

ИКОНА И СЛОВЕСНОСТЬ — РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ



Сборник статей по материалам Международной научной конференции
«Икона в русской словесности и культуре. Русское Зарубежье»,
состоявшейся в Доме Русского Зарубежья им. А. Солженицына 24–26
января 2013 года.

Составитель и отв. редактор
д. филол. наук, профессор В.В. Лепяхин

Москва
2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	4
<i>Васина М.В.</i>	
Богословское понятие личности и икона в учении В.Н. Лосского	6
<i>Лепяхин В.В.</i>	
Особенности русской иконописи XVII века в интерпретации Л.А. Успенского	21
<i>Кутковой В.С.</i>	
Литургический аспект иконы в богословии Л.А. Успенского	51
<i>Моторин А.В.</i>	
Вопрос об изобразимости Пресвятой Троицы в иконологии Русского Зарубежья	64
<i>Ренев В.В.</i>	
Инок Григорий (Круг) — иконописец света	73
<i>Корпелайнен Е.А.</i>	
Валаамская икона Божией Матери и «лютеранская икона» как феномены диалога культур	81
<i>Иглицкая И. М.</i>	
Равенсбрюкская икона Божией Матери	90
<i>Владимиров И. Ф.</i>	
Русская иконопись в работах П. Муратова	101
<i>Федорова (Гаричева) Е.А.</i>	
Особенности сказаний о чудотворных иконах XVI – XVII веков	106
<i>Закуренко А. Ю.</i>	
Иконическое в рассказе И.А. Бунина <i>Легкое дыхание</i>	114
<i>Сузи В.Н.</i>	
Поэтика иконичности в <i>Чистом понедельнике</i> И.А. Бунина	128
<i>Жилина Н.П.</i>	
Образ Льва Толстого	

в книге И.А. Бунина <i>Освобождение Толстого</i> как антиикона	140
Мартынов А.В.	
Икона в мемуарах военной эмиграции Русского Зарубежья	154
Мартынов А.В.	
«Смуглые образа за стеклом» в творчестве Владимира Набокова	161
Кубасов А.В.	
Житийная повесть Б.К. Зайцева <i>Преподобный Сергей Радонежский</i> в зеркале житийной иконы	170
Рылова А.Е.	
Иконичный характер экфрасиса в произведениях Б.К. Зайцева	183
Коршунова Е.А.	
Икона и иконичность в повести С.Н. Дурылина <i>Сударь кот</i>	192
Ковтун Н.В.	
Иконическая христианская традиция в <i>Матренином дворе</i> А. Солженицына и <i>Избе</i> В. Распутина: проблема авторского диалога	206
Мартьянова С.А.	
Принципы словесной живописи в рассказе А.И. Солженицына <i>Пасхальный крестный ход</i>	229
Степанова В.А.	
Поэтика экфрасиса в рассказе А.И. Солженицына <i>Захар-Калита</i>	237
Шамардина Н.В.	
Художник Святослав Гординский как знаток и популяризатор древнерусской и староукраинской иконы	249
Языкова И.К. Парижская школа иконописи: маргинальное явление или собственный путь?	269

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник *Икона в русской словесности и культуре. Русское Зарубежье* продолжает серию изданий, посвященных названной теме. В 2007 году вышел сборник *Икона и образ, иконичность и словесность* (М., Паломник, 2007, 368 с.), в 2012 году — *Икона в русской словесности и культуре* (М., Паломник, 2012, 608 с.). Данный сборник включает в себя материалы IX Международной научной конференции, состоявшейся в Доме Русского Зарубежья им. А. Солженицына 24–26 января 2013 года.

По традиции конференции и, соответственно, доклады и статьи посвящены трем основным темам: богословие иконы, проблемы иконографии, икона в словесности — русской и зарубежной. Так же построен и этот сборник. Его отличие от двух предыдущих только в том, что он посвящен богословам, иконописцам, иконооведам, писателям Русского Зарубежья.

Сборник дает яркие свидетельства глубокого понимания иконы как церковного образа, его значения для Православия, а также особого отношения к иконе и к искусству иконописания в Русском Зарубежье именно в то время, когда в России происходили настоящие гонения на икону. Сборник станет открытием для тех, кто интересуется иконописью Русского Зарубежья, ее иконографическими особенностями и ролью иконы в творчестве писателей Зарубежья. Они не были специалистами по иконописи, но довольно часто обращались к темам и мотивам, связанным с иконопочитанием и делали это проникновенно и мастерски.

Авторы сборника обращаются к таким ставшим популярными в последнее время терминам как иконичность, иконическое, иконичное. Поскольку относительно содержания этих понятий остается немало вопросов, в статьях можно обнаружить разное понимание и толкование этих терминов, что может послужить стимулом для дальнейшего исследования проблемы.

Участники конференции, а таких научных встреч состоялось уже двенадцать, вносят заметный вклад не только в исследование названных проблем, но и в популяризацию самой темы конференции, которая задумана как творческая встреча иконоведов и литературоведов. В конференции и в сборниках принимают участие ученые из самых разных стран и регионов России, они открывают все новые аспекты интереснейшей и актуальной научной темы, ибо без словесности и иконописи невозможно себе представить отечественную культуру.

БОГОСЛОВСКОЕ ПОНЯТИЕ ЛИЧНОСТИ И ИКОНА В УЧЕНИИ В.Н. ЛОССКОГО

Васина М.В.

