журналиста* указан в библиографиях О. Фигурновой и С. Исакова (соответственно шесть очерков в *Русском вестнике*, семь — в *Вестях дня*). В результате фронтального просмотра *Вестей дня* было выявлено двадцать произведений под таким названием. Большинство из них относится к жанру биографического очерка и имеет сходное построение. *Икона*, с первых строк напоминающая небольшой рассказ, от них отличается. Однако публикация в цикле говорит о фактической основе истории, взятой из реальной жизни, и позволяет проследить, как писатель работал над материалом.

Сравнивая текст газетного очерка и текст из таллиннского сборника *Земля именинница* (1937), где была опубликована *Икона*, можно увидеть, что Никифоров-Волгин вставил в рассказ описание церковного двора: «На дворе росла густая некошенная трава, — здесь она казалась тише и святее, чем в городских садах» (Никифоров-Волгин 1992: 75), текст подписного листка: «Пожертвуйте, православные, от щедрот своих на поднесение иконы старосте нашему» (Никифоров-Волгин 1992: 77). Расширены некоторые диалоги и высказывания — в целом усилена реакция причта на отказ старосты принять икону.

<i>Из записной книжки журналиста</i>	<i>Икона</i>
«Так бы и прожили они в своих горенках в тиши и благости , если бы не одно прискорбное обстоятельство, от которого замутился тихий их мир! » (В.В. 1937: 2).	«Так бы и прожили они в спокойных своих горенках, если бы не одно прискорбное обстоятельство, от которого батюшка с дьяконом ушли в молчание, а псаломщик запил “мёртвую” » (Никифоров-Волгин 1992: 75–76)
«Вечером дьякон и псаломщик пили чай у отца Захария и восторженно делились впечатлениями о минувшем торжестве : — Хороший дар сделали, Божеский! Торжество у нас было незабываемое! — говорили они на разные лады » (В.В. 1937: 2).	«Вечером дьякон и псаломщик пили чай у отца Захария. — Ну, слава Тебе Господи, — говорил батюшка, попивая чай с блюдечка , — торжество у нас было незабываемое! — А вы обратили внимание, отец протоиерей , — спросил дьякон, — как тронут был Павел Ефремыч? »

	<p>Он до того переконфузился, что даже икону не поцеловал и прихожан не поблагодарил... вот как мы его проняли! — Хороший дар сделали, Божеский! — кивал головой псаломщик, — Редчайшее художественное творение!» (Никифоров-Волгин 1992: 77)</p>
<p>«Посланец подал батюшке письмо. Он со смущением и болью прочитал вслух купеческие строки старосты» (В.В. 1937: 2).</p>	<p>«Посланец подал батюшке письмо. Батюшка улыбнулся. — Наверное, благодарственное? — сказал он. — Ах, бесстыдник, Павел Ефремыч! Ну, к чему это? Разве важно сие? Отец Захарий пробежал глазами письмо и смутился. Лицо его стало красным и потным. — Братия мои! — прошептал он. — Что же это такое? Послушайте, о чём пишет-то Павел Ефремыч!» (Никифоров-Волгин 1992: 78).</p>

И в предпоследний абзац рассказа вставлено обобщение: «Понял отец Захарий, что жизнь стала не та и люди не те, и все, что было хорошего в прошлом, не имеет цену в настоящем» (Никифоров-Волгин 1992: 78).

Это обобщение — пафос большинства рассказов писателя о русской Эстонии 1920–30-х гг. Наиболее проникновенные страницы написаны им о русских людях, доживающих свой век, уходящих из жизни, — в рассказах *Лесник Гордей*, *Сумерки*, *Древний свет*, *Весенний хлеб*, в очерке *Из записной книжки журналиста. О нарвских старожилах*. Их герои — старики, чудаковатые и светлые хранители старых обычаев, благочестия, порядка. Они описаны с любовью и сочувствием; их уход знаменует наступление новых времён: «Всё меньше и меньше старожилы в Нарве. Умирает старая живая летопись города» (В.1936: 2).

Старики сталкиваются с новыми ценностями, с новыми порядками. Сын Фёдора Абрамовича хочет снести старый дом и построить на этом месте новый под сдачу (*Древний свет*). Дочка Григория Семёновича посты не соблюдает, Богу не молится (*Сумерки*). Староста прислал подаренную икону обратно (*Икона*). Сын лесника не ходит в церковь, не верит монахам (*Лесник Гордей*). Что это такое? Это наступает новая жизнь, расцветает капитализм в Эстонии. И русская диаспора в Прибалтике представляет нам уникальный пример, своего рода иллюстрацию, ответ на вопрос: «Что было бы в России, если бы не победила Советская власть? Какие опасности бы её подстерегали?»

Ведь диаспора возникла в исконно русских областях в Нарве, Принаровье, Причудье, отошедших к Эстонии по договору Тартусскому мирному договору 1920 года. Русское население, с одной стороны, продолжало хранить свою веру и традиции, а с другой, — подвергалось ассимиляции и европеизации. Эти процессы и изобразил Никифоров-Волгин; его рассказы говорят о том, какие опасности грозят религии не в пору гонений, а в пору обмирщения, торжества «общества потребления».

Икона — священный образ — начинает восприниматься как предмет интерьера, оцениваться с эстетической точки зрения. Через отношение к иконе (взятое в фокус рассказа) показано отношение к вере вообще. В этом смысле не случайно, что рассказ *Икона* в сборнике *Земля именинница* помещён сразу после рассказа *Древняя книга*. В последнем — на примере отношения к Священному Писанию — показано оскудение веры в семье бухгалтера Рукавишникова: «Когда живы были старики, то Библия лежала под иконами, на полке, покрытая парчовым покровом. Сейчас она служит для хозяйственных надобностей...» (Никифоров-Волгин 1992: 72). Это очень горький рассказ о потере веры — которая происходит не только в результате большевистских гонений.

Таким образом, через отношение к священной книге, к священному изображению показано отношение к религии, состояние общества вообще. Из бытописательского очерка, повествующего об отдельном случае в отдельном «загородном приходе» (*Из записной книжки журналиста*) рождается рассказ *Икона* с его художественным обобщением, символизацией. А Никифоров-Волгин предстаёт перед читателем уже не журналистом-бытописателем, а настоящим художником.

ЛИТЕРАТУРА

- В. 1936* — В. Из записной книжки журналиста. О нарвских старожилах. // Вести дня 1936. 8 августа (№ 177).
- В.В. 1937* — В.В. Из записной книжки журналиста// Вести дня. 1937. 9 января (№ 6).
- Исаков 1999* — Исаков С.Г. Русская печать в Эстонии (1918–1940) // Балтийский архив. 1999. т. V.
- Никифоров-Волгин 1992* — Никифоров-Волгин В.А. Дорожный посох. Избранное. М., 1992.
- Пильский 1938* — Пильский П.М. Дорожный посох. Новая книга В. Никифорова-Волгина // Сегодня. 1938. 8 окт. (№ 278).
- Фигурнова 1998* — Фигурнова О.С. Русская печать в Эстонии. Био-библиографические и справочные материалы к изучению культурной жизни русской эмиграции. М., 1998.

ВИЗУАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ПОЭЗИИ НИКОЛАЯ ГУМИЛЁВА. На примере стихотворений *Фра Беато Анджелико* и *Андрей Рублёв*

Фомина А.А.

Вынесенные в заглавие стихи Гумилёва написаны в разное время: *Фра Беато Анджелико* впервые опубликовано в «Гиперборее» в 1912 г., (вошло в сборник *Колчан* 1916 г.), стихотворение *Андрей Рублёв* (вошло в сборник *Костёр* 1918 г.), впервые напечатано в журнале «Аполлон» в 1916 г.

С фресками Фра Беато Анджелико Гумилёв непосредственно познакомился во время посещения Италии весной 1912 г. Факт обращения Николая Гумилёва к живописи Андрея Рублёва не вызывает удивления. Об открытии древнерусской иконы в 1913 г. в журнале *Аполлон*, редактором которого был поэт, писал его современник Николай Пунин.

Николай Пунин писал о выставке древнерусской иконописи, открытой в середине февраля 1913 в Москве в Императорском Археологическом институте, где были представлены расчищенные иконы XIV – XVI веков. Ранее иконы этого периода были неизвестны широкой публике. Вместо тёмных, мрачных икон, покрытых толстым слоем олифы посетители выставки увидели «прекраснейшие произведения станковой живописи, которые могли бы оказать честь любому народу» (Лазарев 2000: эл. ресурс).

Николай Пунин писал об открытии «России, создавшей, подобно Италии треченто, на почве византийского наследия свой расцвет», указывая на «итальянский Ренессанс, связанный с именами Джотто и Беато-Анжелико», проводя параллель, с эпохой расцвета русской иконописи (Шевеленко 2000: эл. ресурс).

Долгое время русская иконопись воспринималась учёными лишь как археологический материал, теперь доминантой в новых суждениях об иконописи стала её художественная ценность. О «начале нового художественного сознания в России», которым ознаменовалась выставка, делал предположение Сергей Маковский (Шевеленко 2000: эл. ресурс).

Подобные рассуждения также дали повод для написания этой статьи и сравнения стихотворений *Фра Беато Анджелико* и *Андрей Рублёв*.

Фра Беато Анджелико (ок. 1395–1455) — итальянский художник раннего Возрождения, доминиканский монах. Андрей Рублёв (ок. 1360–1427) — русский иконописец, мастер монументальной живописи, также был монахом. Оба художника жили и творили в одну эпоху, отмеченную расцветом визуальных искусств как в Италии, так и на Руси. Иногда говорят даже о русском Возрождении, которое сопоставимо с итальянским по совершенству художественной формы, хотя и уступает по разнообразию жанров. Оба художника создавали свои фрески в монастырях, были монахами, черпали сюжеты и персонажей из Писания и Предания, при этом особо отмечая историю Богочеловечества, начиная с Благовещения.

Любимыми сюжетами Беато Анджелико, по выводам Стефано Дзуффи,

были Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых и *Благовещение*. У Андрея Рублёва так же есть сюжет *Благовещения* и другие богородичные сюжеты.

Николай Гумилёв был глубоко впечатлён искусством итальянского, а затем и русского мастера. В более позднем стихотворении, посвящённом Андрею Рублёву, Николай Гумилёв пишет, что он «с искусством иноков знаком»: значит, начал он знакомство, скорее всего, с итальянского живописца (Гумилёв 2014: 199).

Искусство Возрождения впервые выдвинуло на первое место человека с его чувствами и переживаниями как этически и эстетически значительными. Это характерно для фресок Фра Беато, в то время как у Андрея Рублёва, как у иконописца, на первом месте всегда Бог. Однако, в *Этюдах по истории русского искусства* М.В. Алпатов отмечает: «Рублёв и его современники близко подошли к классическому образу человека цельного гармоничного, мудрого, доброго и прекрасного» (Алпатов 1958: эл. ресурс). Названные черты человека и выходят на первый план в рассматриваемых стихотворениях: мудрая простота, цельность мировосприятия, красота как эстетический и этический принцип.

Оба стихотворения экфрасичны, как воспроизводящие визуальный образ. Но это не экфрасисы в строгом смысле: Николай Гумилёв не описывает отдельные произведения, как в первом, так и во втором случае он воспроизводит образ, составленный из деталей, фрагментов, характеризующих стиль живописца. Это воспоминания об увиденном, общие впечатления, настолько яркие, что складываются в цельный образ, прямо бьющий в глаза.

Как Андрей Рублёв, так и Фра Беато Анджелико обращаются к светлым, чистым и сияющим цветам. Андрей Рублёв, предпочитает цвет, который в искусствоведении принято обозначать случайным метафорическим описанием «звонкий голубец»: чистый синий, яркий небесный цвет (Алпатов 1958: эл. ресурс). Гумилёв в стихотворении *Андрей Рублёв* не говорит о красках вовсе (Левахин 2001: 572), но отдельно останавливается на пластике образа, который приобретает настолько небесные черты, настолько уподобляется небу, что и лоб по метафорическому сходству с куполом неба кажется небесного цвета: «Открытый лоб — как свод небесный / И кудри — облака над ним». (Гумилёв 2014: 200). Цвет, близкий к тому, что мы видим в иконописи Андрея Рублёва, мы находим на фресках Фра Беато Анджелико. Гумилёв называет его «лазурью», имея в виду самую близкую лирическую ассоциацию «небо — лазурь»: «В стране, где гиппогриф весёлый льва / Крылатого зовёт играть в лазури / Где выпускает ночь из рукава хрустальных нимф и венценосных фурий» (Гумилёв 2014: 165).

Андрей Рублёв был одним из первых на Руси, кто использовал чистые цвета, нежные голубые и розовые оттенки. Краски у Рублёва «представляются густыми и чистыми, со стремлением скорее к светлым гармониям, чем к тёмным», — писал Пунин в статье *Андрей Рублёв* в 1915 г. (Лазарев 1966: эл. ресурс). У Фра Беато Анджелико также «краски — яркие и чисты» (Гумилёв

2014: 166). Во всём присутствует свет, свет надежды, свет вечной жизни, даже в изображении страдания: «И здесь есть свет, и там — иные светы» (Гумилёв 2014: 166).

Но если при описании творчества итальянского мастера Гумилёв использует цветовые характеристики, то в описании образа Богородицы у Рублёва даёт только пластические характеристики. Только упоминание рая, обетованного Творцом, райского цвета, небесного свода, всего что имеет пространственные свойства, передаёт это ощущение света, цвета и лёгкости. Итак, для Гумилёва в творчестве Андрея Рублёва основной чертой является пластичность образа, а затем цвет, в творчестве Фра Беато Анджелико он выделяет цвет как главный конструктивный принцип. «Николай Гумилёв, кажется, чувствует краски более, чем очертания», — писал Иннокентий Анненский (Крейд 1989: 275).

Н.С. Гумилёв, описывая работы, Фра Беато Анджелико основное внимание уделяет сюжету, а не отдельно взятому образу, а в творчестве Андрея Рублёва созерцает иконописный лик Богородицы.

Обычные для акафистной поэзии славословия Богородице — лестница небесная, по которой спускается Бог, мост, приводящий от земли на небо и другие, описывающие Богородицу как одновременно обетование рая и уже расцветший на земле рай, возвращённый человечеству цветущий рай — созвучны строкам Н.С. Гумилёва: «...Лик Жены подобен раю, / обетованному Творцом». Только то отношение Богородицы и рая, которое в акафисте решается сюжетно, в стихотворении Гумилёва решено с помощью оптической символики. Лик Богородицы несёт на себе свет небесного мира.

Перечисляя сюжеты итальянского мастера, Николай Гумилёв, называет сюжет Мадонны с Младенцем как сюжет, близкий сюжету *Рождества*:

*Мария держит Сына Своего,
Кудрявого, с румянцем благородным,
Такие дети в ночь под Рождество
Наверно снятся женищинам бесплодным* (Гумилёв 2014: 166).

Так сюжеты, в которых господствуют женские образы, представляются сюжетами исключительными, передающими особое чувство присутствия святости на земле. Важно, что и у Рублёва, и у Беато Анджелико, Гумилёв описывает вьющиеся волосы, эта деталь передаёт лёгкость, воздушность женскому портрету: изображение волос требует одновременно высочайшего мастерства и чуткости к вдохновению, к особому воздушному трепету, без которого невозможна и поэзия. Хотя иконописный канон требует некоторой условности в изображении волос, тем не менее тонкая проработка и общая светоносность иконописного изображения позволяет ассоциировать вьющиеся волосы именно с иконописным типом.

В.В. Лепахин также считает, что в стихотворении *Андрей Рублёв* речь идёт о лике Богородицы, но если это так, то почему, у иконописной Богоро-

дицы Гумилёва «открытый лоб» и «кудри облака», задаётся вопросом исследователь, когда «первое, что бросается в глаза — это тёмно-вишнёвый мафорий и голубой чепец Богородицы, которые закрывают её лоб почти до бровей». Исследователь предполагает, и с этим нельзя не согласиться, что такой образ был навеян искусством позднего Ренессанса, а не иконописью Андрея Рублёва (Лепяхин 2001: 568). Очевидно, что на такое восприятие иконы Гумилёвым также повлияло восприятие русским модернизмом новооткрытой древнерусской иконы как явления, сопоставимого с живописью Итальянского Возрождения (вне зависимости от того, сближались ли эти явления или противопоставлялись в дальнейших размышлениях русских мыслителей и критиков).

В стихотворении *Андрей Рублёв* мы видим образ Богородицы, в стихотворении *Фра Беато Анджелико* это образ материнства.

В статье *Рублёв и Византия* из книги *Этюды по истории русского искусства* М.В. Алпатов сравнивает женские образы итальянских мастеров Возрождения и женский образ у Андрея Рублёва. Итальянцы воспевали возвышенную женскую красоту, у Рублёва не может быть светского женского образа, но только образ женской святости. Богородица не может выглядеть как прекрасная дама, но в рублёвском образе присутствует то, что «в женщине можно назвать человеком» (Алпатов 1958: эл. ресурс), Богоматеринство. В то время как Фра Беато Анджелико в изображении Мадонны видит земную красоту поэтических образов, которые могут толковаться и как духовные, и как светские.

Андрей Рублёв был единственным мастером в Древней Руси, создавшим свой канон: мы говорим Андрей Рублёв, и перед глазами сразу видим его *Троицу*. Фра Беато Анджелико был во времена Гумилёва (и во многом сейчас) не столь известен в ряду таких имён, как Да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Челлини. Поэтому Николай Гумилёв отмечает его для себя как единственного в его личной судьбе поэта. Он говорит о мастере с особой любовью, называя не иначе, как «мастер мой». По сравнению с великими мастерами, Фра Беато Анджелико не был виртуозом формы, но этот недостаток перекрывает та любовь, нежность, с которой он изобразил на своих фресках святых и сцены мученичества.

Оба художника боговдохновенны, они творят чудо. И в том, и в другом стихотворении появляется серафим как посредник в сообщении искусству духовного предназначения: в *Андрее Рублёве*: «Открытый лоб — как свод небесный, / И кудри — облака над ним, / Их, верно, с робостью прелестной / касался нежный серафим» (Гумилёв 2014: 200) В православной традиции Серафим не посмел бы прикоснуться к Богородице, как превосходящей честью и славой всех херувимов и серафимов, как к Царице Небесной, отмечает В.В. Лепяхин (Лепяхин 2001: 568), поэтому мечта о прикосновении Серафима — отголосок традиций итальянского Возрождения со сложными живописными композициями, где ангелы рядом с людьми, а также романтических образов ангелов, беседующих с людьми и прикасающихся к ним во сне. Во *Фра Беа-*

то Анджелико: «И есть ещё преданье: серафим слетал к нему, смеющийся и ясный / И кисти брал и состязался с ним / В его искусстве дивном... но напрасно» (Гумилёв 2014: 166). Если серафим Андрея Рублева присутствует прямо здесь и запечатлевается во всей духовной тонкости на иконе, то серафим Фра Беато Анджелико побуждает художника стать мистиком и созерцателем, в то время, как в виртуозности формы иконописец превзошёл даже ангела. Так Гумилёв доказывает, что оба мастера могли передавать духовную реальность Фра Беато – благодаря утончённой трепетности формы, Андрей Рублёв — благодаря «певучим» линиям его икон и убедительности в изображении святых. Яркие и чистые краски Фра Беато Анджелико получают свой цвет благодаря превращению в литургический материал: «Преданье есть: он растворял цветы / В епископами освящённом масле» (Гумилёв 2014: 166).

В стихотворении *Фра Беато Анджелико* сказывается влияние д'Аннунцио и его идеи эстетизма как пафоса бессмертия человека, Гумилёва привлекает в нём сочетание героизма и эстетизма, он подобно итальянскому поэту воспекает сильную личность. Так в этом стихотворении он составляет список великих художников и противопоставляет «жизнь людей, мгновенную и убогую» (Гумилёв 2014: 166) вечному Богу и нетленному искусству.

В заключении обоих стихотворений Гумилев сопоставляет веру в Бога и мирный дух каждого художника. Так Гумилёв проводит свою главную мысль: настоящее искусство, движимое верой, меняет и самого художника, который не просто передаёт отдельные идеи или образы, но способен «вместить» в себя все идеи и образы, начертать кистью «всё это», благодаря тому, что живёт в мире с Богом, окружающим миром и самим собой. Тем самым сжатое описание художественных особенностей творчества двух выдающихся иконописцев, снабжённое чертами легенд, оказывается поэтологическим: Гумилев показывает, каким должен быть идеальный поэт или художник, жизнь которого, хоть и «мгновенна и убога» чтобы стать «благословеньем Божиим», не сводится ни к виртуозной работе с формой, ни к увлечению отдельными мыслями или эмоциями.

ЛИТЕРАТУРА:

Алпатов 1958 — Алпатов М.В. Рублев и Византия. (В основе статьи лежит доклад, прочитанный на Ученом совете филологического факультета Московского университета в 1946 г. (Доклады и сообщения филологического факультета МГУ, вып. 2, М., 1947, стр. 76–79.) Статья опубликована впервые в *L'Arte*, 1958, vol. 23/3, p. 7.) [Электронный ресурс] / М. В. Алпатов // Этюды по истории русского искусства. Том 1. – Источник: URL: <http://www.artprojekt.ru/library/rusart/st011.htm>

Быстрова 2016 — Быстрова Т.А. Габриеле Д'Аннунцио в русской культуре [Электронный ресурс] / Т.А. Быстрова // Диалог культур. Культура диалога: в поисках передовых социогуманитарных практик : материалы Первой междунар. конф. (М., 14–16 апр. 2016 г.) / [под общ. ред. Е.Г. Таревой, Л.Г. Викуловой]. М., 2016. Источник: URL: http://www.academia.edu/23031874/_Gabriele_Dannunzio_and_russian_culture

Гумилёв 2014 — Гумилёв Н.С. Фра Беато Анджелико [Текст] / Н.С. Гумилёв / Колчан // Малое собрание сочинений: сборник. СПб., Азбука, 2014.

Гумилёв 2014 — Гумилёв Н.С. Андрей Рублёв [Текст] / Н.С. Гумилёв / Костёр // Малое со-

брание сочинений: сборник. СПб., АЗБУКА, 2014.

Дзуффи 2008 — Дзуффи Стефано. Беато Анджелико [Текст]/ Стефано Дзуффи/ Возрождение XV век. Кватроченто// Художественные эпохи: серия книг. М., Омега, 2008.

Крейд 1989 — Крейд Вадим. Комментарии. Георгий Адамович. Вечер у Анненского [Текст] / Вадим Крейд // Николай Гумилёв в воспоминаниях современников. – Третья волна. Париж – Нью-Йорк – Голубой всадник. Дюссельдорф: 1989.

Лазарев 2000 — Лазарев В.Н. Глава I. Открытие русской иконы и её изучение [Электронный ресурс] / В.Н. Лазарев // Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., Искусство, 2000. Источник: URL: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=7&chap=3&ch_12=0

Лазарев 1966 — Лазарев В.Н. 1915. Н. Пунин. Андрей Рублев [Электронный ресурс] / В.Н. Лазарев // Андрей Рублёв и его школа Ч. 3 [антология]. М., Искусство, 1966. Источник: URL: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=112&chap=4&ch_12=8

Лепяхин 2001 — Лепяхин В.В. Лик Жены. Иконописный лик в стихотворении Н. Гумилёва *Андрей Рублёв*. «Образ Твой, над Русью вознесённый...» [Текст] / В.В. Лепяхин // Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. Изд-во Отчий дом. М., 2001.

Шевеленко 2006 — Шевеленко И. «Открытие» древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х годов [Электронный ресурс] / И. Шевеленко // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи.* В 2-х ч. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 1. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/542093.html>

МОЗАИКА СОЦИАЛЬНЫХ И ДУХОВНЫХ РАЗНОРЕЧИЙ
РЕВОЛЮЦИИ 1917 ГОДА
В ПОЭМЕ В.А. СУМБАТОВА *БЕЗ ХРИСТА*

Алексеева Л.Ф.

Поэма В.А. Сумбатова *Без Христа* создана на основе авторского личного опыта, связанного с участием в военных действиях на фронтах Первой мировой войны, а затем, после ранения и контузии, дополненного пребыванием в Москве в разгар мятежных событий. Военная тема оказалась у Сумбатова в центре авторского внимания, так как именно война предопределила последующую катастрофу разрушения государства, что изначально для врагов России было одной из целей войны, предметом осуществления «национальных экономических интересов».

Объективно для будущего поэта его участие в войне стало не только исполнением гражданского долга, но и источником обширных знаний о русском народе, опытом, благодаря которому он как художник смог осмыслить героические и позорные страницы национальной истории — истоки славы Отечества и ужасные обстоятельства крушения самодержавия. На фронте он непосредственно встретился с богатым разнообразием разговорного русского языка. Будучи московским жителем, он и до войны вращался не только в речевой среде аристократов, но в фронтовых условиях не придуманные солдатские разговоры звучали непрерывно. Достоверность запечатлённых поэтом сцен и картин в главе *На фронте* подкрепляется неподдельно живыми формами солдатской речи, которую поэт включил в текст как чуткий и добросовестный свидетель. Слова и идиомы, своеобразное синтаксическое их оформление передают социальные и психологические состояния многих людей, духовные разногласия, кипящее море противостояний, пёструю картину брожения всего распадающегося государства. Многочисленные «сценки», реплики, диалоги и зарисовки, плакатного, живописного, графически-карикатурного характера по правилам мозаичного сцепления он соединил, распределив по трём большим «полотнам», — трём «участкам», составляющим композицию поэмы.