В.Н. Лосского¹ можно по праву назвать богословом иконы, хотя специального труда об иконе, не считая совместной с Л.А. Успенским работы *Смысл икон*², где главным образом исследуется иконографический смысл главных икон, у него мы не найдем. Тем не менее, ему принадлежит наиважнейшая мысль, позволяющая оформить правильный дискурс в понимании духовной основы иконы — мысль о единстве богословия личности и богословия иконы, об объединяющей их христологической перспективе. Кроме того, у Лосского намечена и пневматологическая составляющая иконы в его учении о двойном домостроительстве — Сына и Святого Духа. Данная статья посвящена тем ключевым положениям, которые по мысли Вл. Лосского, и составляют богословие иконы.

Смысловым полем, на которое опирается и гносеология иконы с ее главным вопросом об изобразимости Иисуса Христа и богословский подход к понятию личности, — это несводимость личности к природе. Собственно такова и есть центральная мысль Лосского. Мы попробуем ее прокомментировать, поставить в перспективу богословия иконы, позволяя себе экскурсы в область философии, дабы ситуация раскрылась со всей возможной ясностью.

Мы уверены, что вопрос о личности человеческой был поднят Лосским в связи с богословием образа. Он имеет решающее значение, ибо показывает

¹ *Владимир Николаевич Лосский* — выдающийся русский богослов, известный представитель Русского Зарубежья. С 1924 г. жил и работал в Париже. Учился в Сорбонне. В 1925—1926 гг. вступил в Свято-Фотиевское братство. Занимался научно-исследовательской работой и преподавал догматическое богословие и историю Церкви в Институте св. Дионисия в Париже. С 1945 по 1953 гг. — декан института. Стараниями В.Н. Лосского был открыт первый франкоязычный православный приход на улице Сент-Женевьев в Париже. Один из руководителей Содружества святого Албания и преподобного Сергия.
² Лосский В.Н., Успенский Л.А. *Смысл икон*. Эксмо. М. 2013.

нам патристическое видение человека и его предназначение, дает ключ, помогающий выбраться из тупика антропологического вакуума, в который погружена современная философская мысль.

Итак, Вл. Лосский полагает, что человек не только и не просто природа, т.е. родовая сущность. Его устройство таково, что оно в свете тайны воплощения Сына Божия предполагает присутствующее в нем личное начало, которое не может ограничиваться рамками природы, хотя оно и не может существовать и мыслиться вне природы. Это различие не может быть только лишь концептуальным, потому что оно основано на собственном смысле Откровения: суть же его в обетовании жизни вечной, зачаток которой вложен в Человека. По словам священника Петра Коломийца, личность — это реалья эсхатологическая, предназначенная для Царствия Небесного. И это не благозвучный миф, но глубинная правда о человеке, содержащаяся в христианском учении. Именно эта глубина человека, незнакомая античному миру, была открыта людям во Христе Иисусе. Открытие эсхатологического горизонта позволяет расставить и новые акценты и выстроить новые отношения в классическом понимании единичного и общего, индивидуального и личностного, зарождая новую традицию понимания личности в ее духовном измерении. Такое толкование сосредотачивается на той сущности человеческого, которая не ограничивается биологическим родом, и не составляет какую-то часть этого рода (некий индивид), но предполагает высшего рода общность и цель — быть образом Бога и Его подобием. Именно эта цель и эта основа составляют уникальность и неповторимость каждой отдельно взятой личности, включающей в себя всю человеческую природу, способную любить другого, как самого себя. Иначе Господь Иисус Христос не обратился бы к человеку с этой абсолютно новой для мира заповедью.

В чудесном и парадоксальном перекрестии личного и общего заключена вся сущность христианской мысли о человеке, а вместе с ней и неподъемная на «логическом домкрате» философская антиномия. Почему

философии так трудно справиться с новым взглядом на личность? Эта трудность обусловлена традицией философского мышления. Классическая античная онтология исходит из приоритета общего над частным. Все частное и индивидуальное, а значит и личное, восходит к своему принципу — общему и универсальному, так что вполне можно считать, что все частное, индивидуальное или личное обобщается в понятии общего. Например, Петр и Павел обобщаются в понятии человек. Понятия частного или личного в этих условиях отсутствуют, ибо дело чувственного восприятия различать «лица», мышление же работает со всеобщим. На уровне универсалий различий нет. В понятии «человек» мы уже не можем выделить определение для того, чтобы охарактеризовать индивидуальность, если только не обратимся к эмпирике. О любой частности мы узнаем через чувственно данный опыт. Но вряд ли когда-либо частный чувственный опыт оставался мерилom истины без испытания и проверки рациональным мышлением. К тому же при таком подходе познаваемо только общее, но никак не частное и не индивидуальное, которые оказывается бессмысленно познавать, ибо они не причастны идеальному бытию.

Два великих мыслителя античности Платон и Аристотель, при всей своей противоположности в воззрении на место общего (в самой эмпирической вещи или в ее идее) одинаково определяли судьбу человека — человек существует к смерти. И если, по заявлению греческого мудреца Феогниса, лучше для нас было бы никогда не родиться или, по крайней мере, насколько возможно *умереть* сразу после рождении, то для философа первейшая задача состоит в том, чтобы правильно *подготовить* себя к смерти. Философия — это наука умирания, сказал Сократ, ради высшей Истины, избравший чашку с цикутой, вместо унижающего его предложения друзей о побеге из тюрьмы. Как бы то ни было при всем наличии здоровой этики и знания о добре и зле в онтологии Аристотеля у индивида при этом нет никакой онтологической защиты, не говоря уже о надежде быть приобщенным к кому-то Высшему, более высшему, чем он сам.