Из московского дома, находившегося в конце Поварской, Сумбатов уходил после окончания гимназии летом 1914 года на фронт вольноопределяющимся (как остроумцы называют его в *Русской Державе*, «вольнопёром»). После госпиталя и ареста он скрывался в квартире директора 4-й мужской гимназии на Покровке. Вероятно, Сумбатов ходил по Москве в форме гимназиста по тем же улицам, что и Бунин, который жил тогда в доме тестя на Поварской, благо тогда не было камер для отслеживания инакомыслящих. По иронии судьбы в доме, где он вырос, в первые месяцы нового режима была устроена революционная ЧК. Один из братьев поэта, тоже офицер, уже погиб от рук мятежников. В повествовании в отрывках *Русской Державы* образ Володи Бекова создан на основе перипетийных ситуаций, пережитых и

братом, и самим Василием.

В Российском государственном военно-историческом архиве хранится стихотворение *Молитва офицеров в действующей армии*. В деле указано, что оно списано 25/V 1917 г. в Красном Выборге и «приписывается», как помечено в архивном деле, В.М. Пуришкевичу. Текст содержит волновавшие Сумбатова, актуальные темы, выраженные с горячей эмоциональностью. Не будем здесь заострять вопрос об авторстве *Молитвы*, но заметим, что родственные картины составили стержень сюжета 1-й части поэмы *Без Христа (На фронте)*, стихотворения *Голубые гусары*, многих «отрывков» романа в стихах *Русской Державы*. Текст *Молитвы* передаёт двойную трагедию России 1917 года. На войне страна лишилась доблестных своих защитников, самоотверженных и способных, а следом — уцелевших в сражениях с иноземным врагом командиров подвергли «ликвидации» разгорячённые сторонники «социальной справедливости».

*...В глубоких могилах без счёта и меры
В своём и враждебном краях
Сном вечным уснули бойцы офицеры,
Погибшие в славных боях.*

*Но мало того показалось народу
И вот, чтоб прибавить могил,
Он, нашей же кровью купивший свободу,
Своих офицеров убил (Молитва 1917: л. 2).*

Агрессия нижних чинов против офицеров, имевшая место в Петрограде и окрестных городах в 1917–1918 годах, не сразу перекинулась на Москву, по крайней мере, у обычного населения измученные войной командиры, как и солдаты, вызывали в допетровской столице скорее сочувствие, чем враждебность.

*В Москве лишь тому не нашлось примера.
Святая Москва наших дней
Не пролила крови своих офицеров
Могучей десницей своей.
Молись же за нас, Москва Золотая<...>(Молитва 1917: л. 2).*

Поэма *Без Христа* включена автором в сборник стихов, вышедший в Мюнхене в 1922 году, когда он вместе с семьёй жил в Риме. Эпиграф, предваряющий основной текст, — финальные строчки поэмы *Двенадцать*. Образ Христа, присутствующий уже в эпиграфе, подчёркивает, что развернувшиеся перед читателем события и речи имеют не столько политический, сколько духовный смысл. Поэт продолжает начатый А. Блоком и Андреем Белым разговор о Христе и об отношении к Нему людей, ввергнутых в водоворот

всемирных земных и метаисторических противоречий.

Первая глава *На фронте* состоит из 14 частей и отражает события в тот период, когда в воинскую среду «враг внёс раздор». Воевали третий год. У автора, безусловно, проявляется сочувствие к уставшим от войны, измученным людям. Он понимает, что на таких легко повлиять. К плакатам немцев бойцы относятся настороженно, а соблазнительные призывы «своих» к дезертирству находят сначала внутреннюю поддержку, а потом и выливаются в греховные действия. Речь и чувства нижних чинов Сумбатов передаёт с глубоким пониманием народных характеров, настроений. Рядом с этими людьми он бок о бок воевал с лета 1914 до осени 1916 года. Автор воспроизводит разговорную и бранную лексику, интонации простонародья и военных офицеров, в лаконичных возгласах передаёт социальные и политические взгляды персонажей, пришедших в полное несогласие друг с другом по всем позициям, а то и потерявших перед хаосом мятежа: «Полки в безделье приустиали / От гряди, вшей и сухарей...» (Сумбатов 2006: 105).

В поэме многогранно запечатлены через отдельные возгласы толпы бесчисленные фантазии, версии, идеи, побуждения. Международное положение во времена «роковые» волнует в России все слои населения, включая простонародье. Состояние национального самосознания и различные формы его проявления, поэт показал с помощью полилогов, иногда карикатурных — особенно на фоне будущей истории, которая автору и читателю уже известна. Эти психологически причудливые дебаты выстроены в силлаботонических стихах с большим мастерством. Элементы сказовой формы составляют главный авторский приём, обеспечивающий раскрытие характеров в поэме Сумбатова через высказывание. Вновь и вновь разговор переходит в сферу нравственно-религиозную, хотя часто содержит курьёзные нелепости.

— *Ничто! за всё дадут ответ,
Что против Бога согрешили...*
— *В Рассее, братцы, Бога нет,
Его Распутиным сменили!* (Сумбатов 2006: 108)

Многочисленные депеши с патриотическими призывами запутавшиеся бойцы «читают, спорят, обсуждают», но привлекают многих соблазнительные, адресованные «Всем!» призывы дезертировать с войны. Действительно уставшие от войны, к тому же «распропагандированные» агитаторами солдаты, несмотря на реальные угрозы наступления немцев, уже отрешились от долга защищать Родину, пользуясь «свободой». Отражать наступление немцев кажется озлобленным «нижним чинам» чужим делом, обманом. Попытки удержать фронт встречают дерзкое сопротивление. Они изменяют присяге, грубят командирам.

*Ну, кто смелей, вперёд! за мной!
Вперёд, за честь страны родной!..*

— *Что там за честь? Не наше дело!*
Нам жить ещё не надоело!.. (Сумбатов 2006: 118)

Сумбатов видел, что революция всколыхнула все социальные группы. Что последует за утолением социальных инстинктов — мало кто прогнозировал. В борьбе за власть, казалось, можно одержать победу, стоит только устранить жуликов, стремящихся утвердиться на царском месте. Простонародье сознавало свою силу влиять на историю, но цель действий у тех, кто жаждал сиюминутной справедливости, была лишь отрицательная: убить «буржуев», досадить обидчикам:

— *Не бросай, солдат, винтовки;*
Что теперь в Расее — страсть!
Стали баре очень ловки, —
Все в цари хотят попасть! (Сумбатов 2006: 121)

Голоса ожесточившихся «свободных» солдат преобладают над разумными доводами. Начинает твориться нечто бессмысленное, запредельное. На поверхность выступает лавина беспредельной жестокости против каждого, кто прежде отдавал распоряжения:

— *Да что он здесь за командир?*
Надел полковницкий мундир,
Так и начальник?.. Прочь погоны !
Сдирайте с них гербы, короны!
Долой кокарды!.. Бей их, бей!..
— *А! попил кровушки, злодей!*
Так вот тебе за всё расплата!
Коли, руби его, ребята!.. (Сумбатов 2006: 118)

В ГАРФ в фонде Е.Ф. Шмурло¹ хранится рукописный автограф поэмы *Без Христа* (вариант 1921 года, несколько отличающийся от опубликованного). В том же фонде находится машинопись стихотворения *Сумасшедший*. В образе главного и единственного героя последнего передана драма командира, обманутого и высшим начальством, и нижними чинами. В стихийном разгуле «свобод» прежде смиренные солдаты потеряли разум, разрешили себе «кровь по совести». Всё стихотворение представляет собой монолог несчастного полковника Русакова. Ответные реплики из толпы можно только угадывать. Прочитаем несколько строк:

Вам немец нынче брат, а я — я враг народа...
Ну, коли враг, так враг! ... Судите поскорей.

¹ ГАРФ. Фонд № 5965: Е.Ф. Шмурло.

*К расстрелу? Хорошо! <...>
Скажите сыну вы, что это — пустяки,
Весь этот бред пройдёт... Что? Сына расстреляли?
Контр-революция? Какие дураки!.. (Сумбатов 2006: 303–304)*

В главке *Воззвания* поэмы *Без Христа* воспроизводятся фронтовые ситуации, передано содержание листовок и реакция на них солдат. Автор обращает внимание на отсутствие благоговения по отношению к иконе и у тех, кто заботится о духовном воспитании воинов, и у тех, кто эту заботу совсем не ценит:

*— На штык буржуев! Издеваются;
То слали нам воза икон,
Теперь с иконами стесняются,
Так шлют воззваний миллион!.. (Сумбатов 2006: 115)*

В числе немногих поэтов В.А. Сумбатов отразил трагедию российских священнослужителей, репрессии против которых начались уже во время первой мировой войны. В главке *Поп* первой части поэмы *Без Христа* запечатлён мученический облик священника, ставшего жертвой всеобщего цинизма, ненависти ко всем, кто не относится к «пролетариям». Подмены понятий в сознании персонажей, злобную агрессию против христиан и церкви автор передал с помощью нескольких реплик: буквально две-три фразы обнажают запальчивые и коварные настроения одних участников новой русской истории, скорбное смирение — других.

*— Смотри-ка, поп пришёл, поёт,
Кадит над падалью господской...
— Господской? Скажешь тоже! Скотской!..
— Да скот-то пользу нам даёт,
А господа... — Пойдём-ка, взглянем,
Что поп колдует там, подтянем
Ему, а после пулю в лоб... (Сумбатов 2006: 120–121)*

Бунин в «Окаянных днях» показал своё восприятие революции как царства смерти. Во время посещения Петропавловского собора весной 1917 года он мучительно осознавал духовную катастрофу: «И всюду бродил праздный народ, посматривая и поплёвывая семечками. Походил и я по собору, посмотрел на царские гробницы, земным поклоном простился с ними <...>. Весна, пасхальные колокола звали к чувствам радостным, воскресным. Но зияла в мире необъятная могила. Смерть была в этой весне, последнее целование...» (Бунин 1935: 83–84).

Большой заслугой России перед христианством Сумбатов считал подвиг спасения Церкви в пору гонений на неё. Об этом он написал стихотво-

рение *Церковь молчания* (1952, опубл. в 1972).

*...Тысячи верных священнослужителей
Приняли смерть за Христово Учение, —
Господа славя, молясь за мучителей,
Тысячи верных, молясь в заточении,
Не угасили лампы духовные,
И горячи их молитвы безмолвные
За исповедников, в мире оставшихся, —
Не соблазнившихся, не убоявшихся
Свет проповедовать в мраке безверия...
В царстве насилия, лжи, лицемерия
Церковь они сохранили нетленную... (Сумбатов 1972: 8)*

Листовки, телеграммы, призывы перековать «снаряды, пушки, ружья на мирный плуг» напоминают солдатам о вечных заветах, но споры о христианстве не снимают вражды, но ещё более усугубляет разногласия, ввергают в сомнения.

*— А слова-то здесь Христовы...
— Ну, они уже не новы,
И пустые всё слова... (Сумбатов 2006: 116).*

Мастерство полилога было в фокусе внимания многих писателей первой трети XX века. Разговоры, за которыми стоит настроение и дух эпохи, переданы во многих произведениях послереволюционных лет. Наиболее выразительны в этом отношении произведения Андрея Белого, Бориса Пильняка, Максима Горького, в особенности его *Жизнь Клима Самгина*. Напряжённость, драматизм и многоплановость уличных московских происшествий и развёртывающихся под открытым небом дебатов подчёркнута и другими свидетелями: И. Бунинным в *Окаянных днях*, А. Ремизовым во *Взвихрённой Руси* и *Подстриженными глазами*, М. Цветаевой в дневниковых записях.

Несправедливость по отношению к страдальцам на фронте, социальные вопросы были в центре внимания многих писателей: Л. Андреева, А. Куприна, И. Бунина, В. Вересаева, А. Толстого. Многократно припоминалась история бунта на корабле *Потёмкин* в период Первой русской революции (впоследствии обыгранная и в советской драматургии и киноискусстве). Поэтика плаката, разработанная во время войны и в послереволюционные годы, сказывается на стиле и элементах стилизации в поэме Сумбатова. Эта упрощённо-схематическая обобщённость быстро осваивается склонными к самозащите, обиженными людьми:

*— Мы ходим в рваных сапогах,
У нас здесь черви в сухарях,*

А там жируют, веселятся!.. (Сумбатов 2006: 106).

Для свидетеля событий очевидно, что мятежные настроения возникают не только по объективным причинам, их внедряют специально засланные в войска «лихие люди», «агитаторы», явившиеся «масла подливать в огонь». Поэт выразительно передаёт, как зарождаются злые чувства, становятся страстью, которая поражает сердце, наполняя его ненавистью: «Становились / Мрачней солдаты с каждым днём; / Уж их сердца палил огнём / Страстей и злобы скрытый яд...» (Сумбатов 2006: 106).

Когда один из героев мечтает вернуться с войны и взяться «переделять страну по-евангельски», собеседник видит в этом нарушение традиций: «Что-то, дядя, ты заврался! Знать, воззваний начитался и евангелъе забыл...». Но первый отстаивает «евангелъе другое, не такое плутовское, как поповское, — оно / Не Христом сочинено!» (Сумбатов 2006: 116). Запальчивая речь солдата отражает давнее отпадение от веры. «Строитель нового мира» даже не знает, кто написал жизнеописание Спасителя, придумывает, будто Христос сам сочинял нечто «плутовское», о чём самонадеянно рассуждает, обличая собственную глупость и невежество.

Грех убийства в поэме *Без Христа* — не случайное «затмение», не из ревности и ослепления, но совершается цинично и почти равнодушно. Злоба голытьбы автором подчёркнута вполне осознанно. Убивают сначала полковника, затем ротмистра, хотя «душевный парень был», связывают корнета и жалуют, что упустили прапорщика-эсэра. Сожаления об убитом капитане, — «добром», «простом», не встречают сочувствия у толпы, самонадеянно мечтающей: «Без бар мы славно заживём, / Власть поедим и в пьянь попьём!..» (Сумбатов 2006: 85). Низменные цели стихийные революционеры не скрывают, обозначая самую приземлённую, животную перспективу.

10 (23) февраля 1918 года в Москве Бунин выписал из Священного Писания пророческое высказывание: «”Между народом Моим находятся нечестивые; сторожат, как птицеловы, припадают к земле, ставят ловушки и уловляют людей. И народ Мой любит это. Слушай, земля: вот Я приведу на народ сей пагубу, плод помыслов их”. Это из Иеремии, — всё утро читал Библию. Изумительно. И особенно слом: “И народ Мой любит это... вот Я приведу на народ сей пагубу, плод помыслов их”» (Бунин 1935: 12).

Однако не все соблазнились и поддерживают нахрапистых политиков. Краткие реплики безымянного персонажа сумбатовской поэмы говорят о противоборстве «передовым» представителям «великой армии труда», хотя их голоса возражают благоразумным речам верующего с наглой самоуверенностью.

— *А Бог-то, братцы,?.. — Простота!*

Да Бог-то выдуман понами.

Чтоб крепче было править нами!..

— *Эх, братцы, нет на вас креста!..* (Сумбатов 2006: 120).

Короткая вторая глава «Дома» рисует обстановку в Москве зимой 1917–1918 года. Автор свободно ориентировался в настроениях современной толпы, метко и лаконично изобразил характеры московских сограждан. В диалогах поэмы немало резкости, карикатурной насмешливости, цинических «откровений». Частушечные интонации и ритмы приобретают иронический оттенок, присущий и фольклорной частушке этой поры:

*Как пошли наши ребята
Да из армии домой, —
То ль домой идут солдаты,
То ль громилы на разбой?* (Сумбатов 2006: 120).

Описывая Москву 1918 года, Бунин запечатлел ночной эпизод: «На углу Поварской и Мерзляковского два солдата с ружьями. Стража или грабители? И то, и другое» (Бунин 1935: 25). С близкими адресами связана была и жизнь М.И. Цветаевой. «На углу Поварской и Кудринской», т.е. в усадьбе Н.М. Соллогуб (доме Наташи Ростовой), где девять лет прожил Сумбатов, она «служила» в течение пяти с половиной месяцев зимы 1918–1919 года в Информационном отделе Комиссариата по делам Национальностей. Поэтесса жила с довоенных времён и вплоть до отъезда из России в Борисоглебском переулке, соединяющем Поварскую с Арбатом. Дома находились на расстоянии пятиминутной ходьбы, было удобно устроиться на службу, расположенную так близко от квартиры. Цветаевский очерк *Мои службы* не мог пройти мимо внимания русского итальянца. Творчеством и других соотечественников он интересовался весьма пристально, а здесь был совершенно особый случай — это было документальное свидетельство о том, что творилось в родном для него доме в те дни, когда сам он попасть туда не мог под угрозой смерти. Далекое не случайно одним из первых стихотворений Сумбатова, опубликованных в России, стало *Памяти М. Цветаевой* (см. Лит. газета 1990: 6).

С горечью и остроумием рассказывается в этом документальном очерке о печальной участи прославленного Л. Толстым дома: «Докрадываем остатки ростовско-соллогубовского добра. Я взяла себе на память тарелку с гербом. В кирпично-красном поле — борзая. Лирическая кража, даже рыцарская...» (Цветаева 1997: 55). Зимой 1918–1919 года Сумбатов с молодой женой был уже далеко на юге, в Перекопе, Цветаева описала эти вандальные события с горечью и остроумием:

«Библиотечной комиссией заведует Брюсов. Везут: диваны, комоды, люстры. <...> На месте — делёж. <...>

— Но нельзя же разбивать гарнитур!

Я, сентенциозно:

— Можно разбивать только головы!» (Цветаева 1997: 55)

Спустя некоторое время после увольнения, когда в «доме Ростовых»

было другое советское учреждение, Марина Ивановна записала: «7-го июля 1919 г. Вчера читала во *Дворце Искусств* (Поварская, 53, д<ом> Соллогуба, моя бывшая служба) — *Фортуну*. Меня встретили хорошо, из всех читавших — одну — рукоплесканиями. (Оценка не меня, а публики) <...>». Выдержка из пьесы, вошедшая в очерк *Мои службы*, будто посвящена Сумбатову, будто он и есть прототип Лозэна. Чтению было предпослано «некое введение: кем был Лозэн, кем стал и от чего погиб». «Читала в той самой розовой зале, где служила» (Цветаева 1997: 63). Место чтения предопределило и выбор текста для публичного исполнения: «*Фортуна* я выбрала из-за монолога в конце:

*...Так нам и надо за тройную ложь
Свободы, равенства и братства!
Так отчётливо я никогда не читала.
...И я, Лозэн, рукой белей, чем снег,
Я подымал за чернь бокал заздравный!
И я, Лозэн, вещал, что полноправны
Под солнцем дворянин и дровосек!*

Так ответственно я никогда не дышала» (Цветаева 1997: 62–63).

Возможность распоряжаться и поступать по своей воле у тех, кто недавно был «ничем», не пробудила совести, а наоборот, активизировала в них мстительные устремления, низменные инстинкты. Например, в 20-й главе поэмы Сумбатова *На отдыхе* москвичи-победители рады почваниться перед попавшими в зависимость от них интеллигентами и над самой культурой. Все блага искусства теперь для народа, который в большинстве своём не был готов к его восприятию. Вести об убийстве Царской семьи становились в большевистской столице поводом для глумливого веселья:

*— Ишь! царевен представляют...
И чего оне гуляют?
Эй, актёрник, нас потешь,
Хоть для виду их прирежь!* (Сумбатов 2006: 91)

С начала революционной перестройки у новой власти были антирелигиозно настроенные сторонники, желавшие поглумиться над священными реликвиями и храмами, неприкосновенными святынями верующих. Для понимавших духовную суть происходящего писателей было очевидно, что новые глумливые «идеи» — не только диктат начальства. Диалоги о Боге и святости вынесен на улицы, разгораются в толпе.

Свидетельствует Бунин:

«На Страстной толпа. Подошёл, послушал. Дама с муфтой на руке, баба со вздёрнутым носом. Дама говорит поспешно, от волнения краснеет, путается.

— Это для меня вовсе не камень, — поспешно говорит дама, — этот

монастырь для меня священный храм, а вы стараетесь доказать...

— Мне нечего стараться, — перебивает баба нагло, — для тебя он освящён, а для нас камень и камень! Знаем! Видали во Владимире! Взял маляр доску, намазал на ней, вот тебе и Бог. Ну, и молись ему сама.

— После этого я с вами и говорить не желаю.

— И не говори!

Желтозубый старик с седой щетиной на щеках спорит с рабочим:

— У вас, конечно, ничего теперь не осталось, ни Бога, ни совести, — говорит старик.

— Да, не осталось.

— Вы вон пятого мирных людей расстреливали.

— Ишь ты! А как вы триста лет расстреливали?» (Бунин 1935: 11–12).

Москвичей, как и большинство жителей России, волновала судьба обречённой семьи Государя. В дневнике М. Цветаевой записаны строчки, сочинённые ей при виде вырезок из газет с политическими информацией: «Сонм белых бабочек! Прелестный сонм / Великих маленьких княжон...» (Цветаева 1997: 54). Их светлый облик запечатлён и Есениным, близко знакомым с «младыми царевнами» (Есенин 1978: 223) по службе санитаром в госпитале, и даже «поэтом революции» Маяковским, потрясённым жестокой казнью невинных детей. Во время поездки на Урал он зафиксировал в стихах место захоронения Императора.

За одним из эпизодов поэмы Сумбатова угадываются и собственные вероятные опасения ротмистра:

— Аль тюрьму проведать что ли?

Отпустить там из неволи

Офицера одного...

— Прислонить к стене его,

Да у самых у ворот

Записать его в расход! (Сумбатов 2006: 127).

Конечно, не сплошь из злодеев состоит городская толпа. Добрым, благоразумным речам и репликам тоже находится место в полилогах. В страстную субботу один из москвичей вопрошает: «— Не пойти ли в Божий храм? / Не бывал давно я там...» Но московские острословы из «низов» осаживают благие намерения, гордясь причастностью к «новым» идеям и нравам. Сумбатов густо сконцентрировал противоречия, ярко осветил разноречивые настроения, слухи, уличные и площадные эпизоды. Такие вот речи мог, вероятно, услышать поэт, прогуливаясь недалеко от собственного дома, в котором революционеры поместили учреждение, наводящее страх на людей: «В чрезвычайку к нам сходи, / Там на страсти погляди! / — Что ты, братец? грех ведь это! / Видно, ты совсем отпетый...» (Сумбатов 2006: 127). Действительность превосходила фантастику. Напоминание о страстной субботе будит в собеседнике атеистическую отповедь, неправдоподобно дикую:

*Сам Христос твой был буржуй:
Жил всегда на всём готовом...
Он своих учений словом
И запрягал весь народ
Под владычество господ!* (Сумбатов 2006: 128)

Среди безумных гримас времени — новая жестокость, резко уродующая городской уличный быт. Символическая картина с плакатной жёсткостью нарисована в 17-й главе, имеющей знаменательное название *Милостыня*, приобретающее горько иронический смысл :

*— Послушайте... Купите шубы...
Не денег — хлеба дайте мне!
Ребёнок болен, муж в тюрьме...
— Вот дам тебе прикладом в зубы,
Так будешь рванью торговать!
— Иди себе околевать
С своим щенком паршивым вместе!
Таких, как ты, мы душ по двести
На свалку возим каждую ночь...* (Сумбатов 2006: 123)

На месте героини главы *Милостыня* из сумбатовской поэмы вполне можно представить Марину Цветаеву. Унижение «старорежимной» женщины она описала в очерке *Мои службы*. Рассказчице выдали по месту работы мороженую картошку, которую пришлось накладывать в мешок в тёмном подвале. Так как картошка в тепле оттаяла, счастливая обладательница «пайка» вся перемазалась грязной жижей:

«Всё, вплоть до лица, в подтёках. Я не лучше собственного мешка. Мы с картошкой сейчас — одно.

— Да куда ты прё-ёшь! Нешто это можно — прямо на людей! Буржуйка бесхвостая!

— Конечно, бесхвостая, — только черти хвостатые! <...>

Смех растёт. Я, не желая упустить диалога, останавливаюсь, якобы поправляя мешок.

Солдат, расходясь:

— Высший класс называется! Интеллихенция! Без прислуги лица умыть не могут!

Какая-то баба, визгливо:

— А ты мыла дай! Мыло-то кто измылил? Почём мыло-то на Сухаревой, знаешь? <...>

Толкаю, вожжи напрягаются, еду. Позади голос бабы... солдату:

— Что ж она, что в шляпе, не человек, что ли?» (Цветаева 1997: 59).

Страницы прозы и поэзии многих художников слова, отразивших

уличный быт революционной Москвы, выстраиваются в общую картину подтверждают непридуманность, правдивость их наблюдений.

Третья часть поэмы Сумбатова с общим названием *Кто идёт?* посвящена ночной Москве. Время здесь, как и по всей России, перестало сопутствовать жизни, оно как бы отделилось от традиционных составляющих его отрезков и проходит мимо. Символические картины в поэме *Без Христа*, как и в апокалиптическом пространстве *Двенадцати* Блока, с плакатной остротой выражают жестокость нового порядка.

*Прохожих нет. Собак бездомных —
И тех не видно. В окнах тьма.
С рядами окон жутко тёмных
Весь город мрачен, как тюрьма* (Сумбатов 2006: 129).

В финальной части поэмы Сумбатова безлюдные улицы столицы представляют собой холодное безжизненное пространство, беспросветный метельный хаос.

Романсовые стилизации, включённые Блоком в картину революционного Петрограда, претерпели у Сумбатова новую трансформацию.

*Печален вид Кремля немого,
Всё жутко в сумраке ночном,
Не слышно шуму городского,
Как не слышать его и днём* (Сумбатов 2006: 128).

Эффект безмузыкальности в сумбатовской поэме как бы возведён в квадрат. «С кровавым флагом» по мрачному городу проходит в поэме *Без Христа* лишь патруль. Засевший в Кремлёвском дворце «совет тиранов», оградив себя пулемётной охраной, «судьбою России немощной вертит», хотя и трусит, опасаясь народного гнева.

*Но над Москвою сон проклятья,
Беды народной сон лихой,
Как будто Смерть свои объятья
Простёрла цепко над Москвой...* (Сумбатов 2006: 129)

К Кремлёвским стенам в метельную ночь слетаются мертвецы — тени «несчастливых жертв кровавых преступлений». Охраняющие Кремль вооружённые люди пугаются покойников. Подавленные страхом слуги тиранов не узнают Христа. Удивительно, что он является в котле богохульства, ужасной жестокости, дикой самонадеянности столичных жителей. Охранники стреляют в Него, как и блоковские красногвардейцы в *Двенадцати*, но Он неуязвим, а Его присутствие преображает Москву уже теперь, а не в недостижимом пространстве «впереди»: «Блеснул огонь, снега ясней затлелись, / И сте-

ны все лучами вдруг оделись». Христос несёт на голове терновый венок, иглами ранящий чело, на Нём новые раны, в Его руках «святой и страшный крест». Спаситель, несмотря на всё, что сотворили люди, не гневается, в чертах лица благого лишь скорбь и страдание. Москва по сути становится центром второго пришествия:

*Христос идёт! Солдаты ниц упали, —
Был страшен им прекрасный, скорбный Лик
И кроткий взгляд, исполненный печали... (Сумбатов 2006: 133).*

Финал поэмы выражает надежду на помощь источника жизни и света, обращён к будущему, избавленному от безверия и жестокости, царящих в революционные годы. Символы революции, уверен автор, будут отодвинуты вечным и прекрасным. Голос самого Провидения намечает перспективу перемен:

*Повиснут флаги, теряя краски,
Плакаты ветер развеет в прах,
Слова отрады, любви и ласки
Заря начертит во всех сердцах! (Сумбатов 2006: 134)*

Критик под псевдонимом Антар (А.М. Ренников) — отметил в поэме много правдивого, но был недоволен тем, что слог и содержание «слишком прозаичны, слишком резки», и сетовал: «зачем повторять в стихах грубые выражения митингов» (Антар 1922: 5). Но поэт заботился, чтоб произведение передавало лексикон бунтарей, слова, ознаменовавшие мятежное время, — не для того, чтоб ласкать эстетический слух, а те самые, грубые, неприкрашенно откровенные, которыми «безъязыкая» улица научилась, по меткой формуле Маяковского, «кричать и разговаривать».

Тема оставленной из-за революции Москвы проникает во многие стихотворения, созданные вдали от родины. Таковы, например, до сих пор не опубликованные *Новогодние терцины*, в которых выражена горькая тоска от разлуки с больной и мятежной русской землёй. Воображению предстаёт видение православного Кремля, слух поэта тогда улавливает милое душе колокольное праздничное пение:

*Уж слышится песня весенней свирели
Из дальних родимых покинутых мест,
О том, что стихают, робея, метели,
Что благовест скоро раздастся окрест,
Что с башен кремлёвских орлы не слетели,
Что блещет с Ивана Великого крест! (Сумбатов 1928: Л. 5).*

Сумбатову принадлежат стихи с тютчевским названием *Два голоса*, ко-

торые удивляют на первый взгляд «эгоистическим» признанием: «Урок и польза есть в ужаснейшем из зол: / Отчизну потеряв, я сам себя нашёл, / Измерил глубину своих былых деяний / И осудил себя без слёз и оправданий» (Сумбатов 2006: 309). Самоосуждение уводит от мысли, что здесь речь идёт о возвышении себя над страной. На первый план выступает православное осознание страданий и утрат как поля, на котором произрастают духовные плоды. К теме оставленного Отечества он был прикован, подобно Лотовой жене, навсегда, постоянно думал о судьбе Родины, её судьбе не только в политическом, но и в провиденциальном смысле. Эту же сосредоточенность на главных, бытийных вопросах он обнаруживал и у писателей-современников. Так, в творчестве Ремизова (см. *Памяти Ремизова*) он выделил неустанную мысль о метафизических реалиях, неизбежно проникающих и в область географического пространства, и в сферу исторического времени: «О взыском Отечестве — / Где души начальный дом, / О святилище, о нечисти, / О грядущем, о былом...» (Сумбатов 2006: 352). Мотив верности опозоренной Родине у Сумбатова постепенно обретал новые интонации, в которых было немало и покаянных оттенков, но чувство вины перед оставленной — вынужденно — страной сочеталось с неизменной сыновней любовью. Это покаянное чувство выражено в стихотворении *Мать*:

*Не посмеюсь над наготою,
Как посмеялся древле Хам, —
С молитвой тихой и простою
Я припаду к твоим ногам* (Сумбатов 2001: 67).

В конце тридцатых годов в Риме автором поэмы *Без Христа* написана маленькая лирическая поэма *Москва* (Сумбатов 1997: 767–770). Любимый город обозревается здесь через толщу времени и пространства, с высокой точки, откуда он весь как на ладони. Как и у одногодка Сумбатова Маяковского, центром встречи поэта и города становится колокольня Ивана Великого, возвышающаяся над Кремлём и надо всей столицей.

*Снаружи — в синь небес стремятся купола,
И выше — выше всех — главой, Иван Великий
Из-под золотого тяжкого чела
Глядит вокруг — на город многоликий.
Он сразу видит всё, — я видел по частям,
И всё передо мной теперь — как раньше было:
Там улица моя, мой дом, мой храм, —
Всё, что душе и дорого и мило* (Сумбатов 1997: 767).

Объясняя наличие сниженной лексики в поэме *Двенадцать* тем, что оставшийся в пролетарской стране Блок «подделывался под вкус и психологию окружающих его», критик Антар выразил недоумение по поводу включе-

ния вульгаризмов в поэму *Без Христа*, созданную в эмиграции. Между тем он не отрицал несомненных достоинств сумбатовского произведения, отмечал, что в книге «вылилась бесконечная тоска по покинутой, страдающей родине, духовная боль о её муках, молитвы о её возрождении...» (Антар 1922: 5).

Валерий Перелешин писал в некрологе о Сумбатове: «Непоколебимой верой христианина и чаянием грядущего духовного воскресения русского народа оправдывается чуждый поверхностному "бодрячеству" оптимизм поэта. До последнего дня своей земной жизни — 8-го июля 1977 года — поэт знал, что чаша страданий ещё не до конца испита нашей родиной; знал он, что его трудная жизнь окончится в изгнании. При всём том не было в его стихах никакой горечи» (Перелешин 1978: 9). Характеристика эта вполне соответствует звучанию большинства произведений Сумбатова. Нужно признать, однако, что горечь в них неизбежно присутствует. Финал поэмы *Без Христа* оптимистически просветлён. В нём уверенность в духовном бессмертии Родины. Однако заключающее поэму «трисвятие» звучит и на Литургии, и при выносе покойника из храма после прощальной панихиды.

Тем не менее, события, переживания и поступки, запечатлённые Сумбатовым, в том числе ужасные потрясения Первой мировой войны и родившейся из её недр революции, освещены авторской верой в Божие Провидение, надеждой на Высочайшее Милосердие. Отсюда — уверенность, что Господь не оставляет Россию и Москву, несмотря на самонадеянные устремления мятежной части населения прожить б е з Х р и с т а.

ЛИТЕРАТУРА

Антар 1922 — Антар (А.М. Ренников, наст. имя А.М. Селитренников). В. Сумбатов. [Стихотворения]. Изд-во *Град Китеж*. Мюнхен // Газета *Новое время*. Белград, 1922. 8 ноября. № 462.

Бунин 1935 — Бунин И.А. Собр. соч. Т. 10. Окаянные дни. Берлин, 1935. Репринтное издание: М., Советский писатель, 1990.

Есенин 1978 — Есенин С.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Стихотворения, не вошедшие в основное собрание / Под общей ред.: В.Г. Базанова, А.А. Есениной, Е.А. Есениной и др. М., Художественная литература, 1978.

Лит. газета 1990 — Литературная газета. 21 марта 1990.

Молитва 1917 — Пуришкевич В.М. (?). Молитва офицеров в действующей армии // Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА). Фонд № 391. Материалы, касающиеся военных действий и жизни армии в период 1-й Мировой войны 1914–17 гг. (Коллекция, составленная в белоэмигрантском РЗИА в г. Праге). Описание 2. Дело 135. Лл. 2–3.

Перелешин 1978 — Перелешин В. Поэт Василий Сумбатов (1893–1977 гг.) // Современник. Журнал русской культуры и национальной мысли. Торонто-Канада, 1978. № 37–38.

Сумбатов 2000 — Сумбатов В.А. Мать // Роман-журнал XXI век: Путеводитель русской литературы. М., 2000. № 4 (16).

Сумбатов 1997 — Сумбатов В.А. Москва / Публикация С. Гардзонио // Лотмановский сборник. Т. 2. М.: «О.Г.И.», РГГУ, 1997.

Сумбатов 1928 — Сумбатов В.А. Новогодние терцины // РГАЛИ. Фонд № 2294: И.А. Персиани. Описание 1. Ед. хр. 84. Письмо от 11 февраля 1928 г. Л. 6 оборот–5.

Сумбатов 2006 — Сумбатов В.А. Прозрачная тьма: Собрание стихотворений / сост. Л.Ф.

Алексеевой; науч. ред., подгот. текста В.А. Резвого; предисловие, биографическая справка С. Гардзонио; примеч. Л.Ф. Алексеевой, С. Гардзонио, В.А. Резвого. Pisa; М., Водолей Publishers, 2006.

Сумбатов 2001 — Сумбатов В. Стихи [*Голубые гусары, Прошлое, Обманутым, Мать*, глава 3 *Кто идёт?* из поэмы *Без Христа*] // Роман-журнал XXI век: Путеводитель русской литературы. М., 2001. № 4 (16).

Сумбатов 1972 — Сумбатов В.А. Церковь молчания // Русская мысль. Париж, 3 февраля 1972. Четверг. № 2889. С. 8. (Опубликовано в России: Роман-журнал XXI век: Путеводитель русской литературы. М., 2006. № 10 (92).

Цветаева 1997 — Цветаева М.И. Мои Службы // Цветаева М.И. Собр. соч. в 7 т. Т.4. кн. 2. М., Терра-Книжная лавка-РТР, 1997.

ИКОНИЧНОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА: *ДНЕВНИК СЕЛЬСКОГО СВЯЩЕННИКА*

Васина М.В.

Сегодня нередко можно встретить такое, ставшее уже расхожим, выражение как «икона стиля», очевидно полагающее, что субъект данного словосочетания, должен являть собой некий идеал для подражания, а порой и почитания. От подобной «иконы» в данном контексте ждут образца, в котором был бы воплощён дух времени. И в этой моде на дух времени всё более теряется и предаётся забвению не просто смысл, почти что, собственного имени «икона», но и сама реальность, с которой оно тесно связано.

Христианская вера вкладывает в понятие иконы — образа, возводящего к Первообразу, весьма определённое содержание, возвещающее об антиномично пребывающем в истории Царствии Божиим. Почему антиномично? Потому как речь идёт о выражении Присутствия, не принадлежащего зоне преходящему, отмеченному тлением и изменением, т.е. всему тому, что можно видеть и знать в категориях временного существования. Поэтому об этом Присутствии будет также правильно говорить как об отсутствующем Присутствии, понимая его апофатически как реальность, превосходящую и время и пространство. Икона как образ литургический уже несёт в себе это определённое выражение Присутствия, как реальности неопишуемой, и в особенности неопишуемой по мере человека, непричастного ни верой, ни состоянием своей души к миру Божественного Первообраза.

Икона соотносится с онтологическим призванием человека — призванием к Вечности, к Жизни, в Которой нет пустот и боли, страдания и одиночества. В этой жизни отсутствует грех и смерть и потому эта жизнь так не похожа на ту, в которую втянут всяк живущий. Икона возвещает Царствие Божье, а не нечто из области идеально-возвышенного и образцово показательного в духе времени. Продолжает откровение Лица Господня в немощи человеческой совершенное, запечатлевая образ Бога в Человеке, Который есть бог.

Уникальный христианский опыт Богообщения, оформленный догматически фактом иконопочитания, сообщал русской культуре характерное для неё своеобразие художественной традиции до некоторых пор. Потому такое новое понятие как иконичность, пробивающееся в гуманитарные сферы стараниями Валерия Лепехина, может быть в пику слишком вольному и чересчур бездумному обращению с именем икона, призвано высветить не только собственно христианское отношение к творчеству — к художественному образу и художественному слову, но и к самой личности, в которой вынашивается семя жизни соотнесённой с Вечностью.

Введение в культурологический инструментарий «иконичности» призвано возродить понимание того, что любое подлинное творчество есть действие Духа Святого, а плод такого творчества всегда будет содержать так или

иначе отсвет незримого Царствия, являть в себе тайну человеческой свободы. Иконичность указывает на иной дух времени, на Дух Святой. И если икона есть в точном смысле этого слова образ церковный — образ литургический, то иконичность применительно к пространству культуры следует искать там, где живо свидетельство о её духоносной вершине, животворящие воды которой орошают весь трудно обозримый ландшафт великого человеческого деяния — его упорядочивающего разумного начала и вдохновения, открывающего и находящего свои новые формы воплощения.

Её следы и признаки узнаются там, где присутствует прорезь быта нездешней Тишиной, там, где незримость не имеющая ничего общего с очевидностью и убедительностью вещей, убеждает в торжестве Жизни над смертью, там, где всякая живая душа облачается в блаженную нищету ради единственно Воскресшего, Распятого ради каждого из нас. Там где есть это свидетельство Бога звучащего в человеке, там есть иконичность и вместе с ней и тишина, ибо Логос рождается в молчании и Дух нисходит в тишине. Потому есть в среде людской некий редкий род — род прислушивающихся. Это вслушивание и всматривание присуще талантливому художнику и просто человеку с открытым Духом умом и сердцем. В этом контексте я попробую поразмышлять о фильме Робера Брессона *Дневник сельского священника* (Le Journal d'un curé de campagne), снятом по одноименному роману Жоржа Бернаноса.

В одном из интервью французский режиссёр сказал, что «звуковое кино открыло тишину». Это очень близко самому принципу иконичности и сопровождающему ее парадоксу, ибо только через парадокс становится доступна мысль, обезоруживающая своей простотой, — звук создан, чтобы стала слышна тишина, слово, чтобы стал ближе создатель слов, образ, чтобы стал виден невидимый первообраз. Удивительно, но фильм Брессона *Дневник сельского священника* действительно открывает тишину — тишину особого рода. Я бы назвала её тишиной души центрального героя, принадлежащего к этому редкому роду прислушивающихся, соотносящих свои мысли с реалиями, как правило, незримыми, предполагающими крепкую «уверенность в невидимом».

Дневник и тишина тоже вещи близко соотносимые, ибо ведение дневника уже предполагает взгляд вовнутрь — в глубь — подобно спуску на дно подводного мира, где гасится всякий звук, напоминающий о чужеродном. Дневник вещь сугубо субъективная, внутренняя, трудно поддающаяся какой-либо визуализации и более органичная для литературного сюжета, но именно дневник стал сюжетом фильма Брессона.

Если бы я прочитала вначале роман, а не наоборот, то, наверное, была бы преисполнена скепсиса по отношению к его переводу на язык кинематографа. Как дневник может стать предметом экранизации, не расплескав то особенное ощущение соприсутствия сугубо внутренней жизни, не утратив сокровенной тональности, в которой длится эта довольно необычная тяжба души с собой, удостоверяющей свое право и надежду на бессмертие. Как

экранизировать заведомо незримое? Но дело в том, что фильм Брессона — никакая не экранизация, это самостоятельное произведение, хотя и имеющее своим истоком художественный роман. Скажу так, что их объединяет общая кровеносная система, которую насыщает своим кислородом воздух, имя которому — иконичность.

Брессон снял свой фильм так, что изобразительная ткань фильма стала тканью самой души священника, стала его внутренним пространством, в котором всё происходящее окрашено светом Присутствия. Ведь само слово «присутствие» объясняет себя как быть при сути, а какая суть без Сущего? Так вот этой сутью — при Сущем, пред Сущим, в предстоянии Вседержителю — живёт молодой сельский пастырь в затерянной французской деревушке, совершая обычные дела, находясь в самой толще совсем не радужной повседневности, с каждым днём и в каждом дне обретая решимость наполнять смыслом все свои приходские начинания, которым почти никогда не удается сбыться.

Всё происходящее подано от первого лица, озвучено закадровым голосом самого героя, как содержание его дневника. Мы видим ежедневный путь его от дома до храма, от дома до графского замка, где живет семья, с которой его свяжут определённые обстоятельства, мы видим его в воскресной школе, где он учит детишек закону Божьему, и в его собственной аскетичной своим бытом комнатёнке со столом и листками, испещрёнными чернильным пером. Ничего другого мы собственно и не видим, но вскользь нам дают понять, что жителей в этой деревне не так уж и много, а прихожан и почти что нет, месса совершается чуть ли не в пустом храме. Жители эти явно недолголюбивают нашего кюре и довольно прохладно, если не сказать враждебно относятся ко всем его попыткам преобразить их жизнь. Но он как-то не отчаивается, нельзя сказать, что преисполнен энтузиазма и верит в дело рук своих, но молодой пастырь преодолевает будни, ничего не прибавляющие ко всем его стараниям, достаточно стойко и не оставляет свое дело, не дождавшись результата.

Наблюдая эту маленькую, совсем истончившуюся к концу фильма фигурку в чёрном облачении совсем еще молодого кюре, мы входим в общую с ним область Одиночества, но не человеческого, всем так или иначе знакомого чувства одиночества, — но Одиночества перед Богом, самого непосредственного предстояния перед Господом. Смысл его жизни — хождение перед Богом и в этом он совсем нерядовой житель не только этой деревни, но и всего мира как такового с царящим в нём духом времени. Перед Богом человек всегда один — это изначальная, определяющая его целостность связь — и потому главным образом через это одиночество Бог в человеке проявляет Себя. Ощущение Присутствия данного в одиночестве священника, пожалуй, главный лейтмотив фильма, который начинает звучать с первого кадра, подчиняя своей мелодии всё дальнейшее повествование.

Итак, душа нашего молодого кюре как будто дышит иными легкими, радуется и печалится вещам давно ставшими невидимыми в мире громогла-

сия и словопрения. Но будучи втянутыми в круг его присутствия, мы уже оказываемся за чертой мира, глаголющего о своём, ибо поглощены тишиной размышлений автора. Средоточием его личной жизни стал дневник, в котором он писал самому себе о самом себе и о том незримом Присутствии Другого, наполняющем его жизнь. Но о каком себе? Зачем священнику, назначенному в этот нищий приход, обременённому его хозяйственным устройством в том числе, не говоря о непосредственно пастырских обязанностях, нужен дневник?

«Я рассчитывал, что этот дневник поможет мне удержать разбегающиеся мысли в тех редких случаях, когда мне выпадает минута сосредоточиться. Я представлял себе, что он будет своего рода беседой между Господом Богом и мною, продолжением молитвы, неким способом обойти её трудности, порой всё ещё кажущиеся мне непреодолимыми, возможно, из-за мучительных колик в животе. Но оказалось, что дневник приоткрыл мне, какое огромное, какое чрезмерное место занимают в моей жалкой жизни тысячи мелких бытовых забот, от которых я, как мне иногда казалось, избавился. Я понимаю, что Господь не отвергает наших тревог, даже самых ничтожных, что он ничем не брезгует. Но зачем закреплять на бумаге то, о чём мне, напротив, следовало бы постараться тут же забыть? Хуже всего, что, поверяя всё это дневнику, я испытываю неизъяснимое, сладостное чувство, и уже одно это должно было бы насторожить меня. Заполняя каракулями при свете лампы эти страницы, которых никто никогда не прочтёт, я ощущаю незримое присутствие рядом с собой кого-то, безусловно не Бога, скорее уж некоего друга, созданного по моему собственному образу и подобию, хотя и отличного от меня, иного по своей сути... Вчера вечером я вдруг с необыкновенной остротой ощутил это присутствие и даже поймал себя на том, что склоняю голову к какому-то воображаемому слушателю, охваченный внезапным желанием заплакать, которого тут же устыдился».

Это — выдержка из романа, этого в фильме нет, но есть собственно среда, в которой течёт вот так переживаемая жизнь, есть чувство благодатной пустоты, в которой наощупь, падая и вновь подымаясь, осуществляет свой путь к Небу молодой кюре.

Чрезвычайно редки те минуты его самочувствия, когда душа будто бы натянута лучезарным «тросом», перекинутым от Царствия до своего духовного нерва. Этими минутами он животворится, хотя чаще его искушает неотступное томление духа, в особенности, длинными ночами. Тогда рассвет воспринимается им как нечто освобождающее, несущее в душу спасительный свет, сообщающий ей силу и определённую. Он часто пишет о том, что ему трудно молиться, трудно в принципе облекать в слова свои мысли даже в разговоре с торсийским кюре, самым благосклонно настроенным к нему человеком. Важность этих встреч для молодого кюре и само их содержание в фильме не так развёрнуто как в романе, хотя и достаточно ярко прописано на фоне немногочисленных событий, попавших в кадры фильма.

В романе личность торсийского пожилого кюре намного выразитель-

ней и их диалогам уделено гораздо больше внимания. Их контраст разителен — тот в годах, практичен, с увесистым мирским опытом, не сентиментален, крепок умом и пронизателен и обладает сверхценным качеством характера для того, чтобы рассудок сохранялся в здравии — он наделён чувством юмора (то, чего абсолютно нет в молодом, он никогда не смеётся, ибо слишком серьёзен). Чувство здоровой христианской рассудительности, позволяющее держать спасительную дистанцию ко своему внутреннему миру, которым так отличается вера католиков, напрочь отсутствовало в нашем священнике, психея которого более тяготела к печали вечера, чем веселью полдня. Тем не менее, торсийский кюре занимал в его жизни особое, если не сказать, единственное по своей значимости место.

Да и пожилой кюре относился к нему с отцовской нежностью, видя в молодом батюшке воплощённую суть того, что есть бытие в Церкви, о которой он в очередном своем пассаже метафорически высказывается так: «Почему наше раннее детство представляется нам таким сладостным, таким светозарным? У ребенка ведь есть свои горести, как и у всех прочих, и он, в общем, так незащищен против боли, болезни! Детство и глубокая старость должны бы были быть самым тяжким испытанием для человека. Но как раз из чувства своей полной беспомощности дитя смиренно извлекает самый принцип радости. Оно полностью полагается на мать, понимаешь? Настоящее, прошлое, будущее, вся жизнь заключены для него в одном взгляде, и этот взгляд улыбка. Так вот, милый мой, если бы нам не мешали делать свое дело, церковь одарила бы людей такого рода высшей беззаботностью. Заметь, что при этом на долю каждого пришлось бы ничуть не меньше неприятностей. Голод, жажда, нужда, ревность, нам никогда не достало бы сил окончательно прищучить Дьявола, куда там! Но человек чувствовал бы себя сыном божьим, вот в чём чудо! Он жил бы и умирал с этой мыслью в башке — и не с мыслью, которой он просто набрался из книг, нет. Потому что этой мыслью, благодаря нам, было бы проникнуто всё — нравы, обычаи, развлечения, праздники, всё, вплоть до самых ничтожных надобностей. Это не помешало бы крестьянину возделывать землю, учёному корпеть над своей таблицей логарифмов и даже инженеру конструировать свои игрушки для взрослых. Но мы покончили бы с чувством одиночества, вырвали бы его с корнем из сердца Адама».

Похоже, что именно это сыновство с его бескорыстной ответственностью перед Отцом Небесным, он и угадывает в неказистой молодости священника, в его откровенности перед собой и Богом, выделяющей его из обычного круга жителей и потому наполняющих их ненавистью. А сам молодой священник временами был счастлив той радостью духовного озарения, которую может дать только молитва. Несмотря на то, что ему бывало трудно молиться, именно молитва оставалась центром его жизни, тогда как ее отсутствие делало жизнь невыносимо трудной. Так он записывал: «Молитвенное самоуглубление не сравнимо ни с чем и что в то время, как всякая другая попытка самопознания лишь приоткрывает нам постепенно нашу собственную

сложность, молитва ведёт к внезапному и всеобъемлющему озарению, когда перед внутренним взором разверзается лазурь».

Лазурью полон этот фильм, несмотря на то, что он вовсе лишен цвета, будучи чернобелым. Он источает свет, несмотря на видимые муки и страдания лишенной привычных земных благ души человеческой. Но на дне этих измученных, огромных прекрасных глаз светится лазурь. Как во всякой иконе. Икона собирает человека, извлекает его из мира человеческой сложности в мир божественной простоты, простоты, имя которой святость. Тональность этого фильма вызвана отзвуком этой же темы, мелодия его из того же великого произведения, которым является душа человека, осознанно предстоящего перед Богом, человека, сделавшего свой выбор вопреки назойливо шумящему совсем не теми звуками миру сего.