Сам по себе ни человек, ни в принципе любая единичная вещь ничего не значат. Единичная вещь находится в кругу своей собственной природы, существуя ее ритмами и циклами, и, несмотря на свой якобы полноценный сущностный удел, все же подчинена его самой жестокой и, увы, неизбывной закономерности — смерти. Вечность это удел и призвание «всеобщего» как некой интеллектуальной тотальности, но никак не частного индивида. Никакой перспективы для индивида войти в соприкосновение с иной сущностью, причем войти так, чтобы жизнь другого стала принципом жизни твоей собственной, древняя философия не предвидела.

«Безо всяких обид» за античность приходится признать, что понятие личности в горизонт ее философии не входило, если только не отождествлялось с категорией частного и индивидуального. Как реальность, подлежащая осмыслению и более пристальному взгляду, она стала в первый ряд только в новоевропейской философии и, конечно, обязана христианству, но и там ее «судьба» развивалась в несколько отличном от святоотеческого Предания ключе. В опыте Церкви Личность Христа Спасителя явилась основополагающим принципом всех догматических определений, в частности, в эпоху вселенских соборов. Конечно, зарождающаяся в лоне западного христианства философская мысль не могла обойти вниманием то открытое догматами новое явление в сфере антропологии, то понятие, которое благодаря христианскому богословию наполнилось не только многозначным смыслом, но и обрело неслыханный со времен античности онтологический вес. Человек в философском преломлении стал не просто мерой вещей, «существующих в том, что они существуют и не существующих в том, что они не существуют», т.е. принадлежностью мира времени и пространства, но и единицей, открытой для Вечности, т.е. существом, реализующимся в общении с Троицей Богом.

Вопрос отличия индивида от личности или сущности от ипостаси при их безусловной нераздельности (по биологическим, физиологическим, психологическим и духовным параметрам в человеке), который приобрел

новую глубину у Лосского, благодаря соединения данного вопроса с проблемой образа Божия и иконы, конечно, не был придуман им, но вырастал из центральной темы всего византийского богословия. Вопрос о сущности и ипостаси-лице — а они представлялись синонимами в светской философской традиции — требовал основательного пересмотра. Тот же вопрос подспудно лежал в основе формирования тринитарного и христологического догматов, он определял собой смысл иконоборческих споров. В частности, богословие иконы преподобного Федора Студита, апологета иконопочитателя построено на этом принципиальном различии природы, неизобразимой по своему существу, и ипостаси, изобразимой по человеческой плоти. Чтобы его правильно понять в русле нашей проблематики, надо еще вспомнить и преподобного Максима Исповедника, который был, наверное, первым из тех, кто поставил проблему использования понятия «индивид» или «частная природа» по отношению к человеку. Именно из его богословия вытекала новая перспектива для понимания человеческой личности, в частности, такая онтология, которая уже не давала возможности мыслить отдельного человека исключительно через понятие частной природы или индивида. Собственно то, что Лосский выделил в качестве предельной характеристики человеческого бытия — его личность, отличая ее от индивидуальности, и видя в ней основу и возможность уподобления Богу, продолжает линию святого Максима Исповедника. Отказ определять человеческую индивидуальность через частную или отдельную природу равносителен утверждению Лосского о несводимости личности к природе. В этом смысле речь идет о бытии, которое в своем истоке весьма парадоксально, поскольку одновременно есть бытие в общности, бытие со-общающееся, бытие не для себя, но для Другого, бытие уподобляющееся и сообразующееся с Другим. В то же время оно содержит в себе никогда неотменяемую идентичность, абсолютное в терминах природы самостояние, бытие в себе и для себя. Это новое личностное бытие, открытое христианством и утвержденное святоотеческим богословием, подсказывает, что данная идентичность ни в коей мере не

тождественна той идентичности, с которой привык иметь дело философ. Сказанное относится в особенности к философии древней, поскольку единственная идентичность, с которой как правило работает философия, принадлежит все же к категории природы и обычно именуется «индивид». А это означает в свою очередь, что все его онтологические характеристики восходят и определяются родом, как реалией всеобщей, подчиняя себе и нивелируя уникальность личностного начала, которое коренится в духе.

О человеке как существе духовном или метафизическом можно говорить лишь потому, что его индивидуальность укоренена в личности, т.е. наделена свободой. В философии Нового времени основание человеческой личности, заключенное в его свободе, очень хорошо почувствовал Иммануил Кант, выстроив на нем все свои три критики. Свобода как сугубая принадлежность сферы ноуменов духа (в отличие от сферы природы феноменов) — эта его фундаментальная заявка, решительно изменившая общий план философии, задала важнейший вектор на пути к антропологии в западной мысли, в которой начал проступать собственный христианский контур. Сделав твердый шаг в сторону ипостасной глубины человека, различая мир феноменов и «вещь в себе», Кант обосновал свободу категорическим нравственным императивом, сведя к нерасторжимому единству метафизику и нравственность, метафизику и практический разум, в одно и то же время, наделив человека глубочайшим достоинством, но все же «закупорив» его в своем собственном хоть и бесстрашном одиночестве. Человек — существо нравственное, а потому свободное, и в этой свободе онтологического долга перед бессмертием души заключен практический разум. Чистая мысль, мысль как таковая очищенная любовью к мудрости, навсегда утратила свой онтологический статус, свою сущностную принадлежность к бытию. Сам человек стал глубочайшей гносеологической загадкой, непознаваемой «вещью в себе», навеки закрытым от любопытных теоретических взглядов, настроенных на беспристрастное овладение сутью вещей силой разума. Дальнейшая же философия, страшно невзлюбив его

«вещь в себе», потратила немало усилий на ее разоблачение, и сняв несводимость ипостаси к сущности, намеченную его критикой, стала культивировать тождество самосознания, почти слив до неразличимости его с ипостасной идентичностью. Но личная или ипостасная идентичность, опять же опираясь на христологический контекст, открывает нечто абсолютное иное. Одно дело, если речь идет о бытии Бога, и совсем другое, если мы говорим о бытии личности тварной, точнее сказать, о личности в условиях падшего мира. Иными словами, если говорить о тварной природе как некоем целом, как о том, чем призван владеть человек, то это будет не просто абстрактная безличная природа, но природа человеческая, которая именно в силу своего личностного бытия во образ Пресвятой Троицы, не может считаться общей, например, с животным миром для того, что дало бы повод искать промежуточное эволюционное звено между животными и людьми. В подобной перспективе исключалась всякая принципиальная возможность прилагать понятие природы как некой общей матрицы к человеку и животному миру.

Тем не менее в контексте западного естественно-научного мышления Нового Времени возникает устойчивый стереотип, согласно которому человек как вид принадлежит к общему классу живых существ. Этим объясняется возникновение и популяризация теории эволюции с ее «обезьяньей родословной», вытекающей из довольно безобидной классификации «логического древа» Порфирия, где человек рассматривается как разумный вид животного существа. Собственно Вл. Лосский и начал развивать богословие человеческой личности с того, что предьявил счет «логическому древу» Порфирия, надолго определившему представление о человеке в западной средневековой философии. Но мы бы сказали, что и новоевропейская философия, учитывая совершенно новый статус человека, который был открыт, благодаря христианству, все же формировалась вне учета различия между природой и ипостасью, между индивидом и личностью, характерного для византийского богословия. Также следует

сказать, что западное богословие, оказалось вне проблем, стимулирующих святоотеческую мысль в борьбе с иконоборчеством. Не усвоив гносеологического поворота, выявленного богословскими предпосылками иконопочитания, оно способствовало тому, что вопрос о человеческой личности был поставлен скорее в плоскости социологической, но не литургической, т.е. безотносительно к тому новому «общему делу», которое вершится Церковью.

Возвращаясь к Лосскому необходимо отметить, что, вводя богословское понятие личности, он *развивал тему лично-личностного, как литургического*, как того отсутствующего «гена» в природе животных. Для него смыкалась тема образа Божия и личности человеческой, которые предуготовляли творческое развитие темы иконы. Это, конечно, указывает на то, что реалии личности и образа Божия имеют общий онтологический корень. Вл. Лосский так прямо и писал: «Человек как Бог, по образу Которого он сотворен, — Лицо, а не только природа, и это дает ему свободу по отношению к самому себе как индивидууму»¹. Реалия лица позволяет продумывать ее как онтологию подобия между Богом и человеком, а в идеале даже благодатного сродства (вспомним евангельский завет об усыновлении верных Отцу Небесному), несмотря на всю абсолютную сущностную дистанцию. Если языческая философия полагала некое природное родство космоса, человека и Бога в общем для них логосе устройства, то в христианстве мы находим еще большую глубину этой интуиции древних. Единственное условие, благодаря которому существует связь между человеком и Богом, позволяющая вступить тварному существу в отношения подобия, причем, подобия совершенства («Будьте совершенны, как совершенен Отец ваш Небесный» — Мф 5: 48) — это творение человека по образу и подобию Божьему. При этом человек, конечно, остается неподобными по своей природе, сущности. Этот факт во всей своей полноте

¹ Лосский В.Н. По образу и подобию. Изд. Свято-Владимирского Братства. 1995. Пер. В.А. Рещиковой. С. 127.

отражает и двойное Домостроительство Сына и Духа, создающих в Теле Христовом новый порядок бытия, усыновление Отцу Небесному.

Во всяком случае, трудно и бессмысленно оспаривать то, что реальность личности берет свое основание в литургическом опыте Церкви, о чем свидетельствует в первую очередь икона, удостоверяя человека в его личном опыте Богообщения. Данную мысль и проводит Вл. Лосский, принимая на себя одним из первых труд принципиально поменять оптику философского взгляда на личность, соотнести и свести воедино тему образа Божия и такой неоднозначной в истории европейской мысли категории как «ипостась». Удивительно не то, что в этом своем открытии он нашел немало оппонентов, но то, что его подход подвергся критике со стороны тех авторов, которые с православной точки зрения полагают, что понятие личности вообще излишне, не нужно и не православно. Прочитую одного из авторов подобной точки зрения: «Еще раз подчеркну: «личность» как одна из характеристик Бога решительно необходима в той системе взглядов, в которой этот Бог разведен с человеком и миром и потому мир и человек должны быть с помощью тех или иных средств соотнесены с ним так, чтобы вместе они могли образовывать некое складное целое. Но в христианстве, краеугольным камнем которого является именно Богочеловек Иисус Христос, Сын Божий, Кто от века был вместе с великим племенем христиан до Христа, с подлинным Израилем во все времена, Кто нас ради человек и нашего ради спасения вочеловечился, учил, был распят, воскрес, вознесся и оставил Себя Своей Церкви, которая есть Его тело и в которой Он постоянно и неизменно пребывает, — итак, в христианстве, которое по самому своему имени по существу христоцентрично, нет необходимости, как мне представляется, искусственно конструировать некий особенный личностный аспект Бога или искать Бога как личность, или усматривать нечто специфически личностное в Боге — ветхозаветном ли, или в Троице, или в

самом Христе»¹.