Когда думаешь о безмолвствующей эстетике этого фильма, подчиненной лишь внутреннему голосу размышляющей души священника, то видишь ее сквозь его же фразу, хоть и обязанную вполне определенному событию, - «благодатное чудо пустых рук».

Благодатное чудо пустых рук есть содержание призвания священника, потому как через эти пустые руки, в эпikleze воздетые к горнему, благословляются Святые Дары от лица Духа Святого, они же держат Чашу с Телом и Кровью Христовой, подавая смертному Источник бессмертия. Эти же пустые руки благословляют, отпускают грехи. Эти же руки передают мир кающейся душе. Чудо этих пустых рук есть в том, что они являются видимым «передатчиком» благодати, оставаясь при этом пустыми, то есть не имеющими ничего в себе, не владеющими тем, чем можно было бы воспользоваться в любую минуту, что можно было бы показать, дабы убедить — вот видите, что я держу и передам сейчас вам. Образы этого фильма очень близки к тому, чтобы позволить зрителю подойти как можно ближе к миру той души, центром которой и есть это чудо пустых рук. Рук настолько пустых, что не могут сообщить покой и отраду своей собственной душе, но успевающих передать душе заблудшей мир перед самой ее кончиной. Об этом он думает, когда вспоминает свое благословение гордой графине, давно незнающей мира в душе, которая после их беседы будто бы очнулась от многолетнего забвения, впервые вдохнув воздух молитвы. Главным событием и фильма и произведения явился диалог священника с графиней. Он пошел к ней в замок для беседы после разговора с ее дочерью, когда почувствовал близость непоправимого.

То, что последовало при встрече, можно было изобразить как постепенно сходящиеся друг к другу две планеты, предотвращение столкновения которых было делом явно нечеловеческим. Лицом к лицу стояли два мира, два человека, для одного из которых вера служила якорем всей жизни, для другого — любовь к умершему сыну стала сильнее веры, сильнее жизни, словно демонстрируя как любовь вне Бога оборачивается умерщвлением жизни, исчезновением любви к ближним. Одному из них придется убедить другого в том, что в Царствии Бога нет мёртвых, что жизнь есть только в той

мере, в какой ты способен впустить в себя Жизнь не от мира сего. «Нет царства живых и царства мёртвых, есть только царство божие, и все мы, живые и мёртвые, принадлежим ему». Этой беседой, которая совсем нельзя назвать мирной и успокаивающей, но скорее мучительным для обоих разоблачением, высеклась искра, которая наполнила всё видимое пространство Присутствием Незримого, словно воочию убеждая в непрекращающихся действиях Духа Святого, в какое-то время становящихся ощутимо зримыми.

Потом он запишет в дневнике: «Мне казалось, что чудесная рука разверзла какую-то незримую стену, и в эту брешь ворвался покой, величаво подымаясь округ, как вешние воды в разливе — покой, неведомый земле, сладостный покой мертвых»). Итак, что за разоблачение? Эти два разоблачения — у графини и священника — в корне противоположны. В графине — разоблачение греха, развенчание той многолетней тьмы, в которую была погружена её душа. У священника разоблачение его немощи, высвобождение действия-призвания, помазуемого Духом служения.

Графиня длительное время жила в отчуждении от самой себя и от своих близких, скорбя о своем почившем сыне, возненавидев Бога, обидевшись на мир, тоскуя и претерпевая своё тягостное безблагодатное одиночество. Её внутренний мир был погружён во мрак и нелюбовь — это был её грех, невидимый самой себе. Ибо и любовь она уже воспринимала в своей изолированности от Бога. Её «любовь» (человеческая) была противостоянием Любви божественной, дышала парами злого недоумения, отгородившись от света, который как ей казалось, предал её, обрёл на муку и бесплодные воспоминания, заменяющее её жизнь. Хуже всего, что в этой скорби её замаскировавшаяся под добродетель гордыня, лелеяла своё состояние как плод смирения. Смирения, в котором одинаковы ненужно выглядели и отношения с мужем и с подрастающей дочерью, и все те внутрисемейные связи, составляющие суть жизни брака — как малой церкви.

Именно это поразило священника, которому всегда казалось, что в условиях достатка и аристократизма в особенности семья и брак должны восприниматься как оплот бытия. Его разговор с ней был сродни хирургическому вмешательству, невидимому скальпелю, которым вскрывалась плоть тленности, в которой проистекает жизнь запущенной души, души, отданной на руки самовластной гордыне, которая прикрывается таким звучным словом как гордость. Гордость матери, тоскующей по своему сыну, и гордость жены, не опускающейся до выяснения отношений с мужем, находила в себе оправдание и своей жизни и пороку цветущему в её семье. Граф прелюбодействует, дочь растёт вместе с растущей к матери презрением и отчуждением. Рушатся души и, в первую очередь, душа графини. Это священник видит ясно и отчетливо, чувствуя её боль как свою собственную муку, — оказаться перед Богом вот так, гордой своей обманчивой твердостью, которая под лучами любви Господней сгорит и рассыплется, оставив душу беспомощной и одинокой, навеки разъединённой с сыном. Её грех-ошибка в том, что она перепутала любовь к сыну с любовью к Господу, выбрав между ними любовь к

сыну, отвергнув любовь к Господу. Не понимая при этом, что в таком выборе она просто оказывается вне Любви.

Священник стоял перед самой трудной задачей — даже не то, чтобы убедить или вразумить, но подвести к покаянию так, чтобы в этом подводе меньше всего было его, но больше её воли. Вне благодатного чуда пустых рук это невозможно. Между графиней и священником встала сама Жизнь, Свет которой исполнял все те слова, которые нужно было сказать ему в эти минуты, сказать так, чтобы она ощутила их силу, силу уже не принадлежащую ему — тоже одинокому, тоже страдающему и недомогающему человеку, но с той лишь разницей, что он открытым ходил перед Богом и был поставлен на священническое служение. Ей необходимо было почувствовать эту силу, чтобы была наконец пробита брешь в её обороне против Того, Кто так жестоко обошелся с ней по её мнению, чтобы наконец сделать то, что нужно было сделать именно в это мгновение — признать волю Отца Небесного и отказаться от всего, чем она так слепо дорожила в жизни, ибо всё это принадлежало миру мёртвых. Её вера была верой мёртвой, формальной (она ходила к обедне, при этом не видя во Христе искупителя, безвинно убиенного), её сердце не было отдано Христу.

Его жертва была для неё напрасной, ибо не спасла её сына. Кажется, после этих слов кюре — «Сударыня, — сказал он ей, — будь даже наш Бог богом язычников или философов (для меня это одно и то же) и укройся Он в своём небесном чертоге, наши горести всё равно низвергли бы Его оттуда. Но вы знаете, что Спаситель сам снизошёл к нам. Вы можете грозить Ему кулаком, плевать Ему в лицо, стегать Его бичом и в конце концов распять на кресте, что изменится от этого? Всё это уже было, дочь моя...» — после этих слов в ней началось совершаться изменение. Она услышала, что ад — это есть отсутствие любви, что люди, говорящие о любви к жизни и к близким, и при этом противопоставляют её любви к Богу, «подобны безумцам, протягивающим руки к лунному отражению в воде», утешая себя иллюзией, что могут любить сами по себе, помимо Бога. Из последних сил она произносит молитву *Отче наш* почти по слогам, повторяя каждую фразу за священником, впервые с тех пор, как потеряла сына.

«Да будет мир с вами, дочь моя, — сказал кюре и благословил её.

Вечером, придя домой он получил от графини письмо, где были такие слова: "Я сознательно грешила против Надежды на протяжении одиннадцати лет, ежеминутно, ежечасно. Надежда! Я считала, что она умерла у меня на руках тем страшным вечером, в тот ветренный, скорбный март... Её последнее дыханье коснулось моей щеки, я точно знаю, в каком именно месте. И вот она возвращена мне. Не одолжена, подарена. Эта надежда — плоть от моей плоти. Это трудно выразить. Тут нужны младенческие слова.

Я хотела высказать вам всё это сегодня же. Так было нужно. И больше мы не будем к этому возвращаться, не правда ли? Никогда. Какое сладкое слово. Никогда. Написав, я тихонько произнесла его вслух, мне кажется, оно каким-то чудесным, несказанным образом выражает тот покой, который вы

мне даровали".

Ночью этого дня она умерла».

На этом ни фильм, ни роман не заканчиваются. Заканчиваются они смертью уже самого священника. Перед концом ему пришлось претерпеть ещё многие перипетии отношений и с графом, и его дочерью и, конечно же, в первую очередь с самим собой, в котором длилась боль физическая и боль души, уже начавшей переживать смерть тела. Ему предстояло обрести мир теперь уже самому, перед тем, как принять в смерти явление Жизни.

Воистину в личности кюре мы видим правду слов апостола Павла о силе Господней в немощи совершаемой. Если бы мы захотели увидеть нищету духа воочию, воплощённую в конкретном человеке, увидеть и почувствовать, ощутить всеми силами души, выражение в нём иконы — видимого невидимого — образа Божьего, всей красоты, не смеющего на себя оглянуться человеческого духа в надежде обрести в себе нечто достойное самого себя, но начинающего светиться при соприкосновении с Божьей правдой — всё это мы нашли бы в образе нашего священника.

Отраднa его смерть, которую он страшился, и не потому, почему все её боятся, — он страшился своего несоответствия должному её приятию. Уже на смертном одре к нему пришла мысль, примирившая его наконец с собой, помогшая полюбить себя. В подобной любви к себе открывается её подлинный христианский смысл. «Ненавидеть себя легче, чем думают. Благодать в том, чтобы себя забыть. И если бы всякая гордость угасла в нас, высшей благодатью было бы смиренно возлюбить себя — один из страдающих членов Господа нашего Иисуса Христа» — записывает он свои последние слова.

Христианское измерение любви к себе исключает эгоизм напрочь. Если ты относишься к себе так, как если ты включен в нечто большее, чем ты, принадлежа уже не себе, но Телу Господа, то ты уже не можешь по определению быть эгоистом. Если бы всякий, называющий себя христианином смог полюбить себя такой любовью...

Благодать — когда откровение Любви нисходит на смертном одре, застает душу перед ее исходом, как это произошло с кончиной священника. Только тогда в свете благодати смерть, как неотменимый и страшный исход, теряет свое жало. Это трудное противостояние смерти в предстоянии Господу было, пожалуй, единственным содержанием жизни священника,

И роман Бернаноса и фильм Брессона представляют собой прекрасный образец того, что можно назвать иконичностью искусства, но я бы не стала давать какие-либо формальные характеристики этой иконичности. Также как и канон иконы по сути не может и не должен стать в ряд человеческих определений, вместиться в границы категорий. Мне кажется это неслучайным. Это их общее свойство может свидетельствовать лишь об одном — о незримом, но самом существенном участнике человеческой духографии со времени Боговоплощения — третьем Лице Пресвятой Троицы — Духе Святом.

Я бы сказала так: иконичность это антипод идольскому восприятию, продолжающему главенствовать в современном мире, — т.е. чувственному

восприятию первообраза, ограниченному временем и пространством. Иконичность присутствует там, где есть открытость не просто к Другому, к трансцендентному, но вполне определённом Другому, о Котором христианская вера знает пожалуй больше, чем другая, ибо она продолжает помнить Лик Господен, в определённый исторический момент ставший видимым. Именно тогда, когда в мир вошла Церковь, возникла христианская литургия, был установлен догмат иконопочитания, изменилось отношение между сакральным и профанным характерное для языческого мира. Вернее так, противостояние сакрального и профанного в христианстве потеряло свою напряженность, свойственную для язычества.

Уместно вспомнить по этому поводу размышления прот. Александра Шмемана, который писал, что христианская Литургия возникла не как культ. То есть свойственное для культа противопоставление сакрального профанному упразднилось, потому как «Церковь — это не просто группа людей, община, которая освящается через культ. По сути своей Церковь есть присутствие, актуализация в этом мире мира грядущего. И способ этого присутствия, этой актуализации новой жизни, нового эона как раз и есть литургия» (228).

Смысл упразднения противопоставления сакрального и профанного помогает понять духовная сущность церковных Таинств. Таинства вносят в мир, в человеческую деятельность, в том числе, и светского художника, евангельскую закваску, прикровенно преображают мир через человеческое участие в нем. Мир светского искусства действительно изображает мир сей, но не как профанный или внешний, но как мир собственно человеческий, мир сложный и противоречивый, мир, отражающий в себе радости и болезни человеческого духа. Картина Ван Гога — не профанное искусство — но искусство сердца человека, через которое по слову поэта прошла трещина бытия. От средоточия человеческого никуда не деться, в сердце его и отступничество начинается и Царствие Божье сеется.

Иконическое начало действительно обусловлено не культом, но литургической сущностью Церкви, актуализацией во времени вечности, выходящей вместе с человеком за пределы храма в мир. Потому внутренний апофатизм, присущий понятию иконичности, будет всегда изумлять и, не требуя многих слов, свидетельствовать о неотмирном и незаменимом Участнике Божественного Домостроительства — Лице Духа Святого. И мне даже кажется, что и иконы, пришли из храмов в стены музеев со специальным заданием — встретить как можно больше людей, с тем чтобы вместе с ними вернуться в храм, оставив христианской культуре великое утешение — память о своей иконичности.

Закуренко А.Ю.

I.

1. Сама возможность текста романа быть истолкованным разными, в том числе и противоположными друг другу образами, в структурной форме романа должна стать предметом анализа (см.: п. 2 и подпункты п. 2, п.4).

1.2. В зависимости от постулирования как истинной позиции интерпретации — либо/либо возникает метод «двойной фокусировки». Назовём его «шизоидной» позицией. Суть её такова: если она лежит внутри одной пропозиции — не понимает/принимает и не видит вторую. И — наоборот. Внутри «шизоидной» фокусировки фиксируется определённая система деталей, а вторая пропозиция:

1) либо ускользает от взгляда;

2) либо толкуется предвзято из уже определённой системы координат.

1.3. Инверсия точек зрения/пропозиций, их рокировка выводит главное на периферию, а второстепенное — в главное. При этом ложный нарратив становится основным

1.4. Метод чтения романа задан уже в эпиграфе, причём — если зло под вопросом/добро утверждается), меняем фокусировку — зло утверждается/добро под вопросом.

2. Способы прочтения эпиграфа — матрица метода прочтения структурной формы романа.

2.1.

*...Так кто ж ты, наконец?
— Я — часть той силы,
что вечно хочет
зла и вечно совершает благо.*

*Ein Teil von jener Kraft,
Die stets das Böse will
Und stets das Gute schafft*

Дословно: часть той силы, которая постоянно желает зла и постоянно творит добро.

«Я — часть той силы, что вечно хочет зла» — А

Оператор — «и» (функциональная зависимость между А и В)

«Вечно совершает благо» — В.

2.2 А ∧ В Конъюнкция.

Высказывание истинно, когда истины оба выражения, но В есть ¬ А. Если верно А, то интенция направлена на зло. То есть Мефистофель осознает, что такое зло и оперирует этим понятием. Его воля направлена на зло.

Если верно В, то Мефистофель действует вопреки своей воле и результатом его действий становится благо (опять же он оперирует понятием благо и понимает, что это такое).

Тогда в данном высказывании воля к действию и само действие разведены как противоположные, поскольку понятия зло/благо — взаимоисключающие.

Следовательно, если Мефистофель хочет творить зло и не воплощает своих желаний, то смысл его интенции носит лишь характер манифеста и может быть игнорирован.

Поэтому данное высказывание имеет вторую пропозицию — совершение блага, как психологически более сильную. То есть лежащую в осязаемой области действий. Одновременная истинность обеих пропозиций оказывается сомнительной. То есть высказывание не может быть истинным одновременно при дихотомии двух простых высказываний (можно толковать в духе истинности как антиномии по о. Павлу Флоренскому). Или антиномии нет, поскольку благо и зло не являются категориями внутри одной ценностной системы.

2.3 Дизъюнкция — $A \vee B$.

Дизъюнкция — это сложное логическое выражение, которое истинно, если хотя бы одно из простых логических выражений истинно и ложно тогда и только тогда, когда оба простых логических выражения ложны.

Здесь если истинно А, то В оказывается ложным высказыванием, но истинность всего выражения сохранена. И обратное, сотворение блага может быть истинным, даже при наличии злой воли. И снова выражение истинно. То есть: или истинно желание зла, или — сотворение блага. И тогда истинно общее высказывание.

Свобода выбора лежит вне пропозиций и зависит от ценностной системы наблюдателя. Он равно может принимать первую пропозицию как истинную, не доверяя второй, и вторую — не принимая первую.

2.4. *Инверсия* — это сложное логическое выражение, такое, что если исходное логическое выражение истинно, то результат отрицания будет ложным, и наоборот, если исходное логическое выражение ложно, то результат отрицания будет истинным. Данная операция означает, что к исходному логическому выражению добавляется частица «не» или слова «неверно, что».

Если желание зла верно, то неверно, что злая воля творит благо. Если творится благо, то неверно, что субъект совершающий благо, имеет злую интенцию. То есть в любом случае Мефистофель говорит неправду — или в первой пропозиции, или во второй.

2.5. $F = \neg A$ *Логическое следование или импликация*

Импликация — это сложное логическое выражение, которое истинно во всех случаях, *кроме как из истины следует ложь*. То есть данная логическая операция связывает два простых логических выражения, из которых первое является условием (А), а второе (В) является следствием.

« $A \rightarrow B$ » истинно, если из А может следовать В.

Обозначение: $A \rightarrow B$.

Это если Благо и зло — не равнозначны и В неистинно (Воланд не совершает благо), поскольку зависит от А (злой воли Воланда). Позиция Левия Матвея.

2.6 *Логическая равнозначность или эквивалентность:*

Эквивалентность — это сложное логическое выражение, которое является истинным тогда и только тогда, когда оба простых логических выражения имеют одинаковую истинность.

« $A \leftrightarrow B$ » истинно тогда и только тогда, когда А и В равны.

Обозначение: $A \leftrightarrow B$.

Это позиция Воланда (зло и благо равнозначны и зависят друг от друга).

2.7 *Операция XOR (исключающие или)*

« $A \oplus B$ » истинно тогда, когда истинно А или В, но не оба одновременно.

Эту операцию также называют «сложение по модулю два».

Обозначение: $F = A \oplus B$.

Это чья позиция? Это релятивное отношение ко злу и благу, причём равно неважно, какая из пропозиций верна. Что-то вроде полифонии внутри одной системы ценностей.

3. Шизоидная оптика приводит к множеству различных толкований, зависящих от метода и собственной системы ценностей интерпретатора. Термин «шизоидная» не связан с термином «шизоанализ» Ж. Делёза и Ф. Гваттари. В аналитике данных авторов шизоанализ есть отказ от любого связывания знака и означаемого, о разных типах деструкции соотношения реальность — текст-интерпретация. В нашем случае шизоидная оптика предполагает лишь указание на присущую самому способу письма Булгакова методу: текст интерпретируется не на основании анализа самого текста, а на основании способов прочтения и идеологических/религиозных позиций интерпретатора.

Скажем, априорное предположение, что автор ершалаимских глав — мастер, вопреки данности текста, в которой мастер ни разу не подтверждает своё авторство. Или убеждение, что рукопись, возвращённая Воландом, есть рукопись мастера, вопреки данности текста, в котором указывается, какая часть романа автора сохранилась — причём прямой цитатой из реального текста Мастера.

4. Типология толкований изнутри «шизоидной» оптики:

А). «Христианское»:

а) прочитываемое как о Христе (Т. Поздняева, А. Злочевская, о. Г. Кочетков, В. Лидский, арх. И. Шаховской, Isobel Victoria Martin, Адриано Делл'Аста и др.);

б) антихристианское — ершалаимские главы есть искажение образа Христа или даже «антиевангелие» (о. А. Кураев, Р. Рахматуллин, К. Икрамов, А. Агеев, Ю. Щевеликов, Н. Гаврюшин, М. Дунаев и др.);

в) метафизический роман, в котором действует та или иная рецепция Спасителя в нехристианской религиозно-философской системе, а образа Христа нет вообще (В. Емельянов, о. А. Мень, еп. Тихон (Шевкунов), О. Савельева, А. Татаринов и др.)

Б). Историко-контекстуальное (М. Чудакова, Л. Яновская, А. Барков, М. Черкашина, С. Иоффе, И. Бэлза, М. Любин, М. Гольдентул и др.)

В). Структуральное (О. Gurevich, М. Йованович, Б. Гаспаров, David M. Bethean др.)

Г). Гностическо-конспирологическое (Д. Галковский, Печёнкин, Кандауров, А. Зеркалов и др.)

Д). культурологическое-академическое (И. Галинская, Л. Карасев, Б. Соколов, Е. Яблоков, Омори Масако и др.).

Е). Автобиографическое (М. Петровский, М. Чудакова, Л. Яновская, А. Варламов и др.).

Возможен ли синтез? Только при включении оптики «презумпции незнания». То есть такой, в которой сам способ присутствия внутри той или иной пропозиции исключается и текст становится единственной данностью анализа.

II.

Структурная форма романа:

1. Левий Матвей отказывается служить власти и Пилата, и Воланда. Какой власти служит он? У Левия есть записи того, что говорил герой романа мастера (в пропозиции «веры к Иешуа» Левий пишет ложь. Но если Иешуа — как герой Воланда, лжёт — то Левий пишет правду. Тогда он пишет не о Иешуа, а о ком-то другом. О ком пишет Левий? Судя по рецензиям на роман Мастера — о Христе. И в конце Левий единственный, кто выходит за пределы трёх хронотопов здесь-бытия романа в апофатическую область Того, кто выше по воле Воланда. То есть герой Левия — подлинный Иисус, основанный на источниках, т.е. на Новом завете, где Левий — один из истинных евангелистов).

2. В романе три скрытых текста — Ивана Бездомного, Мастера и Левия Матвея. Мы знаем, что они были написаны, но не знаем, что в них. Все три вводятся через рецензии о самих текстах.

Во всех рецензиях/отзывах указывается, что герои текстов — или Христос (тексты мастера и Бездомного), или не-Иешуа (текст Левия Матвея). При этом Христос у мастера — дониконовский, то есть без влияния западноевропейской культуры, то есть до реформаторский, и не толкующий Спасителя как человека преимущественно или вообще человека, а у Бездомного Христос — как раз антиренановский/послениконовский/реформаторский, а вполне евангельский как живой Богочеловек, что противоречит официальному толкованию о его вне-историчности или только историчности.

Что касается Левия, то он пишет записки о не-Иешуа, а поскольку Иешуа — не Христос/выдумка Воланда, то Левий пишет о ком-то, против-

положном Иешуа — то есть о Христе. Здесь та же взаимозависимость истинности/лживости высказывания, как в эпитафее.

Иешуа — анти-Христос (отказывается от отцовства, от определения себя как истины, не воскресает, предлагает вполне просвещенческую антропологию о доброте человека.)

3. Роман в романе:

Реконструкция романа:

1. Ариман предупреждал всех и каждого, что он, то есть наш герой, сделал попытку протащить в печать апологию Иисуса Христа.

Ормузд-Ариман. Если Ариман — критик, то Ормузд — критикуемый А герой романа мастера — Иисус Христос. Советский критик не мог спутать врага социалистической действительности — Христа, и философа Иешуа, который предлагал утопическую идею о всеобщей доброте, и тем самым снимал саму проблему зла и противостояния злу в мире.

2. «Ударить по пилатчине и тому богомазу, который вздумал протащить... её в печать» то есть богомаз — это Мастер, следовательно, роман, это икона. Чья икона? Очевидно, что опознать текст как икону можно лишь в случае, если герой текста входит в ряды иконописных персонажей. Икон Иешуа нет. Как нет икон Пилата. То есть критик увидел в тексте мастера знакомые и враждебные ему фигуры иконописания.

3. Латунский: «Воинствующий старообрядец» — то есть икона старого письма, до никонианских новшеств.

Итак: апология Иисуса Христа, написанная богомазом (то есть как икона), причём если тут ещё можно считать, что и критики увидели в Иешуа Христа, то третий отзыв, отсылающий к дониконовскому письму иконой, то есть к старообрядческому канону (до Ренана и Фаррара), говорит, что икона-роман — именно о Христе во всей строгости его канонического изображения (старообрядчество).

4. Что остаётся от романа Мастера?

Вот реально что остаётся от романа Мастера — одна «тетрадь с обгоревшими краями» та самая, которую держит на коленях Маргарита перед встречей с Воландом, та самая, которую вытаскивает из камина — «держа на коленях испорченную тетрадь... то, в чем после сожжения не было ни начала, ни конца», ту, которую она и вынесла после сожжения тетрадей с романом из квартиры Мастера: «Она аккуратно сложила обгоревшие листки, завернула их в бумагу, перевязала лентой».

Нет свидетельств о том, что текст в романе и сам роман мастера — идентичны. Автор не признается в авторстве ни разу...

Сам роман уносится на тот свет... в голове мастера.

Остаётся описание того, каким был текст со слов Воланда, Ивана Бездомного и Маргариты....

В сцене сжигания романа и сцене лжевоскрешения — разночтения в описании рукописи. Сжигаются пачки тетрадей (листки у Маргариты), возникают: «на ковре лежали рукописи, они же были и на диване»...

Переходы к тексту романа: роман через сон, колдовство («ужасная мысль, что это всё колдовство, что сейчас тетради исчезнут из глаз...»), из уст самого Воланда.