Этот пламенный монолог является лишь небольшой выдержкой из статьи Ю.А. Шичалина, посвященной разоблачению философской тщеты Вл. Лосского, который ввел в догматику сам термин «личность», а вместе с ним, согласно автору, то новоевропейское понятие личности, которое родилось в системе антропологических установок, в которых Бог и человек метафизически разделены и никак философски не стыкуются.

Не вдаваясь в подробный анализ статьи Шичалина, человека философски грамотного, укажем лишь на определенные моменты, не вполне адекватные смыслу фундаментальной предпосылки, лежащей в основе предпринятого Лосским обращения к богословскому понятию человеческой личности. Скажем решительно, что задача, поставленная Вл. Лосским в определении реалии человеческой личности, вовсе не подразумевала введение в догматику новоевропейского понятия личности, как полагает Ю. Шичалин, но заключалась скорее в отвоевывании понятия личности у философии и прояснении ее основ с позиции именно, как это называет цитируемый автор, «краеугольного камня христианства, которым является Богочеловек». Хотя было бы вернее назвать «краеугольным камнем христианства» халкидонский догмат об Ипостаси, о Лице Сына Божия. Для Лосского было важно дать иное понятие о личности, о чем действительно говорят горячо и много со времен Канта и по сей день. На вопрос, почему все же Лосский предпринял специальный экскурс в заповедную глубь экзистенциальной природы личности, ответим так: потому что он жил в XX веке и имел прекрасное представление о современной философии и, в том числе, о самом драгоценном ее детище — понятии человеческой личности, которая ценна была своей свободой воли и самосознанием, но при этом стремительно теряла веру в Бога и убегала от христианского познания мира и человека, представленного Церковью. Знал он и о симфонической личности

¹ Шичалин Ю.А. О понятии «личности» применительно к триединому Богу и Богочеловеку Иисусу в православном догматическом богословии//Вестник ПСТГУ. Богословие. Философия 2009. Вып.1 (25). С. 47–72.

всеединства, возведенной русскими философами в ранг мнимого «самосознающего богочеловечества». То, что предпринял Лосский, по степени важности и своевременности напоминает подвиг, который совершил преподобный Максим Исповедник, когда решительно поставил вопрос о принципиальной правомерности понятия частной сущности, тем самым, заложив траекторию пересмотра понятия ипостаси. Заметим, что этот собственно философский вопрос, поставленный в богословской перспективе, никак не поколебал догматику, но прояснил очень многие богословские категории.

Как нам кажется, шаг, который предпринял Лосский в осмыслении богословских начал личности, беспрецедентен для современного состояния богословской мысли об иконе и очень важно поддержать его. Во-первых, богословие образа Божия в соотнесении с иконой, действительно распадается без понятия личности, ипостаси, во-вторых, богословие образа в перспективе Халкидонского догмата об Ипостаси Иисуса Христа не просто углубляет или оттеняет понятие личности, но выводит его из круга обычных представлений, оно становится соотносимо с канонам православной иконы.

А теперь считаем необходимым сказать несколько слов о круге обычных представлений о личности. Термин «личность» принадлежит к числу самых затасканных атеистической моралью и самых популярных в экзистенциальной философии. Соответственно он тянет за собой шлейф определенных стереотипов и устойчивых ассоциаций, порой самых противоположных. Самое существенное в этом стереотипе заключается в том, что реалию личности нагружают избыточной оценочной категорией. Вроде как человеком быть недостаточно, а вот личностью быть почетно, причем этот почет надо заслужить в процессе деятельности, поскольку не у каждой человеческой особи есть шанс реализовать в себе личность. Личность — это своего рода награда за достойно прожитую жизнь, а, следовательно, награды можно и не заслужить, и человек так и останется в конце жизни лишь просто человеком, но не личностью. Естественно, что в этом случае —

если статус личности находится под категорией возможности — не может быть и речи о ее онтологии, о ее реальной сущностной принадлежности к целостности того, что называется человек. Понятно, что в подобной системе, зародыш во чреве еще никакая не личность, и родившийся ребенок также еще не личность, да и не проявивший себя в творчестве или в социуме или еще каким либо иным образом человек в принципе не личность. Личности сопутствует ореол «окачественного» бытия, его особой «онтологической» густоты, хотя в данном случае будет точнее сказать — эмпирической полноты, ибо его полнота касается именно наличной действительности, которая вовсе не тождественна духовным реалиям.

Первое с чего следует начать, это поставить так называемую «личность» на соответствующее ей место, снять с нее навязанный гуманистическими идеалами миф о совершенстве, которое достигается благодаря всестороннему развитию личности, о постепенном возведении взрослеющего индивида в ранг личности, раз-облачить ее, снять с нее «красные» одеяния. Что же это за место, которое ей предназначено по праву? Скажем со всей возможной однозначностью так: место личности ничем не лучше и не хуже места человека. Понятие личности относится ко всем без исключения людям, даже если по ряду причин нам очень не хотелось бы причислять определенного индивида вообще к человеческому роду. Личность относится без всяких скидок ко всему человеку, не приобретается, и не становится, но зарождается в тот же момент, когда зарождается сам человек. Быть личностью — это быть человеком, у которого есть единственное преимущество перед существами иного рода — познавать и открывать себя как человека либо в соотношении с Богом, либо в соотношении со зверем, другого критерия не дано. Иначе говоря, реализация личности в христианском понимании означает не столько и не только развитие или самосовершенствование, но достижение Богоподобия.

Для полноты богословия личности требуется наряду с христологическим контекстом, еще и пневматологический, о котором пишет Вл.

Лосский. Природа человеческая создана так, чтобы быть восприимчивой Духа, который может быть только у Бога. Чтобы воспринимать Дух, человеку надо быть личностью, то есть в сознании уникальности своего «отдельного» существования быть открытым к высшей общности — общности во Святом Духе. Человек именно как личность содержит в себе эту странную для античности и для многих нынешних ученых целостность — нерасторжимое единство плоти и духа, закона и свободы, личности и природы. Их не только невозможно отделить друг от друга с тем, чтобы потом сложить (это соединение не складывается и не раскладывается), но и помыслить как некие две составляющие невозможно. Личность есть именно то, что не объемлется природой.

Чем объясняется потребность выделить ипостась из остальных категорий и соотнести ее с феноменом человека в богословии Вл. Лосского? Ничем другим, кроме сохранения за этой категорией значения, которое стало прощупываться с начала тринитарных споров, а затем и христологических. И надо его осмыслить в отношении к этой странной отличительной особенности человеческого устройства — быть в своей единичности не только представителем рода, но и чем-то большим. Чем же именно? «Все, кто знают себя, знают Бога», — писал преподобный Антоний Великий. Это не только самопознание, к которому призывал Сократ. И уж тем более не путь самоанализа. У святого Антония, подвижника и монаха, как мыслителя христианского, речь идет как раз о той глубине ипостасного начала, той единице, которая открыта для вечности и в вечность. Кто же знает себя так? Кто этот человек, имеющий право сказать, что он знает Бога? «Все, кто знают себя, знают, что они причастны бессмертному началу»; знать себя так — это значит знать в себе «несмертное чувство», вложенное от создания. То есть мы опять возвращаемся к эсхатологическому значению человека. Мы бы назвали эсхатологичность определяющим свойством личности, вне которой связь образа с Первообразом, на которой держится икона, лишается смысла, ибо Первообраз принадлежит реальности эсхатологической. Вне этого

измерения догмат иконопочитания теряет основу, ибо личность становится всего лишь природной единицей, не имеющей в себе зачатка Богоподобия, не способной соединиться с Богом по образу и подобию Христа, Сына Божия. Только на основе церковной онтологии возможно полноценное эсхатологическое понимание личности, ее сути, ибо в своем истоке оно опирается на откровение Богочеловека, проясняющее образ Божий в человеке. Личная связь между человеком и Богом, укорененная в Церкви как Теле Христовом, в онтологической иерархии выступает на первый план, определяя собой все остальные связи и отношения. Именно эта личная связь образа и Первообраза лежит в основе понимания ипостасного образа, концентрирующего в себе все проблемы, связанные с иконопочитанием и осмыслением христологической тайны. Этой связью обусловлен и догмат иконопочитания. Именно поэтому, в силу своей догматической сущности богословие иконы требует для своей полноты не только понятие образа, но в равной степени и понятие подобия, ибо пневматологический контекст иконопочитания буквально означает следующее — Духом и в Духе совершается почитание Того, Кто являет в Человеке Божественный образ. Гносеология иконы, обоснованная догматом иконопочитания, своей завершающей точкой полагает пневматологический контекст, не учитывать который невозможно, также как невозможно отделять Домостроительство Сына от Домостроительства Духа, действующих в единстве и различии, неразрывности и неслиянности как в деле спасения человека, так и в обосновании церковного образа и традиционного его почитания. Учение о двойном домостроительстве Сына и Духа это еще один незаменимый пункт в богословии Вл. Лосского, который завершает его иконологическую мысль. В заключение скажем так: иконология («отцом» которой традиционно в европейской науке считается Э. Панофский) в широком смысле это наука об образах, но образ, за который боролась Церковь во времена византийского иконоборчества, выпадает из привычных представлений об образе не только как о чувственном познании, но и как об образе, созданном «волшебной

силой искусства». Образ Отца, каковым является Богочеловек, Образ Божий, каковым призван быть человек, Образ, пребывающий в Ипостаси Сына, и в личности человека освещены и освящены нетварным фаворским Светом, озарены Пятидесятницей — в этом смысл богословия иконы, который так выпукло был обозначен творческой мыслью Владимира Лосского.

ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ XVII ВЕКА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Л.А. УСПЕНСКОГО

Лепяхин В.В.

В самом общем плане, и забегая вперед, можно сказать, что Л.А. Успенский не отрицает иконопись XVII века, как это ему иногда приписывают, а, скорее, защищает ее. В частности он пишет следующее: «В плане художественном это век приобретений, но и больших утрат... Но все же искусство это, особенно иконопись, держится еще на достаточно высоком духовном и художественном уровне»¹. Не только царские, патриаршие, монастырские мастера, но и основная масса иконописцев продолжают следовать традиции, канонам церковного искусства, устоявшейся иконографии, которая складывалась веками. О бесспорной ценности искусства XVII века говорит и его популярность в других странах, «спрос» на него. Русские мастера расписывают храмы в Грузии, Сербии, Молдавии, Валахии, пишут для них иконы. Русские образы ценятся в православных странах, а греческие иконописцы стремятся получить рецепты русских мастеров. Особо Успенский выделяет появление в XVI веке иконников строгановской школы, у которых образ приобретает характер «миниатюрной живописи». И, к сожалению, замечает он, в XVII веке эта особенность иконописи той поры становится «если не главным, то доминирующим достоинством иконы» (382).