Что сохранилось от романа на самом деле:

«Вернувшись с этим богатством к себе в спальню, Маргарита Николаевна установила на трёхстворчатом зеркале фотографию и просидела около часа, держа на коленях испорченную огнём тетрадь, перелистывая её и перечитывая то, в чём после сожжения не было ни начала, ни конца: «...Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней, опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, Хаепопейский дворец с бойницами, базары, каравансарай, переулки, пруды... Пропал Ершалаим — великий город, как будто не существовал на свете...»

Маргарите хотелось читать дальше, но дальше ничего не было, кроме неровной угольной бахромы.

Итак, Булгаков точно указал текст, написанный Мастером. Всё остальное принадлежит не его перу. Именно поэтому Мастер и не атрибутирует ни разу текст ершалаимских глав как свой.

Читал роман и Могарыч :

«Могарыч? — спросил Азazelло у свалившегося с неба.

— Алоизий Могарыч, — ответил тот, дрожа.

— Это вы, прочитав статью Латунского о романе этого человека, написали на него жалобу с сообщением о том, что он хранит у себя нелегальную литературу? — спросил Азazelло».

Что было нелегальной литературой в те времена? Роман самого Мастера без Христа? Такой роман не мог быть нелегальным. Как и Тацит, например. Или Иосиф Флавий. Нелегальными могли быть Новый Завет, жития святых, богословская литература.

5. Продукт «шизоидной оптики»: «Рукописи не горят» — слова Воланда. Реакция Маргариты: всемогущ! Мастер же впадает в тоску. В той же сцене Коровьев бросает историю болезни в камин: нет документа, нет и человека. То есть всё-таки рукописи (история болезни, домовая книга — рукописные тексты) горят. В той же сцене, где утверждается неуничтожимость рукописи романа, описана технология уничтожения/изменения текста. Коровьев дует в домовую книгу и оттуда исчезает страница!

«Рукопись Л.М., как и рукопись Мастера, не горит, но она несёт не истинное, а извращённое знание» (Б. Соколов). А ведь в тексте ровно наоборот: рукопись мастера сгорает, Левия Матвея — нет... Если Иешуа говорит, что Левий искажает его слова, то ЧТО пишет Левий Матвей? Слова не его, а истинного учителя... Того, кого и изображал в романе о Понтии Пилате Мастер (богомаз, старообрядец и т.д.) — истинного Христа. «Критянин Эпименид утверждал, что все критяне лжецы». [Парадокс этот даётся в Новом Завете у апостола Павла (Тит. 1: 12–13): Κριττες ἀει ψευδοται... и т. д. — «Из них же

самых один стихотворец сказал: "Критяне всегда лжецы, злые звери, утробы ленивые". Свидетельство это справедливо...»]. Апостол упоминает «стихотворца Эпименида, жившего за 658 лет до Рождества Христова на острове Крите. «Пророком назвал апостол Эпименида, применяясь к тогдашним понятиям: язычники называли так своих поэтов, считая их слова как бы откровением свыше» (см. <http://www.sedmitza.ru/text/430652.html>).

Именно Левий Матвей и называет Воюнда — старый софист, то есть тот, кто использует технологию критян.

5. Оптика христианства — не может быть внутри земной оптики и «на чьей-то стороне» — она может быть вне и поэтому выносятся (апофатика) — таким образом находясь, чтобы включать и позицию «своего» и «чужого» (бахтинский и буберовский диалогизм, левенасовский и зизулисовский взгляд на охватывающий в любви взгляд Бога на творение).

Вынесение Света-Добра-Бога за пределы романа ещё не есть согласие со злом.

Булгаков — не о том, что явилось Зло, а о том, что не является добро. Опыт революции и участие в Белом движении. Все книги М.А. Булгакова — о вторжении в мир зла.

Белая Гвардия — вторжение зла и поражение добра.

Булгаков не смог простить добру, что оно слабее зла, но этого он не стал на сторону зла.

В романе нет прямого противника Воюнду, кроме Л.М. Но есть знаки присутствия Того, кто сильнее Воюнда:

1. Лотерея и возможность романа, дарованные случаем (в системе христианства случай — часть Божьего Промысла, в системе материализма — слепая воля вероятностей, которая высмеивается уже в начале романа).

2. Любовь к Маргарите и возможность любви. То есть возможность творчества и любви даже в безбожном и безлюбном мире — были.

Далее — область свободы и выбора.

Не Зло выбирает героев, но герои выбирают Зло, которое лишь предлагает себя.

Три системы/хронотопа: О-сов.~О-Ерш~О-вол имеют общие структуры.

Их объединяет: а) иерархия, б) тоталитаризм, то есть власть вышестоящего над нижестоящим.

О-сов: сов. гражд. (в неё входят М и М, (Л. М.) ~О-ерш: (Л.М)+ И.ГН. +П.П.+ В. (по его словам)~О-вол. М и М+ П.П. +И.Г-н+ В. и его свита+(Л.М.)=> (Л.М.) — единственный выходящий за границы всех трёх систем=> какой системе принадлежит он?

У Чехова полисистемность, у Д. — полифония, у Б. — шизофония.

О-е ε О-в

О-е ε О-с

О-е ε О-с ε О-в

О-е∩О-с=М

$O-c \cap O-v = M + M + Л.М. + В.$

$O-e \cap O-v = В. + ПП + ИГН + Л.М. \Rightarrow$ общая точка пересечения множеств = (Л.М.)

$O-c \cap O-e = В(?) + Л.М$

Левий Матвей — выход в апофатическое пространство, за пределы всех трёх соотносимых друг с другом пространств/множеств: советского/ершалаимского/метафизически-духовного под властью Воланда.

Апофатическое пространство (О-а) построено иначе, чем все три подобных друг другу в романе. И оно их все включает, но помимо этого ещё и обладает областью неописываемого. На эту область и указывает Левий Матвей, не именуя того, кто находится в области апофатики. То есть трансцендентной — неименуемой (см. п. V-Г) является область присутствия Бога (Иисуса).

$O-c + O-v + O-e \subset O_a$, так что $O_c \sim O-v \sim O-e$, и при любом как угодно большом количестве членов \sum (сумма) всех трёх множеств/хронотопов ($O_c + O-v + O-e$) всегда меньше любого члена множества O_a .

III. Фабула романа.

Что касается романа «Мастер и Маргарита, то несмотря на многочисленные толкования, сотни исследований, широкий диапазон оценок — от христианского произведения до чуть ли ни сатанинской книги, роман по-прежнему не прочитан. Укажем лишь на несколько вопросов, которые до сих пор остаются за чертой анализа, и которые напрямую вытекают из текста романа.

Зачем Воланд и его свита прилетают в советскую Москву? Зачем им нужны Мастер и Маргарита (в первых редакциях романа этих героев не было), почему они улетают из Москвы именно после смерти Мастера и Маргариты, откуда берётся рукопись романа мастера, если роман сожжён. Принципиальный вопрос, мимо которого почему-то проходят исследователи — а почему мастер как автор романа ни разу не подтверждает своего авторства после возвращения сгоревших тетрадей? Почему все главы уничтоженного романа представляют читателю другие люди, но не автор. Кто является автором возвращённого текста? Имеем ли мы две разные редакции одного романа, единственный текст романа, или — разные тексты, причём второй написан не мастером? Или, как считает диакон Кураев, в соавторстве Мастера и Воланда: «и в самом деле Воланд водил судьбой и пером Мастера до этой финальной сцены» (Кураев А. В. «Мастер и Маргарита»: За Христа или против). А если ершалаимские главы написал не Мастер, то кто? И зачем. Не утруждая читателя сложными доказательствами, предложим свою версию. Воланд прилетает в Москву затем, чтобы уничтожить очаг сопротивления — роман о Понтии Пилате Мастера. Мастер — историк и знает, где искать информацию о Понтии Пилате — в Новом Завете. Там — действует Пилат и Христос. И Мастер пишет роман о Христе, опираясь на Новый Завет. На это указывает сам: «Несмотря на то, что Иван был малограмотным человеком, он догадал-

ся, где нужно искать сведений о Пилате...» Тем очевиднее, что именно в Евангелиях искал сведения о Христе и Пилате и историк по профессии Мастер...

Герой романа Мастера — Христос. И Пилат. Это доказывается тремя рецензиями на рукопись романа Мастера. Во всех трёх речь идёт о том, что в рецензируемом произведении герой — Иисус Христос, а не Иешуа. Но цель Воланда — не только уничтожить роман о своём главном противнике — истинном Боге, но и уничтожить мастера. Но не только уничтожить Мастера, а подбросить вместо правдивого романа о Христе — искажённый роман об Иешуа Га-Ноцри. Воланд заключает сделку с Маргаритой — он возвращает ей возлюбленного, а она подтверждает авторство псевдоромана. Именно Маргарита и читает последнюю главу и она же радуется возвращённому роману, а Мастер сидит мрачный.

В искажённом романе Воланд — именно он автор ершалаимских глав, даёт лживый образ Богочеловека. Тот, который удобен ему: без воскресения, не различающий добро и зло, отказывающийся от отцовства Бога. И после этого убирает свидетелей: Маргарита и Мастер отравлены по приказу Воланда, свидетели убраны, вместо страшного для Воланда романа фиксируется ложный текст с элементами текста Мастера. Совершив то, ради чего Воланд и прилетал в Москву, он со своей свитой «кидаются в провал». Память Мастера затухает, а его герой «уходит в бездну», то есть туда же, куда и Воланд со свитой — в ад. Некоторые исследователи утверждают, что фрагмент с указанием того, куда попадает Понтий Пилат — Булгаков снял, а его вдова потом снова восстановила (Белобровцева 2007: 447–448).

Но нам важна общая канва. Воланд подавляет в советской Москве единственный источник сопротивления своему миру лжи — Мастера. Роман его подменяет на поддельный. Кажется, Булгаков таким образом даёт оценку тому миру, в котором оказался, как однозначно адскому, безысходному.

Но проблема в том, что метафизика власти у Булгакова строится не на этических постулатах, а на исторической данности. Победа большевиков — событие сверхэтическое, и если на уровне экзистенции человек может эту идеологию не принимать, то как исторический субъект, он вынужден внутри победы-зла-как-данности существовать.

IV. Сакрализация власти

«Всё ясно. К этому гробу будут ходить четыре дня по лютому морозу в Москве, а потом в течение веков по дальним караванным дорогам жёлтых пустынь земного шара, там, где некогда, ещё при рождении человечества, над его колыбелью ходила бессменная звезда...» Здесь сопоставляются Ленин и Христос. Значит, власть для Булгакова, даже если отвратна, как власть большевиков — сакральна и имеет божественную природу. Причём ещё до *Мастера и Маргариты*.

В письме В. Вересаеву (22–28 июля 1931 г.) Булгаков подробнейшим образом описывает свои взаимоотношения со Сталиным: «Есть у меня мучи-

тельное несчастье. Это то, что не состоялся мой разговор с генсекром... В самое время отчаяния <...> мне позвонил генеральный секретарь <...> Поверьте моему вкусу: он вёл разговор сильно, ясно, государственно и элегантно... В отношении к генсекретарю возможно только одно — правда». «А кто поверит, что мой учитель — Гоголь» (Булгаков 1992: 5, 460.)

Но, как и для его учителя, для Булгакова, монархиста и консерватора, высшая власть имела сакральный характер и, судя по всему, не принимая политический режим и идеологию, Булгаков готов был принять саму идею сильного государства, воплощавшуюся в мифическом образе Сталина. Именно к последнему обратились народные артисты СССР В. Качалов, Н. Хмелев, А. Тарасова незадолго до смерти Булгакова, прося, чтобы тот возобновил некогда прерванное общение с писателем ради спасения того, как будто Сталин был целителем: «Дело в том, что драматург Михаил Афанасьевич Булгаков этой осенью заболел тяжелейшей формой гипертонии и почти ослеп. Сейчас в его состоянии наступило резкое ухудшение, и врачи полагают, что дни его сочтены. Он испытывает невероятные физические страдания, страшно истощён и уже не может принимать никакой пищи... Булгаков часто говорил, как бесконечно он обязан Иосифу Виссарионовичу, его необычной чуткости к нему, его поддержке». (Варламов 2008: эл. ресурс)

Заворожённость Сталиным и иллюзия возможного разрешения дела Булгакова — то есть дарование ему писательской и гражданской свободы, не оставляли Булгакова до конца жизни. Н.А. Земская писала в дневнике за 1940 год: «Дома он показывает мне статью *Сталин и драматургия* (где сказано, что Сталин любит *Дни Турбиных*). (Земская 2004: 191). Незадолго до смерти Булгаков признавался: «Я разговор перед Сталиным не могу вести» (Мягков 1994: эл. ресурс).

V.

А). Куда попадают мастер и Маргарита (помимо уже отмеченного отсыла к баньке Свидригайлова).

Воланд обещает Мастеру и Маргарите райский «вишнёвый сад»! В финале пьесы есть вишни и старый слуга. Но старый слуга заколочен в доме, а вишни срубаются. Булгаков не мог не видеть в хрестоматийном упоминании вишнёвого сада чеховский подтекст.

«Неужто вы не хотите *днём гулять со своею подругой под вишнями*, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула? Туда, туда. *Там ждёт уже вас дом и старый слуга...*»

Б). Куда улетают Воланд, свита и уходят мастер и Маргарита?

«Прощайте! — одним криком ответили Воланду Маргарита и мастер. Тогда чёрный Воланд, *не разбирая никакой дороги, кинулся в провал*, и вслед за ним, шумя, обрушилась его свита». «Кто-то отпускал на свободу мастера,

как сам он только что отпустил им созданного героя. *Этот герой ушёл в бездну, ушёл безвозвратно*, прощённый в ночь на воскресенье сын короля-звездочёта, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат».

Воланд и Пилат уходят в одно место: «провал-бездну»! Следовательно, туда же по лунной дорожке идут и Пилат, и Иешуа.

«Невидима и свободна! (дважды кричит Маргарита)» и Мастер кричит — «свободен». Свобода связана с дьявольской силой (Маргарита становится свободна, когда её «освобождает» Воланд: «Как я счастлива, как я счастлива, что вступила с ним в сделку! О дьявол, дьявол!... Придётся вам, мой милый, жить с ведьмой»). Тогда же Маргарита признается: «Я потеряла свою природу и заменила её новой». То есть Маргарита больше — не человек). Но герой (ниже) — уходит в бездну, следовательно, и свобода Мастера — свобода в бездну... как и свобода Маргариты.

«Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя. Этот герой ушёл в бездну». То есть Мастер отпускает на свободу Пилата (выдуманного героя) — тот уходит с Иешуа (выдуманным героем) — в бездну. Значит, и Иешуа уходит с Пилатом в бездну («Так говорит он всегда, когда не спит, а когда спит, то видит одно и то же — лунную дорогу, и хочет пойти по ней и разговаривать с арестантом Га-Ноцри»). И туда же проваливается Воланд.

А Маргарита ведёт Мастера в «вечный дом», причём, «...прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я».

Итак, Мастер заснул «вечным сном в вечном доме», а охранять его будет Маргарита, изменившая человеческой природе, то есть в демоническом обличье.

В). Другая пропозиция (не бездна) даётся через поименование зла злом, то есть тут восстанавливается данное Адаму задание (образом и подобием) именовать мир как он есть:

«— Я к тебе, дух зла и повелитель теней, — ответил вошедший, исподлобья недружелюбно глядя на Воланда.

— Если ты ко мне, то почему же ты не поздоровался со мной, бывший сборщик податей? — заговорил Воланд сурово.

— Потому что я не хочу, чтобы ты здравствовал, — ответил дерзко вошедший».

Обратная пропозиция у Маргариты: «Здоровье Воланда» — воскликнула Маргарита... все трое приложились и сделали по большому глотку... Тотчас предгрозовой свет начал гаснуть в глазах Мастера — отравитель... — успел ещё крикнуть Мастер.

Здесь важны два момента:

1. Левий Матвей противопоставлен Маргарите.

2. Вслед за здравницей Воланду, произнесённой Маргаритой, Воланд убивает мастера и последними словами того становятся слова, которые близки к словам Левия Матвея — «отравитель». Левий обвиняет Воланда в покровительстве злу, Мастер — в вероломном отравлении себя.

И оба — противопоставлены Маргарите.

Г). Кто прочёл роман Мастера?

«*Ваш роман прочитали*, — заговорил Воланд, поворачиваясь к Мастеру, — и сказали только одно, что он, к сожалению, не окончен.

Вам не надо просить за него, Маргарита, потому что за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать, — тут Воланд опять повернулся к Мастеру и сказал: — Ну что же, теперь ваш роман вы можете кончить одной фразой! *Тот, кого так жаждет видеть выдуманный вами герой*, которого вы сами только что отпустили, прочёл ваш роман».

«То, что я предлагаю вам, и то, о чём просил Иешуа за вас же, за вас — ещё лучше. Оставьте их вдвоём».

Все ссылки на того, кто просил о Мастере — исходят от самого Воланда. Именно Воланд называет приславшего Левия — Иешуа. Важно, что в тексте романа Левий ни разу не называет имени Того, кто прислал его и кто принимает решения о посмертной судьбе мастера:

«— Ну, говори кратко, не утомляя меня, зачем появился?»

— *Он прислал меня*

— Что же он велел передать тебе, раб?

— Я не раб, — всё более озлобляясь, ответил Левий Матвей, — я его ученик.

— Мы говорим с тобой на разных языках, как всегда, — отозвался Воланд, — но вещи, о которых мы говорим, от этого не меняются. Итак...

— *Он прочитал сочинение мастера*, — заговорил Левин Матвей, — и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?

— Мне ничего не трудно сделать, — ответил Воланд, — и тебе это хорошо известно. — Он помолчал и добавил: — А что же вы не берёте его к себе, в свет?

— Он не заслужил света, он заслужил покой, — печальным голосом проговорил Левий.

— Передай, что будет сделано, — ответил Воланд и прибавил, причём глаз его вспыхнул: — И покинь меня немедленно.

— *Он просит, чтобы ту*, которая любила и страдала из-за него, вы взяли бы тоже, — в первый раз моляще обратился Левий к Воланду».

Левий Матвей имени не называет, причём трижды произносит: «Он». И именуется приславшего его учителем. Но Иешуа от ученичества Левия отрёкся, сказав, что Левий искажает его слова. Тогда кто учитель Левия? Тот же, кто принимает решения о мире, кто спасает Левия от гнева и мести Воланда, тот, кто Воланду неподвластен. Неназывание имени есть нормальный метод апофатического богословия.

VI. Онтологическое доказательство.

В ряде работ указывается на связь мировоззрения Булакова с прочитанными им В. Соловьёвым и о. П. Флоренским. Есть работа о влиянии на

него философии блаженного Августина.

Хотелось бы отметить ещё два имени, возможно, повлиявших на Булгакова.

Это его сосед по Андреевскому спуску в Киеве Лев Шестов, причём оба соседа в юные годы прошли через сильное влияние Ницше, создавший философию прыжка из царства логики в царство Божественной воли. Наша версия об апофатическом пространстве истинного Бога за пределами романа — и возможности совершить переход не усилием логики, но безрассудным прыжком веры, как Левий Матвей, вполне предполагает версию о чтении Булгаковым Шестова.

О Канте у Булгакова: «...Он начисто разрушил все пять доказательств, а затем, как бы в насмешку над самим собой, соорудил собственное шестое доказательство!» О Канте у Франка: «Мы видим здесь, что Николай Кузанский предвосхитил (и выразил в простой и ясной форме) то, по существу, онтологическое доказательство бытия Бога, которое Кант развил в «*Einzig m6glichlicher Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes*» и от которого Кант позднее отказался без всякого к тому основания». (Франк 1910: 390). Очевидно, что хронологически Булгаков мог читать Франка. Тем более, что позднее, в сборнике *De Profundis* и Франк, и ещё один земляк Булгакова — Н.А. Бердяев, осмысливали трагедию русской февральской революции и октябрьского переворота. И многие их мысли и впечатления прочитываются в *Белой гвардии*.

Совпадения с идеями Франка видны не только в упоминании онтологического доказательства Канта (у Франка: *Приложение. К истории онтологического доказательства*, но и в «философии Воланда» по поводу диалектики света и тени. У Франка финальная книга будет называться *Свет во тьме. Опыт христианской этики и социологии* (Париж, 1949).

Понятно, что Франк не читал Булгакова и Булгаков не мог предвосхитить Франка, но то, что и писатель, и философ дышали одним понятийным языком русской религиозной философии, кажется несомненным.

VII. Пушкинский подтекст

ГЕРОЙ

Что есть истина?

ПОЭТ

Нет, не у счастья на лоне

Его я вижу, не в бою,

Не зятем кесаря на троне,

Не там, где на скалу свою

Сев, мучим казнию покоя,

Осмеян прозвищем героя,

Он угасает недвижим,

Плащом закрывшись боевым;

Не та картина предо мною!

ПОЭТ

*Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угрождает праздно! — Нет!
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...
Оставь герою сердце... что же
Он будет без него? Тиран...*

Тут сплошь булгаковские аллюзии: и казнь покоем среди скал, и свет, и тиран в боевом плаще, и кесарь. И аллюзия на сцену допроса Пилатом Христа.

Жаль, что у Пушкина — не Пилат. Хотя если внимательно всмотреться в Наполеона...

ЛИТЕРАТУРА

Белобровцева 2007 — Белобровцева И. Кульбюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М., 2007.

Булгаков 2008 — Булгаков М.А. Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 5. М., 1992.

Варламов 2008 — Варламов А. Михаил Булгаков. М., 2008.

Земская 2004 — Земская Е.А. Михаил Булгаков и его родные. М., 2004.

Мягков 1994 — Мягков Б.С. Последние дни Михаила Булгакова // Булгаковский сборник. Вып. 2. Таллин, 1994

Франк 1910 — Франк С.Л. Предмет знания. Об основах и пределах отвлечённого знания. СПб., 1910.

ИКОНА КАК СИМВОЛ ДВИЖЕНИЯ К НЕБЕСАМ В ПРОИЗВЕДЕНИИ В. ВЫСОЦКОГО *Я ИЗ ДЕЛА УШЁЛ...*

Ткачёва П.П.

Стихотворение *Я из дела ушёл...* — одно из произведений В.С. Высоцкого, где чётко прочитываются христианско-философские мотивы. В нём автор передаёт свои рассуждения о вечных вопросах бытия, в частности он обращается к теме жизни и смерти, описывает момент, разграничивающий данные понятия, причём передаёт он это всё через «я» покидающего мир земной суеты героя. Первая строка: «Я из дела ушёл, из такого хорошего дела...» является сюжетообразующей, потому что здесь Высоцкий передаёт основное действие главного героя произведения. Что же хотел сказать этой строкой поэт? С одной стороны, «выйти из дела» — арх. «потерять способность здраво мыслить» (БСРП 2007: 179), с другой, — существуют два современных выражения, близких по значению: «ушёл из дома» и «ушёл от дел».

Перед нами две предложно-падежные конструкции с предлогами «от» и «из», объединённые автором в одну новую. В выражении «ушёл из дома» мы имеем дело с предлогом «из», который в пространственном значении показывает направление действия откуда-нибудь, указывая на источник, место, пространство, откуда исходит действие. Здесь есть указание на исходную точку внутри объекта, и используется данный предлог с глаголом «ушёл», обозначающим перемещение предмета. Получается, что предлог «из» определяет перемещение из одного пространства в другое, т.е. в данном случае («ушёл из дома») перемещение за порог. Здесь глагол использован в прямом значении, в отличие от переносного значения этого же самого глагола в выражении «ушёл от дел», где «ушёл» в значении «отстранился», предлог «от» стоит перед предметом (явлением) от которого освобождаются. «Уйти от дел (перестать заниматься какими-нибудь делами)» (Словарь 1940: 912).

Ещё одно близкое по значению выражение, являющиеся устойчивым «ушёл из жизни», т.е. умер. Таким образом, «я из дела ушёл» выражение, вошедшее в себя все три предыдущие выражения, — перед нами метафора перехода в иной мир, здесь не отстранение от дел, как это мы видим в выражении «ушёл от дел», а именно перемещение, смена места пребывания, на которое и указывает предлог «из». Данный уход сопровождается сожалением главного героя, это подчёркивается при помощи прилагательного «хороший»: «из такого хорошего дела». Указательное местоимение «такой», стоящее перед прилагательным «хороший» усиливает значение последнего, т.е. «дело», которое покидает главный герой не просто хорошее, а очень хорошее.

Три последующие строчки первого четверостишия дополняют и развивают это основное действие. И развивая, и дополняя, усиливают эффект метафоричности ухода, как бы нанизывая уточняющие действия:

*Я из дела ушёл, из такого хорошего дела!
Ничего не унёс — отвалился в чём мать родила, —
Не затем, что приспичило мне, — просто время пришло,
Из-за синей горы погнало другие дела* (Высоцкий 1999: 348).

Подтверждает уход в мир иной и то, что главный герой «ничего не унёс» и «отвалился в чём мать родила». Последнее выражение имеет кольцевое построение, соединяющее начало и конец земной жизни героя. С одной стороны герой «отвалился». «Отвалиться — 1. Отпасть, отделиться от чего-нибудь <...> 2. Отстать, отойти, удалиться (простореч.) <...> // отстать от остальных (спорт) <...> // пресытившись, отодвинуться и окончить есть (простореч.)» (Словарь 1938: 899). Он удаляется, пресытившись, и удаляется «в чём мать родила» — фразеологический оборот, означающий, что человек «без одежды, совсем голый» (Словарь 1939: 1871). Сам по себе герой не торопился туда: «не затем, что приспичило мне». «Приспичить. Его или ему приспичило, пришла крайняя нужда, вынь да положь, роди да подай» (Даль 1995: 3, 444). «Просто время пришло» — данное уточняющее выражение крайне интересно тем, что здесь глагол «приспеть», будучи в роли сказуемого, употреблён с существительным «время», которое является в данном предложении подлежащим. «Приспеть — поспевать, быть к сроку, ко времени, явиться впору» (Даль 1995: 3, 444), т.е. уже сам глагол несёт в себе значение времени, в данном же выражении «время» поспевает «ко времени». Само время успевающее вовремя — это ещё одна метафора ухода. В этом выражении подчёркивается невозможность поворота, изменения данного события. И, наконец, даётся объяснение, почему всё произошло, потому что «из-за синей горы погнало другие дела».

Смеем предположить, что «синяя гора» появляется в этом стихотворении не случайно. В 70-е годы прошлого века стали появляться сообщения, что в Волгоградской области севернее Синей горы (её высота 293 метра над уровнем моря — одна из самых высоких точек равнинной части России) расположено урочище Синяя гора, или Склон бешеных молний — сильнейшая аномальная зона, постоянно притягивающих к себе грозовые облака и разряды молний, влияющая на самочувствие людей и поведение животных. Были сообщения, что очевидцы нередко отмечали необычные световые явления над Склоном бешеных молний, там же иногда глохнут двигатели у проезжающих автомобилей и пролетающих вертолётов. Отмечались случаи появления человекоподобных существ и повышенная активность НЛО.

Переданный в четверостишии метафорический уход из жизни главного героя является завязкой данного произведения. В отличие от многих произведений, где после ухода передаются исключительно земные события, в данном произведении показано путешествие ушедшего из жизни героя. Предвосхищается это путешествие четверостишием, отсылающем нас к библейским текстам:

*Мы многое из книжек узнаём,
А истины передают изустно:
«Пророков нет в отечестве своём», —
Но и в других отечествах — не густо* (Высоцкий 1999: 348–349).

Основное выражение данного четверостишья: «Пророков нет в отечестве своём» сложилось на основе евангельского стиха (Мф. 13: 57). В тринадцатой главе приведены притчи Иисуса Христа о сеятеле, о пшенице и плевелах, о зерне горчичном, о закваске, о скрытом сокровище, о жемчужине, о неводе.

Заканчивается данная глава вторым отвержением Спасителя в Назарете: «И, когда окончил Иисус притчи сии, пошёл оттуда. И, придя в отечество Своё, учил их в синагоге их, так что они изумлялись и говорили: откуда у Него такая премудрость и силы? Не плотников ли Он сын? Не Его ли Мать называется Мария, и братья Его Иаков и Иосий, и Симон, и Иуда? И сёстры Его не все ли между нами? Откуда же у Него всё это? И соблазнялись о Нём. Иисус же сказал им: не бывает пророка без чести, разве только в отечестве своём и в доме своём. И не совершил там многих чудес по неверию их» (Мф. 13: 53–58).

Высоцкий даёт отсылку к данной евангельской теме, позволяя главному герою, как бы оборачиваясь назад, всматриваясь в свои земные дела, обронить фразу напрямую связанную с творчеством самого поэта:

*Мы многое из книжек узнаём,
А истины передают изустно* (Высоцкий 1999: 348).

Ведь при жизни не было напечатано ни одной книги поэта, но его произведения знала и любила вся страна. Они на самом деле передавались «изустно». Однако главный герой не может долго всматриваться в прошлое, он переступил заветную черту:

*Растащили меня, но я счастлив, что львиную долю
Получили лишь те, кому я б её отдал и так*
(Высоцкий 1999: 349).

Данные строчки напоминают наследование, когда кому-то что-то достаётся после смерти родственника, только Высоцкий пишет «растащили меня», а не «растащили моё». Он употребляет личное местоимение «меня», указывающее на лицо о котором идёт речь, вместо притяжательного местоимения «моё», указывающее на принадлежность объекта субъекту. Заменяв притяжательное местоимение личным, автор подчёркивает, что речь идёт отнюдь не о материальных ценностях, а о творчестве, о том, что является сущностью поэта и, безусловно, выражается как личное я, и это ещё один намёк на отождествление главного героя произведения с личностью автора. В этом

произведении 1973 года Высоцкий как бы проигрывает свой собственный уход, то, что случится в 1980 г. Между тем путь главного героя продолжается, он лишь мельком замечает суету земного мира, но сам уже остановиться не может. Данное движение сопряжено с трудностями, ведь пол скользкий, а подниматься нужно вверх:

*Я по скользкому полу иду, каблуки канифолю,
Подымаюсь по лестнице и прохожу на чердак...*

(Высоцкий 1999: 349).

И ниже читаем:

*А внизу говорят — от добра ли, от зла ли, не знаю:
«Хорошо, что ушёл, — без него стало дело верней!»
Паутину в углу с образов я ногтями сдираю,
Тороплюсь — потому что за домом седлают коней*

(Высоцкий 1999: 349).

Герой на каблуках, которые он вынужден канифолить (натирать до скользящей гладкости, ведь канифолить — это натирать канифолью, например, смычек). То, что герой в такой обуви становится понятно, когда мы обращаем внимание на последнюю строку из процитированных, ведь уже «седлают коней». Если мы обратимся к истории происхождения обуви с каблуками, то данный текст становится ещё более понятным. Ведь каблуки изобрели и длительный период носили исключительно мужчины. «Появились они как приспособление для верховой езды (каблук не давал пятке при плохой посадке проскользнуть в стремя и застрять там).

Герой уже не просто смотрит на земную суету, он достаточно поднялся вверх, и теперь, когда он обращает внимание на земную жизнь, он вынужден смотреть вниз, но этот взгляд им брошен лишь на мгновение, потому что он должен продолжать своё движение вверх. И теперь это уже движение вверх руками и глазами. Ведь когда он сдирает паутину, происходит резкое движение к Небесам. Тёмная паутина на чердаке, расступается как мрак, и наступает время света:

*Открылся лик — я встал к нему лицом,
И он поведал мне светло и грустно:*

«Пророков нет в отечестве своём, —

Но и в других отечествах — не густо» (Высоцкий 1999: 349).

Происходит объединение уже затронутой вначале произведения библейской темы и иконы, найденной героем на чердаке. Высоцкий не даёт нам название иконы, но из-за данного соединения становится понятно, что это лик Христа. Интересным, на наш взгляд, является сочетание двух слов «лик»

и «лицо»: «Открылся лик — я встал к нему лицом». В современных словарях слово «лик» отнесено в разряд книжных: «1. Лицо, облик человека... 2. Изображение лица святого (церк.)» (Словарь 1938: 59). По определению В.И. Даля данное слово имеет возвышенное значение. Однако и слово «лицо» В.И. Далем рассматривается как «представитель высших духовных даров: лоб — небесная любовь; глаза — разуменье, разумное созерцанье; уши — понимаенье и послушанье; нос — постиженье добра; щеки — постиженье духовных истин; рот — мысль и ученье; губы — духовная хвала; борода — внешность ученья» (Даль 1995: 2, 258). Интересно, что среди производных от данного слова В.И. Даль приводит и слово «лицетворитель» — в значении поэт, писатель, сочинитель. С одной стороны — Божественный Лик, с другой — лицо человека, созданного по образу и подобию Божиюму. Перед нами кульминация произведения, решающий момент, как для главного героя, так и для произведения в целом. Мгновенье встречи и мгновенье принятия решения: свет или тьма? Свет:

*Я влетаю в седло, я врастаю в коня — тело в тело, —
Конь падёт подо мной — я уже закусил удила!
Я из дела ушёл, из такого хорошего дела:
Из-за синей горы понагнало другие дела.
Скачу — хрустят колосья под конём,
Но ясно различаю из-за хруста:
«Пророков нет в отечестве своём, —
Но и в других отечествах — не густо» (Высоцкий 1999: 349).*

Герой улетает в свет (невообразимо сильное чувство полёта), уже нет упоминания, что он идёт куда-то сам, где-то садиться в седло, он «влетает» в седло и «вращается» в коня. Конь и герой становятся единым целым. Для чего? Может быть для того, чтобы конь смог перенести героя. Ведь «роль проводника на «тот свет» (на вершину стеклянной горы и т.п.) выполняет волшебный конь — помощник сказочного героя (Сивка-Бурка, Конёк-Горбунок и т.п.) (см. Адамчик 2010: 306). «Конь падёт подо мной — я уже закусил удила!» — фраза интересна прежде всего тем, что она опять подтверждает единение коня и героя. Конь закусил удила, т.е. вышел из повиновения, перестал чувствовать управление уздой и несётся сам по себе, в данном случае сам главный герой, будучи единым целым с конём, уже не считается с обстоятельствами и здравым смыслом, летит столь стремительно, что чувствует: «конь падёт подо мной». Но полёт продолжается непрерывно, потому что далее читаем: «скачу — хрустят колосья под конём». Этот полёт: смерть и воскрешение, или мера весов, на которых взвешиваются проступки и добрые дела? Всё, что нам ясно — это то, что герой остаётся во власти света. Он скачет по жёлтому полю колосьев.

Поле спелой пшеницы — символ света ещё более ярко появится в творчестве Высоцкого в *Куполах* в 1975 году, переплетаясь с образом горя-

щей свечи и золотого купола храма. Здесь же мы можем провести и ещё одну параллель, но уже не с творчеством самого Высоцкого, а с евангельскими притчами о сеятеле, о пшенице и плевелах. Где посеянное зерно — мера добра и зла, а всходы определяют эту меру. Поэт тот же сеятель, золотое поле — надежда поэта, что то, с чем он пытается достучаться до нас — даст свои прекрасные всходы.

В заключение следует сказать, что *Я из дела ушёл...* — это произведение-путешествие: в тексте заложена динамика движения, здесь есть описание путешествия, краткий рассказ о том, что видел герой во время данного путешествия и, безусловно, философские размышления и переживания героя. Но это путешествие необыкновенное, это метафорический уход героя из жизни, о чём он сам поведал читателю, слушателю. Путешествие является полностью вымышленным, и это путешествие в один конец. Метафорическим символом, определяющим момент Рубикона данного путешествия, является эпизод, связанный с обращением главного героя к иконе — это основная кульминация произведения, именно с обращения к иконе начинается движение героя к Небесам и это и есть точка невозврата, рубеж перехода из одного мира в другой. Сложно сказать, Лик, пред которым предстал герой — это лишь икона, или в момент перехода в мир иной, герой видит самого Спасителя, призвавшего его к себе, взгляд, направленный на героя столь выразителен, что остаётся ощущение присутствия Господа в это мгновение.

ЛИТЕРАТУРА

- Адамчик 2010* — Адамчик, В.В. Словарь славянской мифологии. Минск, Харвест, 2010.
- БСРП 2007* — Большой словарь русских поговорок. М., ЗАО ОЛМА Медиа Групп, 2007.
- Высоцкий 1999* — Высоцкий, В.С. Соч. в 2-х томах. Екатеринбург, У-Фактория, 1999. Т.1: Песни.
- Даль 1995* — Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х томах. М., ТЭРРА, 1995.
- Журнал 2016* — <http://make-your-style.livejournal.com> (дата обращения: 03.03.2016).
- Пономарёв 2014* — Пономарёв Е.Р. Типология советского путешествия. «Путешествие на Запад» в русской литературе 1920–1930-х годов. URL: <http://www.pushkinskiydom.ru> (дата обращения: 03.03.2016).
- Синяя гора* — <http://vetert.ru/rossiya/volgogradskaya-oblast/sights/55-sinyaya-gora.php> (дата обращения: 03.03.2016).
- Словарь 1938* — Толковый словарь русского языка. Т. 2. М., ОГИЗ, 1938.
- Словарь 1939* — Толковый словарь русского языка. Т. 3. М., ОГИЗ, 1939.
- Словарь 1940* — Толковый словарь русского языка. Т. 4. М., ОГИЗ, 1940.

ОБРАЗ БЛУДНОГО СЫНА В ТВОРЧЕСТВЕ О.А. СЕДАКОВОЙ И ПРОБЛЕМА ИКОНИЧНОСТИ

Струкова Д.В.

Образ блудного сына — один из самых драматичных образов Библии, а также один из важнейших сюжетов русской культуры и поэзии, в частности. Вспомним стихотворения XX века В. Брюсова (*Блудный сын*, 1903), В. Ходасевича (*Поздно*, 1904), Н. Гумилёва (*Блудный сын*, 1912), М. Волошина («*Как некий юноша, в скитаньях без возврата...*», 1912), И. Бунина («*И цветы, и шмели, и трава, и колосья...*», 1918), Саши Чёрного (*Оазис*, 1920). Взаимоотношения человека с Богом, коллизия сыновней дерзости и Отцовской безграничной любви вызывает особое внимание современных поэтов (Т. Кибиров, С. Кекова, О. Николаева).

Предметом моего доклада является творчество поэта, переводчика, эссеиста и глубокого религиозного философа Ольги Седаковой. Я постараюсь показать, как новые акценты в интерпретации знаменитой притчи соотносятся с проблемой иконичности. Обращение Ольги Седаковой к библейскому тексту, требующему глубокого и внимательного подхода к каждому слову, закономерно. Кроме того, творчество Седаковой направлено на решение нравственных, социальных, антропологических проблем, в том числе остро стоящего перед нашим обществом вопроса о покаянии. Поэтому становится понятным особое внимание поэта к библейскому образу блудного сына.

В начале обратимся к стихотворениям *Побег блудного сына* и *Возвращение блудного сына*. Стихотворения включены в сборник *Дикий шиповник* и датируются 1978 годом, однако мотивы, появившиеся в этих стихотворениях, остаются ведущими в творчестве Седаковой и по сей день. Но об этом чуть позже.

В стихотворении *Побег блудного сына* традиционный библейский образ переосмысливается в контексте создания лирического субъекта. В Евангельском тексте рассказывается о Блудном Сыне объектно — он один из персонажей притчи. В тексте притчи есть только одна реплика, которая раскрывает психологическую причину его поступка: «Придя же в себя, сказал: сколько наёмников у отца моего избыточествуют хлебом, а я умираю от голода; встану, пойду к отцу моему и скажу ему: отче! я согрешил против неба и пред тобою и уже недостоин называться сыном твоим; прими меня в число наёмников твоих. Встал и пошёл к отцу своему» (Лк. 15: 17–20). Стихотворение Седаковой — это монолог, раскрывающий всю силу внутреннего бунта, что совсем не характерно для притчи. Любопытно, что у О.А. Седаковой есть работа *Притча и русский роман*, посвящённая жанру притчи. По существу, статья содержит послеромантическое определение притчи — это то, «что можно видеть без слов — или сквозь слова. Это собственно смысловое событие; приблизительно говоря, это явление "совершенно другого" в "здешней" реальности» (Седакова 2016: эл. ресурс).

Особенность переложения притчи у Ольги Седаковой — глубокий лиризм интерпретации ситуации евангельской притчи. Образность стихотворения рождается в результате соединения притчи и лирического высказывания. Традиционный образ здесь переосмыслен в контексте создания лирического субъекта. Лиризм нами понимается, вслед за И.Л. Альми, как «обнажённая личностность, прямое выражение страсти, духовный бунт». Лирический поэт «обладает специфическим «зрением»: он способен давать «имена» многообразным явлениям внешней и внутренней жизни — не формулы, а мгновенные снимки жизненного потока. <...> Создания великих поэтов — образы самой сущности бытия, художественная плоть вселенских вопросов» (Альми 1986: 84).

Как правило, сюжет о блудном сыне толкуется как история о покаянии и безграничном милосердии Бога. Седакова меняет угол зрения и смотрит на эту историю изнутри. Стихотворение *Побег блудного сына* — это внутренний монолог бегущего от отца юноши. Благодаря ритмическому и синтаксическому рисунку мы почти физически ощущаем состояние ликования, когда захватывает дух и сердце бьётся сильнее и чаще:

*Ты всё – как сердце после бега,
невиданное торжество...* (Седакова 1994: 384)

Переполненность жизненными силами и мятежными желаниями кипит внутри него и ищет выхода. Это похоже на состояние некрасовского Власа, которое охарактеризовал Ф.М. Достоевский как «потребность хватить через край, потребность в замирающем ощущении, дойдя до самой пропасти, свеситься в неё наполовину, заглянуть в самую бездну и — в частных случаях, но весьма нередких — броситься в неё как ошалелому вниз головой» (Жирмунский 2001: 496). Нечто подобное испытывает и блудный сын в стихотворении Ольги Седаковой:

*ты жизнь, живая до того,
что стонешь, глядя из ковчега
в пучину гнева самого
и требуешь уничтоженья:
движенья в ужасе, вверженья
в ликующее вещество* (Седакова 1994: 384).

Желание вырваться из оков любви, раздражающая юношу («Пускай любовь по дому шарит»), сочетается с ужасом перед выбором тёмного и неизвестного пути. Образ чёрного сада, как мира страстей, неясных для своего носителя, в который уходит блудный сын из отчего дома, рождает оксюморон слепящей черноты:

мне чёрный сад в глаза ударит,

шатаясь, как фонарный луч (Седакова 1994: 384).

Это чёрный сад древнего мятежа, сомнения и внутренней борьбы:

*И сад, как дух, когда горели
в огне, и землю клятвы ели,
и дух, как в древности, дремуч* (Седакова 1994: 384).

Стоит заметить, что в *Словаре трудных слов из богослужения* Ольга Седакова слово «блудный» определила как «заблудший, сошедший с праведного пути» (Седакова 2008: 432). Это значение, побочное в сравнении с оригинальным значением греческого слова ἄσωτος («безжизненный») и латинского prodigus («расточительный, не бережливый»), становится главным в русской традиции: расточительность сына оборачивается блужданием по миру грехов. Такой заблудший сын просит своего отца:

*пусти ты душу, как Иуду.
идти по чёрному лучу!* (Седакова 1994: 384).

Необычнее всего финал стихотворения: речь идёт не о личном покаянии блудного сына, но об осознании им общей греховной судьбы всего человечества. Он понимает, что только глазами любви смог увидеть и глубину греха, и возможность покаяния. Здесь возникает образ звезды, вобравшей в себя свет других звёзд, и отразившей «до конца // лицо влюблённого отца». Этот мотив вбирания света появится и в стихотворении *Возвращение блудного сына* как образ луча в луче.

Итак, в стихотворении Седаковой история блудного сына изложена как история блуждания души, ищущей свой путь к Богу и сознающей свой личный грех как часть первородного греха, а прощение не как личное прощение, но как силу любви и благодати.

Глубинный лиризм стихотворения *Побег блудного сына* проявляется и в связи с традициями русской религиозно-философской лирики. О них напоминает нам ритмический рисунок стихотворения Седаковой, построенный по образцу оды Г.Р. Державина *Бог* (1784). Это четырёхстопный ямб, через который для нас неожиданно открывается ещё один пласт стихотворения. За образом блудного сына Седаковой стоит поэт XX века, хорошо знакомый с классикой русской и зарубежной литературы; поэт, ищущий и жаждущий найти ответы на вечные вопросы об отношениях человека и Бога, перекликающийся в своём поиске со своими предшественниками.

Второе стихотворение, на котором мы остановимся, — это *Возвращение блудного сына*. Оно является второй частью триптиха *Selva selvaggia* («Частая чаша» как переводит сама Седакова). Название «отмечает тему цикла: тему пути человека по жизни как по чаше страданий и слёз, чаше знания, которым должен причаститься человек» (Айзенштейн 2014: эл. ресурс). Эта

часть названа Седаковой канцоной, темой которой становится метафизическое странствие человеческой души, ищущей пути к Богу через бунт и страдание. Седакова горестно замечает, что люди в своём неразумном удалении от Бога «променяли хлеб на лебеду». Но четвёртая часть канцоны завершается мыслью, что Господь никогда не отвергает человека и даже в его заблуждениях останется рядом:

— Где б ни был ты — ты был, как луч в луче,
В горячем плаче на моём плече... (Седакова 1994: 23).

Порой в искажённом виде, но образ Божий всё равно сохраняется в человеке:

*Но кто, как сердце, около отца
к нему выходит? — и перед собою
он падает, как зеркало кривое,
и трогает морщины на лице:
не я ли жил, не я ли был водою
и сам себя отобразил в конце...* (Седакова 1994: 23).

Мотив отражения (в воде, в зеркале, в свете) в художественной образности Ольги Седаковой означает не просто узнавание себя как личности, но ощущение себя как части некоего большего целого. Из сравнения двух стихотворений: «не я ли жил, не я ли был водою / и сам себя отобразил в конце» (*Возвращение блудного сына*) и «И отражая до конца / Лицо влюблённого отца» (*Побег блудного сына*) — можно сделать вывод, что отражение в воде — это признание себя частью замысла Бога о человечестве, замысла любви и милости. «Не я ли был водою» — значит, не я ли был сыном благодати, не я ли принадлежал порядку милости. Связь воды, милости и благодати нормативна для многих стихотворений Ольги Седаковой, что позволяет нам уверенно сказать, что в обоих стихотворениях о блудном сыне речь идёт о том, как память о милости Отца не остаётся лишь воспоминанием, но становится действенной силой христианского обращения. Но здесь есть и нечто другое: образ Бога, который обнаруживается в человеке, — это часть иконичности мира.

В каждом стихотворении человек, сначала бунтуя против Бога как силы внешнего принуждения, в конце концов с удивлением открывает образ Божий в самом себе. Бог всегда остаётся любящим отцом («И милует, и гладит колыбель...» и «лицо влюблённого отца»), как бы ни вёл себя человек, который рано или поздно столкнётся с образом Божиим в самом себе, как с зеркалом своей подлинной природы. И благодать продолжает омывать это зеркало в жизни многих людей.

К образу Блудного Сына Седакова вновь вернётся в новом сборнике эссе *Путешествие с закрытыми глазами* (2016), посвящённом творчеству

Рембрандта. Мы вновь встречаемся с мотивами зрения, слепоты, света и темноты как отражения духовной сущности человека, но уже в работах великого мастера. Чуткая Седакова отмечает, что люди на картинах Рембрандта так или иначе слепы, не обязательно фактически. «Дело в каком-то общем вопросе о слепоте и зрячести, — пишет она, — о видимом и невидимом, которым пропитана вся ткань рембрандтовской живописи: в его лицах с выключенным, не видящим внешнее взглядом, в его невероятных руках, знающих мир на ощупь, как глаза никогда не узнают (руки Отца на спине Сына)» (Седакова 2016: 24). Седакова отмечает, что глаза отца в *Блудном сыне* Рембрандта опущены и он «рассматривает Сына руками, как слепой» (Седакова 2016: 27). Этими двумя разными руками он узнает и «благословляет измученную, промотанную до последнего спину» (Седакова 2016: 28). Наклон головы Отца «говорит о каком-то другом видении <...> он видит своего сына таким, каким только он его видит. Воскресшим» (Седакова 2016: 28).

Ольга Седакова отмечает удивительную особенность творчества Рембрандта, можно назвать это «обнаружением вечности в бытовых вещах»: «Рембрандт дал нам больше, чем отдельные сцены, — пишет она. — Он создал некое "библейское пространство"» (Седакова 2016: 109), бытовой сюжет у него легко переходит в библейскую сцену, а человек с улицы становится действующим лицом Священного Писания. «Человек у него всегда живёт в Библии» (Седакова 2016: 111). Любое дело или событие происходит здесь, в этом мире, и одновременно *там* — «в пространстве между входом и выходом» (Седакова 2016: 111). Седакова не говорит прямо о какой-то специфической иконичности мира, но в то же время, её мысли дополняют теорию иконичности, разработанную Валерием Лепахиным. Она задаёт вопрос: что общего у «косматого рембрандтовского письма» и «стройного мира классической иконы»? И отвечает: «это точка существенного, таинственного общения» (Седакова 2016: 111). Икона необходима человеку для того, чтобы глядя на неё, он обратил свой взор к миру вечному. У Рембрандта есть именно это «откровение общения» человека с Богом. Руки Отца на спине Блудного Сына опущены не бессильно, в них непреодолимая сила благословения. Общение Бога с человеком происходит именно так — без слов, через благословение. «Две величайшие иконы письма Рембрандта — внеконфессиональные, внехрамовые, в слабом и неясном свете повседневности <...> освещают нашу современность: *Песнь Симеона* и *Возвращение блудного сына*, — пишет она. — Мы опознаем их сообщение как несомненно христианское. Люди других традиций узнают их как родное» (Седакова 2016: 112). Благодаря Рембрандту мы увидели, что «жизнь имеет молитвенную природу» (Седакова 2016: 113) и несёт в себе «энергию, поле, среду общности» (Седакова 2016: 113). Речь идёт не об иконе, как о некоем священном предмете. Речь здесь о чём-то таком, чего человек не видит, подобно слепцам Рембрандта, но может почувствовать шестым чувством, почти наощупь. Именно это «узнавание» вечного в обыденной жизни — и есть иконичность.

ЛИТЕРАТУРА

Айзенштейн 2014 — Айзенштейн Е.О. Вдоль островов высоких и весёлых. О поэзии Ольги Седаковой [Эл. ресурс] : [Журнальный зал], URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2014/12/9a.html> (25.10. 16)

Альми 1986 — Альми И.Л. Романы Ф.М. Достоевского и поэзия. Учебное пособие к спецкурсу. Л., ЛГПИ, 1986.

Жирмунский 2001 — Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. СПб., изд-во Азбука-классика, 2001.