В чем же видит Успенский причину серьезных изменений, которые произошли в русской иконописи XVII века? Прежде всего, в тех процессах, которые затронули церковную, духовную жизнь общества, что не могло не отразиться и на жизни художественной. «С отходом от духовной сущности

¹ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Коломна, 1997. С. 381. Далее после цитаты из книги Л.А. Успенского в скобках указывается только страница по названному изданию.

исихазма — замечает Успенский, — в православном мире наступает повсеместное иссякание живой творческой традиции. Падает уровень богословской мысли. Этот внутренний духовный спад охватил, хотя и не одновременно, все Православие...» (383). Итак, прежде всего Успенский ищет корни тех изменений, которые происходили в искусстве. Естественно, что в таком случае невозможно ограничиться собственно историей искусства, поскольку оно живет не в безвоздушном пространстве. Заслуга Успенского в том, что он связал искусство и церковную, духовную жизнь того времени, которая не могла не отразиться во всем строе тогдашнего иконописания. Совершенно очевидно, что на шедеврах русской иконописи XIV – XV веков лежит печать исихазма. Именно исихазм определил многие характерные черты иконы того периода, которая общепризнана в качестве вершины иконописного искусства всех времен.

Что же произошло во второй половине XVI – начале XVII веков? И опять, надо отметить, что Успенский не замыкается в истории искусства: изменения в искусстве того времени — лишь следствие, главное же состояло в том, что Православие оказалось «перед лицом нового времени — времени открытого столкновения Православия с инославным Западом и православного мировоззрения с мировоззрением рационалистическим, носителем которого была западная культура» (383). При этом, как точно отмечает Успенский, «историческая обстановка... не только не способствовала преодолению духовного спада, но наоборот, создавала благоприятные условия для его углубления, тем самым открывая инославным исповеданиям широкую дорогу для воздействия на духовную жизнь Православия» (383). Итак, в России XVII века происходят важные изменения в политической, церковной, духовной жизни, начинается «диалог» с другой культурой — инославной, не православной. Могло ли это не отразиться на иконописи? Риторический вопрос.

Успенский обращает внимание и на просвещение того времени. На Руси «внедряется просвещение западного типа» (384). Как известно,

большую роль здесь сыграла юго-западная Русь, духовные школы которой были построены по католическому образцу. Иссякание собственной богословской традиции на Руси того времени, привело к тому, что Православие «было вынуждено вооружиться схоластическим оружием», — цитирует архиепископа Василия (Кривошеина) Успенский. Это в свою очередь стало причиной усвоения не только чуждого богословского языка, неизвестных до того времени понятий и терминов, но и духовных идей, не свойственных Православию, «облечение его в несвойственные ему богословские формы мышления и выражения» (384). Начала меняться даже религиозная психология, что выразилось «в разрыве между молитвенным подвигом, богословской мыслью и творчеством» (384–385). В православное богословие проникли, с одной стороны, элементы средневековой европейской схоластики, с другой, — новые католические богословские идеи и построения. Произошла «псевдоморфоза Православия», по выражению о. Георгия Флоровского. Одной из важных примет русского богословия того времени стало также отсутствие осмысления католичества и протестантизма в свете Православия, что и привело к некритическому заимствованию богословских идей из этих двух вероисповеданий.

Каким образом отразились эти процессы в иконописи? «В области художественного творчества, так же как и в области богословской мысли, — считает Успенский, — исчезает творческое переживание Предания» (385). И далее он высказывает важную мысль: творческая традиция сменяется, с одной стороны, консерватизмом, а с другой — переключением мастеров на подражание европейской живописи. При этом «искусство традиционно православное вытесняется в монастыри и провинциальные области» (385). Итак, влияние европейского богословия и искусства привело к разделению русской иконописи. Сходит на нет «творческое переживание предания», ведь канон — это не мертвое правило, не застывшая схема. Канон — это плод многовекового развития и совершенствования иконописного искусства, он предполагает творческое осмысление. И икона преподобного Андрея

Рублева, созданная лишь в начале XV века показала возможность не только осмысления, но и творческого переосмысления канона, создание в рамках канона богословского и художественного шедевра *в любое время*. В XVII веке в русской иконописи консервативное крыло, которое стремилось сохранить каноническое традиционное русское искусство, забывая о необходимости творческого отношения к нему. С другой стороны, родилось подражательное искусство, которое заимствовало не только идеи, иконографию европейской живописи того времени, но и технику (материалы, краски, растворители, живописные приемы), совершенно чуждую для русской иконы.

Этот раскол или, мягче говоря, расслоение происходит не только внутри русского иконописания, но и в обществе: «Простой народ продолжает твердо держаться традиционного искусства, воспринимая его и как противодействие инославия, и как проявление своего национального духа» (385). В то же время высшие слои русского общества склонны почитать или европейское или же новое русское живоподобное искусство¹.