Словарь 1987 — Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., Сов. энцикл., 1987.

Марков 2016 — Марков Г. Притча о блудном сыне в поэзии Серебряного века. [Эл. ресурс] <http://proza.ru/2016/04/08/2084> (дата обращения: 01.12.2016).

Седакова 2016 — Ольга Седакова: стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей / ред. Стефани Сандлер [и др.]. М., Новое литературное обозрение, 2016.

Седакова 1994 — Седакова О.А. Стихи. М., Гнозис, Carte Blanche, 1994.

Седакова 2008 — Седакова О.А. Словарь трудных слов из богослужения: Церковнославянские-русские паронимы. М., Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2008.

Седакова 2016 — Седакова О.А. Притча и русский роман [Электронный ресурс], [сайт Ольги Седаковой], URL: <http://olgasedakova.com/Poetica/220> (10.12.2016)

Седакова 2016а — Седакова О.А. Путешествие с закрытыми глазами. Письма о Рембрандте. СПб., изд-во Ивана Лимбаха, 2016.

ФУНКЦИИ ИКОНЫ В РОМАНЕ ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА *ОБИТЕЛЬ*

Иванова А.О.

Роман Захара Прилепина *Обитель* был опубликован в 2014 году и сразу же получил премию *Большая книга*. Произведение породило не только волну восторженных читательских отзывов, но и ряд научных статей, что позволяет говорить об интересе к нему, как массового, так и профессионального читателя. На сегодняшний день *Обитель* остаётся востребованной как среди литературоведов и критиков, так и среди читающего населения.

Характерная особенность художественного мира *Обители* Прилепина — его антиномическая раздвоенность. На всех уровнях романа наблюдается синтез взаимоисключающих друг друга начал, их особое единство, которое, в свою очередь, организует повествование.

Соловецкий лагерь особого назначения (СЛОН) был построен на территории крупнейшего духовного и культурного центра России — Соловецкого монастыря. При первом обращении к этому историческому факту монастырь в романе видится символом истинно праведной жизни, покоя, безмятежности, вместилищем идеалов, в то время как лагерь становится эмблемой жестокости и хаоса, а замена одного на другое воспринимается как святотатство. Бурцев сравнивает отношения чекистов и Соловецких монахов с историей аборигенов: «Так белые люди приплывали в новую землю и поначалу ходили в гости <...> а потом, если те не изъявляли желания креститься и делиться золотом, жгли их селенья и травили собаками» (Прилепин, 2015: 56).

Но тюрьма на Соловках существовала с начала XV века. В тексте этот факт отражается в словах начальника лагеря Фёдора Эйхманиса: «Синод запретил земляные тюрьмы — жестоко! А Соловецкие монахи не засыпали их! <...> Я говорю: здесь всегда была живодёрня» (Прилепин, 2015: 266]. Лагерь же мыслится многими героями (например, Василием Петровичем, крестьянином Сивцевым) как место для смирения и покаяния, как возможность начать жизнь заново, то есть, заключение приравнивается к уходу в монастырь: постриг предполагает «второе рождение», отказ от себя прежнего. «Тюрьма» и «монастырь» в романе не противопоставлены друг другу, они сливаются в единое целое. Историческое время создания лагеря уже не важно: дата образования лагеря на территории монастыря перестаёт восприниматься как переломный момент, потому что перелома не произошло. Эту мысль, каждый по-своему, выражают несколько героев *Обители*. Музыкант Мезерницкий сравнивает империю с шубой, которую большевики вывернули наизнанку: «И всем тут кажется, что это большевики — большевики напортачили... А там вши, гниды, клопы — всё там было! <...> Носили эту шубу на себе и не знали...» (Прилепин, 2015: 230, 232).

Безымянный монах в лазарете, споря с батюшкой Зиновием, говорит, что на Соловках жили и до прихода большевиков, и чёрным монахам здесь

жилося не лучше, чем лагерникам, а иногда и хуже: «Вставали в три утра — а вы тут в шесть! И работали до темноты. Рабочих-трудников монахи гоняли не меньше, чем вас — чекисты!» (Прилепин, 2015: 158). Отчасти с ним соглашается владычка Иоанн: «Наверное, они (монахи) считали, что имеют право упрекнуть кого-то из нас в потворстве плоти. Что ж, и я не скажу, что всё это напраслина. Но здесь, на Соловках, многие монахи, как закрыли большевики монастырь, пошли в услужение к чекистам» (Прилепин, 2015: 159). Он говорит Артёму, что никаких сторон в мире нет, и Бог есть везде, на всякой стороне. Эта фраза позволяет окончательно отбросить возможность противопоставления «монастырь — лагерь», поскольку не один из этих локусов не является единственным носителем истины. Мысль об отсутствии сторон становится продолжением мысли, высказанной «владычкой» ещё при первой встрече с Артёмом: «Только обида и сердечное смятение, вместо того чтоб покаяться — и если не за те грехи, что вменили нам неразумные судьи, так за другие». И.М. Попова подчёркивает, что Иоанн точно, без искажений передаёт евангельскую истину, выраженную у Ф.М. Достоевского словами «Все за всех виноваты».

Несмотря на то, что автор обозначает конкретное место (Соловецкие острова) и время происходящих событий (1929 год), текст указывает на оторванность лагеря от исторического времени и пространства. Эта подчёркивается фразой, рефреном проходящей через весь текст: «Здесь власть не советская, а соловецкая». Пространство текста образует особый хронотоп, при котором монастырь и лагерь, жизнь и смерть, космос и хаос сплетены воедино и становятся неотделимы друг от друга. Соловки в *Обители* являются образом мира в целом. На это указывает «вневременное» положение лагеря, предельная замкнутость пространства и невозможность его покинуть (попытка побега Артёма и Галины). Отсюда оксюморон, как приём, лежащий в основе построения произведения: в мире ничто не бывает однозначно, у всего есть обратная сторона.

Принимая во внимание всё вышперечисленное, можно предположить, что главный герой романа — Артём Горяинов, предстаёт перед читателем не только как человек начала XX века, но и как человек вообще. Литературовед О.С. Сухих замечает, что Артём «не принадлежит ни к одной из групп, сложившихся внутри лагерного социума, поэтому не ограничен какими-либо поведенческими схемами, но в то же время он является центром, от которого расходится множество сюжетных линий». Также О.С. Сухих говорит о том, что «Артёма гонит по всему миру. Только миру особенному — соловецкому. Из барака в барак, как из материка на материк. Главный герой оказывается «проводником» по Соловецкому лагерю, своего рода *Виргилием*, иллюстрирующим жизнь в разных «кругах ада» (Сухих 2015: 298). Таким образом возникают два основных мотива произведения: мотив поиска и мотив пути. Путь главного героя — это попытка отыскать истину в мире, где всё иллюзорно и двойственно. Мотив поиска тянет за собой проблему выбора, в том числе религиозного, которая оказывается смысловым ядром романа. Это поз-

воляет говорить о христианском коде *Обители*, где икона актуализируется как один из немаловажных факторов художественного смысла.

Первое упоминание иконы появляется в эпизоде, когда Артём впервые попадает к Мезерницкому. Поскольку музыкант обитает в монашеской келье, можно было бы предположить, что икона осталась там от прежнего жильца, а главная её функция — в очередной раз напомнить, что лагерь был организован на святой земле. Но это не так. В книге подробно описывается две кельи: Мезерницкого и Осипа Троянского. Описания не просто отличаются, они противопоставлены друг другу. Это даёт нам право считать, что келья является скорее отражением характера нынешнего хозяина, чем знаком застывшего прошлого. Если Соловки — это образ мира, то келья Мезерницкого — это образ дома. Об этом говорит и обстановка («высокие белёные потолки», «вымытое окно», «покрывало с тигром», «подушка взбита и кажется ароматной», «полочка с книгами»), и то, как Артём воспринимает это место: «А так в лагере можно жить...» (Прилепин, 2015: 51).

Подробного описания иконы нет: «В углу иконка с лампадкой, на гвоздике серебряный крест», но именно эта художественная деталь становится важным сюжетообразующим символом первой части. Икона находится в «красном углу», над столом, что подчёркивает связь кельи и дома. Важно и то, что это единственная икона в тексте, перед которой имеется лампада. В христианской традиции лампада — символ постоянного присутствия Бога. Считалось, что если в доме её нет, то этот дом духовно слеп. Присутствие лампы в тексте напрямую связано с мотивами пути и поиска. Лампада выступает «маяком», указывающим герою верное направление: путь к истине — это путь к Богу.

Кроме того, с лампадой связан ещё один важный смысл. В тексте присутствует эпизод, когда по дороге на «баланы» Артёма воротит от слов Филиппа, убившего свою мать, как «от помазанных лампадным маслом». Эта мысль является ключом ко многим последующим поворотам сюжета. Внешнее благочестие в романе нередко скрывает нечто неприятное. Обратим внимание на то, что келья Мезерницкого, несмотря на свою обманчивую притягательность, остаётся камерой заключённого, а участники «Афинских вечеров» оказываются живой эмблемой «перевёрнутого мира». Василий Петрович, рассуждающий о смирении и покаянии, оказывается белогвардейцем, который когда-то вырезал куски мяса со спины пленного, а сейчас готов ослепить соседа по камере за возможность снять подштанники с мертвеца. Мстислав Бурцев, бывший колчаковский офицер, не гнушается ни предательством, ни пытками, ни сотрудничеством с чекистами для достижения своей цели — побега.

О.С. Сухих говорит, что сюжет *Обители* — это «чередa взлётов и падений», а С.А. Ильина даже выделяет образ качелей как один из главных символов романа. Путь главного героя в первой части строится по следующей схеме: келья — лазарет — набор в спартакиаду — келья — бой перед Эйхманисом — поиск кладов — келья — ИСО — театр — X «Мезерницкий

просит вас более не навещать его» (Прилепин, 2015: 395). Келья Мезерницкого — исходная точка, в которую главный герой, возвращается трижды, на протяжении первой части. Возвращение здесь следует рассматривать не как отсутствие прогресса, а как трижды данную возможность примкнуть к заговору против Эйхманису. Покушение на начальника лагеря — это зеркальное отражение революционной идеи. Мезерницкий живёт в лагере лучше, чем многие другие заключённые: он играет в духовом оркестре, имеет собственную камеру, да и срок его заключения подходит к концу. Он стреляет в Эйхманиса не потому, что ищет для себя выгоды, а во имя идеи. Мезерницкому кажется, что если он убьёт начальника лагеря, то всё изменится (эта мысль подобна революционному утверждению, что во всех бедах страны виноват царь). Но убийца, пусть и движимый идеей, не может быть праведником. И.М. Попова подтверждает эту мысль замечанием, что «пьяный Мезерницкий перевирает Библию, а вместе с ней и всю историю России» (Попова 2015: 7).

Икона в келье музыканта несёт в себе двойную символику. С одной стороны, она оставляет за собой функцию защиты и покрова. Все места в первой части романа, в описании которых упоминаются иконы, воспринимаются Артёмом как спокойные, безопасные: келья Мезерницкого, лазарет, хижина отца Феофана. В каждом из этих пространственных локусов главный герой чувствует себя защищённым, а решение проблем, казавшихся неразрешимыми, приходит само собой. Но с другой стороны, эта икона становится символом призрачного духовного убежища, поскольку сущность хозяина кельи и его гостей так же иллюзорна и двойственна, как и путь, предложенный здесь Артёму.

«Во всю стену огромной больничной палаты была незакрашенная, как в большинстве других помещений монастыря, фреска. Фреска изображала больных — но среди них был, кажется, Христос. Он поддерживал одного из хворых — седобородого старика» (Прилепин, 2015: 143). Описанная фреска действительно существовала. Доказательством этому служит фотография Е. Эрлиха 1924 года (илл. 1). Она называется «Больничная палата, устроенная в храме иконы Божьей Матери *Утоли мои печали* и входит в первый том *Воспоминаний соловецких узников* — фундаментального издания, посвящённого памяти заключённых Соловецкого лагеря особого назначения. Главный герой не знает библейского сюжета. Сцена, изображённая на стене лазарета, действительно не соотносима напрямую ни с одним из библейских эпизодов. Но Артём акцентирует внимание на слепоте старца, что даёт нам возможность косвенно соотнести фреску с библейскими сказаниями об исцелении слепых. Таких эпизодов несколько. Чудеса Иисуса Христа, связанные с возвращением зрения, описаны в Евангелии и от Матфея, и от Луки, и от Марка. Одно из наиболее известных чудес — излечение слепого Вартимея: «Иисус спросил: чего ты хочешь от Меня? Слепой сказал Ему: Учитель! чтобы мне прозреть. Иисус сказал ему: иди, вера твоя спасла тебя. И он тотчас прозрел и пошёл за Иисусом по дороге» (Мк. 10: 51–52). Очевидно, следует рассматри-

вать фреску в лазарете как символическое изображение библейской истины: подлинное исцеление невозможно без веры. Здесь возникает также противопоставление духовного и физического исцеления. В лазарете Артём впервые отказывается от Евангелия, которое предлагает ему владычка Иоанн. Этот эпизод можно рассматривать, как отказ от духовного исцеления: «Всё ищешь, милый, правду или честь. А правда или честь — здесь, — и владычка показал Евангелие. — Возьми, я тебе подарю. Тебе это нужно, я вижу. Как только поймёшь всей душою, что Царствие Божие внутри вас есть, — будет тебе много проще.

— Нет, — сказал Артём твёрдо. — Не надо» (Прилепин, 2015: 184).

Здесь снова возникает параллель с творчеством Достоевского, но уже с романом *Преступление и наказание*. Вспомним, что Родион Раскольников, как и Артём, убийца, и тоже отказывается от Евангелия, которое даёт ему Соня.

Также стоит вспомнить Первое Соборное послание св. апостола Иоанна Богослова: «Кто любит брата своего, тот пребывает во свете, и нет в нём соблазна, а кто ненавидит брата своего, тот находится во тьме, и во тьме ходит, и не знает, куда идёт». И слова апостола Петра, который предупреждал, что тот, кто не развивает христианских качеств, главное из которых любовь, «слеп, закрывает глаза от света». Исходя из этого, мы можем говорить не только о духовной слепоте Артёма, но и всего лагеря, а значит и мира в целом. Следовательно, фреска в лазарете выполняет прежде всего проповедническую функцию, поскольку указывает главному герою единственно верный путь: духовное прозрение и спасение может обрести лишь истинно верующий.

Во второй раз читатель сталкивается с упоминанием седобородого слепого после боя Артёма с «чемпионом Одессы». Главный герой видит сон: «Всё вокруг было сырое, клубился чёрный туман, в тумане Артём едва различал самого себя, сидящего на кочке посреди огромной воды. Из тумана выплыла лодка: сначала её нос, потом мягко, беззвучно проскользил борт — и Артём увидел старика, стоящего в лодке. В руках у старика было весло. Лица его было не различить, только бороду, и высокий лоб, и, кажется, незрячие глаза» (Прилепин, 2015: 254). В большинстве культур, в том числе и в христианской, туман — символ присутствия потусторонних сил, которые стремятся сбить человека с правильного пути. Эпитет «чёрный» подчёркивает, что вокруг Артёма темно. Темнота в христианстве также является символом удалённости от Бога, торжества тёмного начала. «Огромная вода» здесь — «житейское» море, символ человеческой жизни. Но она тоже чёрная. Поэтому лодка, на дне которой плещется грязная вода, может выступать не только символом спасения от которого отказывается Артём (он отталкивает лодку и остаётся «сидеть один»), но и, более вероятно, символом смерти, которой герою каждый раз удаётся избежать. Старик здесь — Харон, проводник в царство мёртвых. В третий раз он появляется уже как живой человек, в качестве старца-отшельника, с которым герой столкнётся случайно (борода

— белёсая, как самая белая со ловецкая ночь», «глаз было не различить»). Старик протянет Артёму ягоды. Герой пугается и бежит. Текстуально ягоды связаны с фигурой Василия Петровича, и, как келья Мезерницкого, выступают символом иллюзорного духовного спасения.

Третий пространственный локус, в котором присутствуют иконы — хижина старца Феофана: «В красном углу имелся целый иконостас: *Купина Неопалимая, Сосновская, Утоли моя печали* и несколько *Казанских* (Прилепин, 2015: 262). Выбор икон не случаен. История каждой из них связана с каким-либо сюжетным ходом.

Сосновская (Хлебенная, Запечная) — икона, легенда явления которой напрямую связана с Соловецкой обителью. Это единственная местнотимая икона из перечисленных. По легенде, Богородица явилась святителю Филиппу, будущему митрополиту Московскому во время молитвы в хлебопекарне Соловецкого монастыря, когда он, будучи иноком, исполнял послушание пекаря. В тексте Митя Щелкачёв упоминает имя митрополита и обстоятельства его мученической кончины, но в связи с другой иконой: «Говорят, что Славянская икона — работы Андрея Рублёва, и перед ней молился сам соловецкий игумен Филипп, затем ставший митрополитом Всея Руси, а после задушенный по приказу Иоанна Грозного» (Прилепин, 2015: 283). Согласно *Житиям Святых* свт. Димитрия Ростовского, митрополит Филипп умер от руки Малюты Скуратова. Монахам опричник сказал, что праведник умер от духоты в келье. В романе образ митрополита, как христианского мученика соотносится образом владычки Иоанна, который также умирает от удушения.

На иконе *Утоли Моя Печали* Богородица держит Младенца Христа, в руках которого свиток со словами: «Суд праведный судите, милость и щедроты творите кийждо искреннему своему; вдовицу и сиру не насильствуйте и злобу брату своему в сердце не творите». Эта икона призвана утолять не только печали и болезни, но и людское жестокосердие. Порядки Соловецкого лагеря противоположны тем, что завещает свиток. Но наказ иконы проецируется на судьбу и поведение Артёма, который «творит щедроты»: заступается за Филиппа на балахах, не трогает приведённую к нему женщину.

Упоминание среди икон Феофана *Неопалимой Купины* объясняет поведение Артёма после разговора с начальником. Неопалимая купина — это куст, в котором Господь явился Моисею на Синае, выступает ветхозаветным символом божественного начала как нетленного, не поддающегося земным законам. Неопалимая купина знаменовала собой непорочное зачатие Девы Марии. Быв Матерью, Она осталась Девой: «до рождества Дева, в рождестве Дева и по рождестве Дева». В церковных песнопениях мы можем встретить сравнение Богородицы с Неопалимой купиной: «Якоже купина не стораще опаляема, тако, Дева, родила еси». В стихире на Благовещение поётся: «Радуйся, Купино неопалимая!» *Неопалимая Купина* по иконографии представляет собой восьмиконечную звезду, состоящую из двух ромбов с вогнутыми краями. Ярко-красный ромб означает огонь, зелёный — саму купину. В центре изображена Дева, держащая в левой руке младенца Христа, а в правой —

лестницу, которая символизирует схождение на землю Сына Божия. Рядом с лестницей изображена гора, как символ восхождения. Ангелы на иконе символизируют стихии и дары Святого Духа: дар мудрости, чудотворения, даяния, учительства и другие.

Эйхманис приравнивает приход большевистской власти ко Второму пришествию: «— Пролетариат лучше Христа, — быстро, будто бы не слушая отца Феофана, сказал Эйхманис. — Христос гнал менял из храма — а пролетариат поселил тут всех: и кто менял, и кто стрелял, и кто чужое воровал...» (Прилепин, 2015: 271). После разговора с ним Артёму кажется, что истина, наконец, открыта. Он ждёт рождения «нового мира»: «Через всё тело прошла кипящая мягкая волна: от мозга до пяток — и ушла куда-то в землю, в самое её ядро. «Так зарождался мир! — вдруг понял, словно выкрикнул криком внутри себя эту мысль Артём. — Так! Зарождался! Мир!» (Прилепин, 2015: 280). Но Эйхманис — лжемессия, его учение не может стоять у истоков нового мира. Прозрения, которого ждёт Артём, не происходит: «Никакого мира не зародилось — в свете соловецкой ночи виднелись белые капли на траве» (Прилепин, 2015: 281). Главный герой продолжает поиск. Это эпизод можно трактовать и как доминирование плотского, физического начала в Артёме и Эйхманисе — не случайно, они оба связаны с Галиной плотской связью.

В хижине Феофана несколько *Казанских*. Казанская икона Божией Матери, согласно сказанию, была извлечена из-под земли, а Артём приехал на остров, чтобы искать клады. Мотив поиска здесь вновь преломляется как мотив погони за ложными ценностями. Истинные сокровища же остаются для героев невидимыми. Начальник лагеря переводит заключённого Митю Щелкачёва (в котором, по словам критика Андрея Рудалёва, угадывается портрет молодого Дмитрия Лихачёва) из двенадцатой роты в музей Благовещенкой церкви, который насчитывает две с половиной тысячи икон: «Сижу в алтаре Благовещения и рисую экспозицию на глаз: определяю век, ценность, содержание...». В воспоминаниях Галины Эйхманис не разрешает кататься на заледенелых иконах с горки. Но начальник лагеря заботится об иконописном наследии монастыря, потому что видит в нём прежде всего материальную ценность, а не духовную: «Раскопаем мы какую случайную вещь — ему надо сразу понимать, тридцать лет ей или триста, ценна она или — подними и брось, стоит тут копать дальше или нет» (Прилепин, 2015: 283). Для Эйхманиса икона имеет лишь одну функцию — эстетическую, финансовую, она является не более чем музейным экспонатом, который можно с выгодой продать. Тут также обнаруживается близость главного героя и начальника лагеря: ни один из них не понимает и не воспринимает духовного смысла икон.

В последний раз иконописное изображение появляется в первой части романа в описании сгоревшей крыши Преображенского собора, где происходит встреча Гали и Артёма. Остатки фрески говорят: несмотря на то, что святые поруганы («пахло горелым хламом», «борода торчала клочками»), вера не покинула Соловки («то одним, то другим глазом смотрит из разных углов Христос»), и ещё есть надежда на духовное воскрешение героя («розовая пя-

точка младенца отчётливо видна»).

Во второй части икона появляется один раз. Артём отскабливает известку с фрески, изображающей Иисуса Христа: «Артём отстранился и вдруг понял, что в этом лице было столь притягательным и странным. Когда бы не длинные волосы и борода, изображённый на росписи человек был бы очень похож на него самого» (Прилепин, 2015: 521). Эта мысль — не проявление гордыни героя, а отражение библейской истины: в каждом человеке есть Образ Божий. Именно к этой истине герой идёт на протяжении всего произведения, она и есть ключ к спасению мира. Но Артём не выдерживает испытания веры: смерть Афанасьева, а затем «владычки» Иоанна окончательно отворачивает его от лица Божия. Он отказывается принимать в себе образ Божий, и поэтому уничтожает икону: «Поспешил к своим нарам, уже зная, чем займётся, — в один рывок наверх — вытащил ложку и за несколько взмахов исполосовал на части лицо своему князю, помешав нескольким лагерникам, которые в эту минуту молились святому». И.М. Попова отмечает, что Артём убивает святого так же, как чекисты расправлялись с заключёнными в Соловках: «выдавил глаза», «стесал уши», «губы стёр», «волосы повывидрал клоком за клоком». Артём отказывается от Образа Божьего в себе и просит крысу научить его жить.

После выхода из изолятора в поведении, даже во внешности героя действительно проявляется нечто крысиное: «всё в лице стало мелким: маленькие глаза, никогда не смотрящие прямо, тонкие губы, не торопящиеся улыбаться», «всякое движение быстрое, но незаметное», «готов своровать, а при иных обстоятельствах отнять еду — но при виде еды никогда не выкажет своего к ней отношения» (Прилепин, 2015: 686). Жизнь главного героя произведения после Секирки уместается в один абзац, а смерть в две строки. Единственным «пробуждением» становится эпизод, когда на выборочном расстреле Артём предлагает Захару поменяться с ним местами. И.М. Попова считает, что «любовь к Галине приводит к духовному воскрешению героя» (Попова, 2015: 7).

По моему мнению, духовного воскрешения не происходит: эпизод возможного расстрела — это единственный момент после Секирки, когда Артём вспоминает, что он человек. Расстрел отменили, и герой продолжает жить «крысиной» жизнью, до тех пор, пока блатные не завершат то, что начал он сам. Но поступок Артёма всё же сохраняет истинно христианский смысл. Он готов отдать свою жизнь за другого человека. На протяжении романа неоднократно подчёркивается близость Артёма и Эйхманиса, что позволяет говорить о них, как о двойниках. Мы уже упоминали, что Эйхманис — это лже-мессия: в тексте нередки сравнения его с дьяволом («чёрт», «рассатанелся», «с рассветом, говорят, пропадает любая нечисть»). Артём же повторяет искупительную жертву Христа. Поведение чекистов сходно с поведением еврейского народа при распятии Спасителя: «И стоял народ и смотрел. Насмехались же вместе с ними и начальники, говоря: других спасал; пусть спасёт Себя Самого, если Он Христос, избранный Божий. Также и воины ругались над

Ним, подходя и поднося Ему укус...» (Лк. 23: 35–36). В романе: «На лицах красноармейцев появилось медленное, стекленеющее, почти пьяное выражение, свойственное людям, готовящимся убить себе подобных». Своим поступком герой спасает не только Захара, но и весь его будущий род, упомянутый в предисловии. Не случайно в тексте присутствует элемент игры с именем автора (спасая Захара Петрова Артём спасает и Захара Прилепина). Критик Александр Свирилин в одной из своих статей очень ёмко выразил суть духовных исканий главного героя: «Несмотря на пронизанность христианскими мотивами, *Обитель* повествует отнюдь не об обретении веры. Перед нами не богоискательство, а отстранённое богосозерцание. Острое осознание незримого присутствия Бога, растворения во всём божественного начала при полном его неприятии и нераскаянии» (Свирилин, 2014).

Таким образом, икона в *Обители* выступает как проводник глубинного смысла произведения. Икона в келье Мезерницкого — символ иллюзорного духовного убежища. Фреска в лазарете — знак духовного исцеления (прозрения), от которого герой отрекается. Красный угол в хижине Феофана шифрует глубинные смыслы, раскрывающие сложность образа главного героя, а остатки фрески в сгоревшей церкви — символ надежды. Икона перестаёт быть художественной деталью. Через ряд сцеплений с другими элементами текста, она образует мощный символический пласт и раскрывает одну из главных тем произведения — тему веры и трагической судьбы человека, отказавшегося от Бога в XX веке.

ЛИТЕРАТУРА

- Иванова 2016* — Иванова И.С. Концепт «Человек» в романе З. Прилепина «Обитель». // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 10–3 (64).
- Ильина 2016* — Ильина С.А. Специфика онейрического хронотопа в романе З. Прилепина «Обитель» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 5–3 (59).
- Ильина 2016а* — Ильина С.А. Образ-мотив «Качели» в романе З. Прилепина «Обитель» // Концепт. 2016.
- Лепяхин 2002* — Лепяхин В.В. Икона в русской художественной литературе. Изд-во Отчий дом, Москва, 2002.
- Попова 2015* — Попова И.М., Глазкова М.М. Функциональность библейского интертекста в романе З. Прилепина «Обитель» // Концепт. 2015. №12.
- Попова 2016* — Попова И.М. Концептуальность интертекста Ф.М. Достоевского в романе З. Прилепина «Обитель» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2016. №2 (38).
- Прилепин 2015* — Прилепин Захар. Обитель. М., АСТ. Ред. Елена Шубина. 2015.
- Рылова 2016* — Рылова К.Ю. Проблема духовного самосохранения в романе З. Прилепина «Обитель» // Филология и культура. 2016. №4 (46).
- Ильина 2016а* — Ильина С.А. Образ-мотив «Качели» в романе З. Прилепина «Обитель» // Концепт. 2016.
- Свирилин 2014* — Свирилин А. Одна осень Артёма Горяинова / День и ночь. 2014. №5.
- Славина 2016* — Славина А.Б. Роман З. Прилепина «Обитель»: Метафизическое пространство Соловков // Вестник Череповецкого государственного университета. 2016. № 2.
- Сухих 2015* — Сухих О.С. Роман З. Прилепина «Обитель»: поэтика художественного эксперимента // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 1.
- Успенский Б.А.* Семиотика иконы // Семиотика искусства/ Школа «Языки русской культуры»

ры», Москва. 1995. С. 221–303

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл.1 Е. Эрлих. Фотография «Больничная палата, устроенная в храме иконы Божией Матери *Утоли Моя Печали*. 1924 г.



ПАТРИАРХ ЮСТИНИАН —
«КРАСНЫЙ ПАТРИАРХ» ДИАЛОГА И КОМПРОМИССА

Беженару Л.Е.

Сегодня, когда долгая «полярная ночь» истории, связанная с советским безбожеством, овеяна благотворным процессом отрезвления и оздоровления отношения общества к религии, всё чаще и настойчивее люди возвращаются к историческим и религиозным личностям тех времён. Одна из них — фигура Патриарха Румынской Православной Церкви Юстиниан Марина (1901–1977), в честь которого Священный Синод Румынской Православной Церкви¹ объявил 2017 год Годом памяти Патриарха и защитников Православия во время коммунизма.

Период патриаршества румынского служителя церкви Юстиниана Марина, который возглавлял Румынскую Православную Церковь на протяжении 29 лет (1948–1977) в самые трудные времена коммунистического режима, был полон многими событиями и переменами и наполнен усердным исполнением церковных канонов. Во многом, что делал в то время Юстиниан, с точки зрения сегодняшних дней нет ничего необычного, ибо то, что не всё было дозволено тогда, сейчас совершается на каждом приходе. И люди как-то забывают о ценности той свободы, которую имеет Церковь сейчас. Но тогда это было подвигом, мужеством — не только ревностное пастырское служение, но и жертвенное просветительское служение. Всю свою жизнь священнослужитель прожил советуясь только со своей совестью, а в те трудные годы весь пыл своей души посвятил служению Христу и Церкви, интересам духовенства, борьбе с безбожниками и большевизмом.

К личности Патриарха как в обществе так и внутри церкви отношение неоднозначное. Патриарх Юстиниан Марина был и остаётся объектом мировоззренческих, религиозных и политических споров. Историческое морализаторство, ставшее отличительным признаком светской историографии, окружило образ патриарха Юстиниана ореолом эпитетов и определений осуждающего, неодобрительного свойства. Его называли (и называют) по-разному: «человеком коммунистов», «красным патриархом», другом Георгия Георгиу-Деж, (премьер-министр, первый секретарь ЦК РКП на протяжении 17 лет), которому якобы обязан был своим патриаршим креслом. Эти идеологические ярлыки-клише антиисторичны, потому что приписывают религиозной политике и деятельности Патриарха исключительно отрицательные, па-

¹Св. Синод на своих рабочих заседаниях от 28–29 октября 2015, 25 февраля 2016 и 16 декабря 2016 принял решение о праздновании, по инициативе Патриарха Румынской Православной Церкви Даниила, 40-летия со дня кончины Патриарха Юстиниана под лозунгом «Год памяти Патриарха Юстиниана и защитников Православия при коммунизме».

губные черты, вырывая фигуру румынского священнослужителя из повседневности конкретной эпохи.

Без признания единой и неделимой Истины нельзя размышлять о «греховности» и «виновности» человека. Праведность же определяют не историки-позитивисты, не марксисты и даже не интеллектуалы, а Церковь. Церковь же патриарха Юстиниана никогда не отторгала и «большевизм» его не определяла. Юстиниан был талантливым проповедником слова Божия, добрым служителем Церкви, священнослужителем с «ясным и пронизательным умом и духом организатора, способным защитить Церковь от попыток её закрытия коммунистическим режимом», спасителем румынской церкви и Православия. Он обладал щедрой душой и преданным Господу сердцем; его отличала подлинная широкая и глубокая духовность. С одной стороны, признается неординарный ум, эрудиция, политическая изощрённость его религиозного правления, благодаря которому ему удалось сокрушить социальные и политические факторы коммунистического режима по отношению к церкви, которая выжила и осталась единой и монолитной. С другой — многочисленные его выступления и высказывания в поддержку режима неизбежно породили резко критические оценки.

Родился будущий Патриарх в 1901 году в семье крестьянина села Сусешть в Олтении, исторической области на юго-западе Румынии. В 1923 году окончил духовную семинарию, работал учителем. В 1924 году был рукоположен во иерея, а в 1925 году поступил на богословский факультет Бухарестского университета, окончив его в 1929 году со степенью кандидата богословия. 12 августа 1945 году был хиротонисан во епископа Васлуйского, викария митрополита Молдавии и Сучавы и весной 1947 году назначен митрополитом этой епархии. 24 мая 1948 года Юстиниан избран Патриархом всей Румынии, а 6 июня 1948 года произошла интронизация. На заседании Великого избирательной коллегии палаты Великого национального собрания в присутствии членов президиума собрания и членов правительства владыка Юстиниан определил главную линию религиозной политики страны: «Мир нуждается в мире, свободе и братстве» и заверил присутствующих, что православная Церковь примет активное участие в борьбе за осуществление этих чаяний. (Шкаровский 2011: 189)

Ещё с детства, приученный семьёй к исповедованию православной христианской веры и к благочестивой жизни, будущий патриарх был большим молитвенником — никогда не садился за стол без молитвы, без молитвы не выходил за порог, с молитвы начинал всякое дело, полагаясь во всем на волю Божию. Девизом же его служения Церкви можно поставить слова: «Да никто из храма не уйдёт неутешен». Этому он учил и своих учеников, которым дал путёвку в священническое служение: «Главное для священника — уметь понимать людей, прощать.»

Как проповедник патриарх Юстиниан сложился в 50–60-е годы. В Румынии это были годы «торжествующего» атеизма, годы эйфории, связанной с успехами воинствующего атеизма и «советизации». Даже те, кто не считали

себя коммунистами, искренне видели в религии всего лишь зло и недоразумение. И миссия служителя Церкви в православной стране, но с борющейся с религией атеистическим руководством, была особенно трудной. Прихожане порой не отличались ни религиозностью, ни набожностью. Холодность и равнодушное отношение к церкви, нерасположение к молитве и хождению в церковь, непочитание церковных праздников и святых глубоко тревожили и волновали Патриарха. Потому все свои знания, энциклопедическую эрудицию, самые разнообразные интересы в науке, художественной литературе, искусству, все свои таланты, ему от Бога дарованные, патриарх Юстиниан поставил на службу проповеди. Проповедовал он неустанно. Проповедовал всегда принципиально, притом на языке, доступном для современников.

В период его 29-летнего патриаршества, даже в контексте коммунистического режима, в стране произошло много событий и перемен, которые укрепили престиж Румынской Православной Церкви. Среди них — реорганизация богословского образования в 1948 году, открытие центров народного промысла в монастырях (первый такой центр по ткачеству национальных ковров был открыт в Монастыре Вэратек (Văratec) в марте 1949 года.) и др. Преобразования в системе духовного образования при Юстиниане проходили в непростой общественно-политической обстановке, т.к. в 1948 году в Румынии установился коммунистический режим. Юридически Церковь не была отделена от государства. Конституция Румынии 1965 года в 30-й статье провозглашала лишь отделение школы от Церкви. В соответствии с декретом *Об общем устройстве религиозных исповеданий* Церковь имела право создавать благотворительные организации, религиозные общества, вести издательскую деятельность, владеть движимым и недвижимым имуществом, пользоваться государственными субсидиями и дотациями для духовенства и преподавателей религии (Православие 2002). И в этом есть большая заслуга патриарха Юстиниана.

Некоторые страницы истории румынского православия описывают жизнь Церкви во время коммунистического режима в розовых тонах: мол, «не подверглась серьёзным гонениям или притеснениям». Но нельзя забывать, что вся церковная жизнь жёстко контролировалась государством. После установления тоталитарного режима сотни православных священнослужителей были арестованы и брошены в тюрьмы Жилава (Jilava), Питешть (Pitești), Аюд (Aiud), Герла (Gherla). В коммунистических тюрьмах умерли или исчезли 150 православных священнослужителей, к которым добавляются десятки служителей Церкви умерших сразу же после освобождения. Большинство священников было заключено в тюрьмы или арестовано. Их «вина» состояла только в том, что они служили Христу. Многие священнослужители были отправлены на работы по возведению канала Дунай — Чёрное Море, а тех, которых по совершенно необоснованным обвинениям сочли опасными для нового руководства государства, депортировали в Сибирь. Гонения против церкви начались в 1945 году, и особенно зверскими стали в 1948–1959 годах. Закончились они только летом 1964 года, когда были освобождены все поли-

тические заключённые. После изначальных страданий и пыток, Церковь присоединилась к Движению Национального Сопротивления, которое охватило всю территорию страны. Навсегда занесены в списках жертв насилия и террора имена румынских священников: Ион Дрэгой, Ион Константинеску, Ион Давид, Николай Андрееску, Георге Драгомиреску, Иларион Феля, Иоан Сучу, Константин Бурдужа, Илие Клеопа, Иустин Пырву, Вениамин Нистор. Иеромонах Арсений Бока, теолог, художник и настоятель монастыря, стоит как бы особняком в списке сопротивленцев тоталитарному режиму. Он скончался в тюрьме за 23 дня до свержения режима Николая Чаушеску (расстрелянного, по иронии судьбы или по наказанию от Бога, на Рождество Христово).

Сам Патриарх — человек необыкновенной одухотворённости — вёл подвижническую жизнь и прожил её мученически, под натиском Сигуранцы, Секуритате — румынских спецслужб, которые считались на протяжении всего XX века самыми зловещими и самыми страшными службами государства. Священнослужитель был в разное время под домашним арестом, а в 1959 году за протесты против злоупотреблений коммунистического режима, в результате которых тысячи монахов и монахинь были выдворены из монастырей, Патриарх был отправлен в шестимесячное изгнание в скит Драгославе ле уезда Арджеш (Dragoslavele, județul Argeș).

Его Святейшество относился к числу людей, которые не боялись режима. Дипломатичность и тонкость поведения по отношению к власти, изящество, утончённость и острота мысли были спасением его души и братии. «Коммунистический режим — это надолго, и исходя из этого — стратегия церкви должна быть долгосрочной. Краткосрочные стратегии предполагают конфронтации с неравным врагом, а это невозможно. Я хочу, чтобы во время этого режима мои священники были не в тюрьме, а в церкви, и служили как священники, насколько это возможно. Поэтому долгосрочная стратегия предполагает поиск *modus vivendi*, *диалога с новой властью* и осознание того, что называется *компромиссом* в любой политике и в любой дипломатии», — проповедовал патриарх Юстиниан. Он выбрал именно этот путь — путь *диалога с режимом* и путь *компромисса* — для сохранения *истинного пути служения Всевышнему*, ибо понимал, что иным образом обрести *этот путь* невозможно.

Он не уставал признавать собственные ошибки и заблуждения, потому что в мире проходящих вещей, тем более, в безбожную эпоху коммунизма, невозможно было явить в полной мере благочестие и христианскую добродетель. Вместе с тем, он был поистине пророком нового времени и защитником Православия в трудные годы тоталитаризма в Румынии, потому что исповедовал и отстаивал православную веру во имя Христа. В жестокое время коммунистического режима его мудрость, такт и слово пастора помогли в передаче и сохранении веры. Вся политика его сводилась к тому, чтобы убедить коммунистических лидеров, что Церковь, и просто её существование, представляет собой силу, и, в первую очередь, силу нравственную. Даже в пояснительных

записках румынских спецслужб отмечалось, что: «Режим нуждается в Церкви, во главе которой стоит он. Известно, что за его спиной стоят 12 миллионов верующих, в то же время партия насчитывает несколько тысяч незначительных "жуликов". Отсюда и мужество патриарха в противостоянии режиму в любом вопросе» (Enache 2009)

Он не боялся открыто защитить «своих» служителей от тюрьмы, хотя это было очень трудно делать и не всегда удавалось. Из документов, составленных бывшей Секуритате, следует, что Патриарх был обеспокоен судьбой священников, находящихся в коммунистических застенках. Он направлял телеграммы Приходам, в которых просил составлять списки заключённых священников. На основании списков отправил прошение министру Внутренних дел с просьбой изучить ситуацию заключённых священнослужителей. Министерство Культур поддержало инициативу Патриарха, многие заключённые были освобождены.

Юстиниан проявил большое мужество, уволив из руководства Церкви сотрудничавших с режимом священников и приняв вместо них богословов, преследуемых за явно антикоммунистическое отношение, таких как Бенедикт Гиуш, Варфоломей Анания, Георгий Винтилеску, все «реакционные священники и служители церкви» (В.О.Р. 2001: 186–187). Под его руководством проводились встречи в монастыре Антим (Antim), известные под названием *Неопалимая купина*, где священники, писатели и деятели культуры, такие как Санду Тудор, Александр Миронеску, Василий Войкулеску, Бенедикт Гиуш инициировали духовное и культурное сопротивление коммунистическому атеистическому режиму.

Не боялся Патриарх проповедовать и, более того, говорить о вере с детьми, практически открыто нарушая румынское законодательство. Не боялся языка своей эпохи и в отличие от многих своих братьев умел (подобно апостолу Павлу) говорить с «безбожниками» о Христе на языке этих безбожников. Не боялся синтезировать опыт своих двух предшественников, очень разных и порою взаимоисключающих друг друга, и это у него получалось, ибо делал он это не на уровне человека, а на уровне любви Божьей.

Не боялся Патриарх внедрения *нового*. Сегодня его ценят как зачинателя и координатора Устава организации и функционирования Румынской Православной Церкви, принятого 19–20 октября 1948 года, сборника правил, под названием *Церковные своды*. Благодаря усилиям Патриарха Юстиниана в Румынии действовало два богословских института, в Бухаресте и Сибиу, и шесть семинарий — в Бухаресте, Бузэу, Клуж Напоке, Крайове, Карансебеше и при Нямецком монастыре. В 1950-м году Священный Синод впервые принял решение о канонизации ряда румынских иерархов, монахов и верующих. Это решение было осуществлено в 1955 году, по настоянию духовника Патриарха Илии Клеопы, который сказал ему во время исповеди: «В качестве главы Церкви должен заботиться о памяти святых из семени твоего, чтобы они обрели почитание, которое им положено, ибо это тоже входит в обязанности иерарха».

За время патриаршества он был не только ктиторм многих церквей, но уделил большое внимание реставрации церквей, монастырей и исторических памятников. В период его патриаршества были построены 302 церкви из камня, были отремонтированы или восстановлены 2345 церквей (999 из которых являются историческими памятниками), а также 128 монастырей, скитов и других поселений монашеской жизни. Вновь построенные церкви были расписаны фресками. Кроме того, были восстановлены настенные росписи в 271-й церкви. В 1949 году Патриарх основал на собственные сбережения скит Драгославеле, которому подарил деревянную церковь XVII века в марамурешанском стиле, привезённую из Предяла, возродил парк, восстановил окружающие его стены и три существующих дома. Церковь скита была освящена 21 августа 1949 года, а её оригинальная архитектура отличается сочетанием элементов византийской и западноевропейской архитектуры, византийского и готического планов, выраженных в основном строительном материале — дереве, и во внутренней настенной росписи, которая передаёт мастерство и умение местных народных мастеров.

Целеустремлённость, организованность и цельность натуры помогли патриарху Юстиниану сохранить правильную веру и настоящее благочестие. От его восшествия на престол до его смерти, как отмечает Михай Урзикэ «столкнувшись с невзгодами, к которым Церковь подвергалась, патриарх Юстиниан проявил себя способным дипломатом, и попытался, как мог, выдержать атаки на Дом Господень. Он поддерживал тесное единство в рядах духовенства, оказывал поддержку священникам и монахам, которые были политическими заключёнными, помог освободить их из тюрем, восстановил много церквей и монастырей, сопротивляясь санкциям, угрозам и даже домашнему аресту, к которому он был подвергнут».

Несмотря на негативное отношение к верующим в безбожные времена, Юстиниан был терпим к другим взглядам и конфессиям, открыт для общения с людьми и режимом. Для разрешения конфликтных ситуаций с режимом он пошёл путём взаимных уступок; уступок ради *счастья* общения с Богом. Слишком много было пережито им и его паствой, но они служили Господу Богу, и во всех обстоятельствах силой своей власти, мастерством слова, глубиной мысли Патриарх отстаивал и защищал Веру и Церковь.

В 2017 году под лозунгом «Год памяти Патриарха Юстиниана и защитников Православия при коммунизме» намечается, по предложению Патриарха Даниила, празднование 40-летия со дня кончины Юстиниана, которого сегодня РПЦ признаёт как «мудрого защитника Церкви во время режима, враждебного религии и Церкви», считает его инициатором первых актов канонизации святых в Румынской Церкви в 1950 и 1955 годах и проповедником почитания мощей святых в румынском религиозном пространстве. Вера и бесконечное мужество помогли патриарху Юстиниану противостоять, вместе с народом, самому жестокому насилию — насилию тоталитарного режима. Во время его патриаршества власть стремилась либо упразднить Бога, либо занять Его место. Она пыталась вырвать Бога из человеческого сердца — за-

частую вместе с сердцем. Он был с теми, кто прошёл через тюрьму, с теми, кто был репрессирован, страдал и проявил стойкость во время допросов. Патриарх был проповедником не только межконфессионального и межправославного диалога, но и диалога между властью и Церковью. Остался для своих — знаемых и незнаемых, служителем добрым, молитвенником, ходатаем, заступником. И зовёт он каждого, кто его любил, кто в нём видел образ истинного христианина на путь крестный и к славе Воскресения. «Будьте последователями мне, как я последую Христу!»

В бухарестском монастыре Раду Водэ (построенном в XVI веке и реконструированном в 1969–1974 годах по инициативе Юстиниана) на могильном кресте Патриарха выгравировано: «Я охранял веру. Я достиг конца дороги жизни. Отныне, награда за праведность ждёт меня; её воздаст мне Господь, праведный Судия в тот день».

ЛИТЕРАТУРА

V.O.R. 2001 — V. O. R. și regimul comunist, vol. I, Bucureși, Academia Română, 2001, p.186-187.

Enache 2009 — Dr. George Enache, Arestul” Patriarhului Iustinian la Dragoslavele, Ziarul Lumina, 29 septembrie 2009, Iași.

Православие 2002 — Православие. Ру, 9 июля 2002 г.

Шкаровский 2011 — Шкаровский М.В. Православная Церковь Румынии в 1918–1950-х годах. Вестник Церковной истории, изд-во «Православная энциклопедия», М., 2011.

АВТОРЫ СБОРНИКА

Аванесов Сергей Сергеевич, д. филос. н., проф. ТГУ (Томск).

Авдеев Александр Григорьевич, к. и. н., доц. ПСТГУ (Москва).

Алексеева Любовь Фёдоровна, д. ф. н., проф. каф. русской литературы XX в. Московского государственного областного университета (Москва).

Аполонская Инна Валерьевна, бакалавр искусствования, Руководитель музея церковного искусства «Ковчег» (Калининград).

Беженару Людмила, д. ф. н., доцент каф. Славистики «Петру Караман» Ясского университета им. Ал.И. Кузы, (Яссы, Румыния).

Васина Марина Вадимовна, магистр богословия, иконописец (Санкт-Петербург).

Воропаев Владимир Алексеевич, д. ф. н., проф. МГУ (Москва).

Гокиќ Душица, магистр филос., Философское общество Македонии при философском факультете Университета им. святых Кирилла и Мефодия в Скопье (Скопье, Македония).

Губарева Оксана Витальевна, к. культурологии, ст. н. с. РИИИ, член Союза художников России (Санкт-Петербург).

Гувакова Елена Витальевна, зав. ОДИЛАР ВМОМК им. М.И. Глинки (Москва).

Дергачёва Ирина Владимировна, д. ф. н., доц., декан факультета «Иностранные языки» МГППУ (Москва).

Закурченко Александр Юрьевич, преподаватель словесности, зав. кафедрой историко-филологического профиля школы №2086 (Москва).

Иванова Алёна Олеговна, студентка 4-го курса филологического факультета Воронежского государственного университета (Воронеж).

Иванова Илиана, к. ф. н., гл. ассистент каф. болгарского языка и литературы университета им. проф. д-ра Асена Златарова (Бургас, Болгария).

Корпелайнен Елизавета, иконописец, реставратор (Йоэнсуу, Финляндия).

Кутковой Виктор Семёнович, к. филос. н., доцент НовГУ им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород).

Лапаева-Ристеска Наталья Борисовна, к. ф. н., проф. кафедры славистики филологического факультета «Блаже Конески» университета им. святых Кирилла и Мефодия в Скопье (Скопье, Македония).

Лепяхин Валерий Владимирович, д. ф. н., проф. каф. русской филологии Сегедского университета (Венгрия).

Ложкина Наталья, кандидат культурологии, научный сотрудник Государственного Эрмитажа.

Малер Елена Сергеевна, преподаватель русской философии Серебряного века ГАУГН при ИФ РАН (Москва).

Мартьянова Светлана Алексеевна, к. ф. н., доцент, зав. каф. русской и зарубежной филологии ВлГУ им. А.Г. и Н.Г. Столетовых (Владимир).

Моторин Александр Васильевич, д. ф. н., профессор Новгородского

государственного университета им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород).

Осьминина Елена Анатольевна, д. ф. н., проф. каф. мировой культуры Московского Государственного Лингвистического Университета (Москва).

Ренёв Владимир Викторович, преподаватель Центра изучения Библии (ЦИБ) при соборе Николая Чудотворца (Нижний Новгород).

Робежник Любовь Викторовна, доц. каф. Дизайн НовГУ, канд. арх., член Союза Архитекторов (Великий Новгород).

Стрижевская Яна Анатольевна, аспирант МГАХИ им. В.И. Сурикова (Москва).

Струкова Дарина Валерьевна, магистрант программы «Литературное образование» ВлГУ им. А.Г. и Н.Г. Столетовых (Владимир).

Сытина Юлия Николаевна, к. ф. н., доц. каф. русской классической литературы Московского государственного областного университета (Москва).

Ткачёва Полина Павловна, к. ф. н., доц. РПУ, ст. н. с. ГБУК ГКЦМ В.С. Высоцкого «Дом Высоцкого на Таганке» (Москва).

Федосеева Татьяна Васильевна, д. ф. н., проф. каф. литературы Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина (Рязань).

Фомина Александра Александровна, магистрант программы «Литературное образование» ВлГУ им. А.Г. и Н.Г. Столетовых (Владимир).

Хеффермель Фабиан (PhD), postdoctoral research fellow University of Oslo, Department of Literature, Area Studies and European Languages (Oslo).

Цеханская Кира Владимировна, д. и. н., вед. н. с. Института этнологии и антропологии РАН (Москва).

Языкова Ирина Константиновна, к. культурологии, ББИ (Москва).

*На первой странице сборника Муромская икона Божией Матери.
Иконописец: А. Токарева-Хрунова*