И еще одно важное явление в художественной жизни того времени отмечает Успенский: «На Руси в XVII веке... происходит обособление культуры от Церкви, превращение ее в автономную область» (386). В чем конкретно это проявилось? «На Русь широкой волной идут произведения западного религиозного искусства», — пишет Успенский. Русские мастера начинают использовать европейские копии, прориси, гравюры, большим успехом пользуется *Библия Пискатора* (Амстердам, 1650), из которой заимствуют целые композиции для росписей храмов. Тем самым, предается забвению традиционная иконопись, вводятся новые неизвестные прежде образцы, проникающие в иконописные подлинники, а также снижается высокий духовный уровень православной иконописи, поскольку европейская гравюра в изображении религиозных сюжетов полна натурализма,

¹ Успенский цитирует В.О. Ключевского, который считал, что именно XVII век расколол «нравственную цельность русского общества [...]. Как трескается стекло, неравномерно нагреваемое в разных своих частях, так и русское общество, не одинаково проникаясь западными влияниями, раскололось» (386).

бытовизма, совершенно чуждых иконе.

Европейская гравюра, конечно, действовала разрушительно на традиционную русскую икону. Но иконописное предание показало свою силу. Сопротивление новомодным религиозным изображениям выразилось в том, что появилось, как упоминалось выше, консервативное крыло русской иконописи. Кроме того, в течение первых десятилетий контактов с католическим и протестантским искусством русские мастера, отмечает Успенский, еще «переплавляют его в органический художественный язык православного церковного искусства, и в смысле художественном их работы (например, росписи храмов Ярославля, Костромы, Ростова) далеко оставляют за собой свои оригиналы» (386–387). Несмотря на это, на Афоне начинают крайне настороженно относиться к русским и особенно украинским иконам, «подозревая их в латинской ереси» (387).

В среде мастеров, занимавших ведущее положение в иконописной мастерской Оружейной палаты формируется течение, в котором побеждают новые эстетические взгляды и зарождается новое направление в искусстве, которое, как отмечает Успенский, приходит «к решительному разрыву с Преданием» (387). При этом, обращает внимание исследователь, «нигде вопрос церковного искусства не ставился с такой остротой и болезненностью» (387). Эта острота естественна, потому что в то время иконопись являлась церковным искусством, образ в храме — хочет он того или нет — учит, и учить он должен так, как учит Церковь. Между учением Церкви и содержанием храмового образа не может быть противоречий. Споры о церковном искусстве и его призвании приобретали особую остроту, поскольку это были богословские догматические споры, речь шла о православном церковном учении. Как известно, вопросы православной иконографии обсуждались еще в XVI веке на соборах 1551 и 1553–1554 годов (напомним только дело дьяка Висковатого). Эта тенденция возродилась и столетие спустя. Успенский делит произведения, в которых затронуты проблемы иконописи на три группы.



Во-первых, в XVII веке появляются сочинения, в которых вновь ставится проблема соответствия той или иной иконографии учению Церкви. Успенский называет три таких важных произведения: а) Деяния Большого Московского Собора, б) писания чудовского инок Евфимия, в) Духовную грамоту Патриарха Иоакима (388–389).

Во-вторых, становятся известны первые в русской письменности трактаты, посвященные теории искусства и эстетике, в которых высказываются новые не православные взгляды на искусство. Прямо или косвенно они посвящены защите нового направления в русском искусстве. Здесь Успенский называет сочинения а) иконописцев Иосифа Владимирова и Симона Ушакова, б) стихотворца Симеона Полоцкого, в) *Грамоту трех Патриархов* и г) *Царскую Грамоту*.

Третья группа памятников «выражает противодействие этому новому направлению». Сюда относятся а) *Духовная грамота Патриарха Иоакима*, б) сочинения протопопа Аввакума (389). На основе анализа этих произведений, которые являются фактически документами, можно реконструировать изменения в искусстве того времени, а также трансформацию в понимании самой иконописи, ее задач, а также призвания церковного образа. Успенский отмечает, что было бы неправильно противопоставлять эти три группы

сочинений. Их объединяет искренняя забота о состоянии иконописания того времени, их пафос — необходимость улучшения его качества. Расхождения начинались в вопросе о том, как это сделать.

Еще в XVI веке, например, на Стоглавом соборе поднимался вопрос о снижении духовного и художественного уровня иконописания в связи с большим спросом на иконы и появлением целой армии профессионально не подготовленных иконописцев¹. Как же именно происходит борьба за повышение уровня иконописания столетием позже? В основном используются два средства. Во-первых, от иконников требуют писать «по древним переводам», которые становятся единственным критерием правильности. Они, отмечает Успенский, заменяют критерий богословский. Добавим также, что и в так называемых «древних переводах» встречаются вероучительные неточности и даже отдельные еретические элементы, не говоря уже о неопределенности самого термина. Во-вторых, церковная и светская власть пытается ввести контроль за иконописанием со стороны либо лиц духовного чина, либо опытных признанных мастеров, то есть возрождает опыт, который показал свою несостоятельность еще в XVI веке. В 1669 году предлагалось лучшим иконописцам выдавать особые удостоверения, царские грамоты, свидетельствующие об их мастерстве. Особо Успенский отмечает роль государственной власти в этих процессах и решениях: иконописание начинает регулироваться не Церковью, а государством, царскими указами (391). С одной стороны, это говорит о том важном значении, которое государство придавало иконописи, но с другой государство подменяло собой Церковь, вольно или невольно выводило иконопись (а ведь иконопись — церковное, храмовое искусство) из-под влияния и покровительства Церкви. И Успенский делает следующее важное заключение: «Так работа иконописцев проходит путь от духовного наставничества и умного делания к контролю власти государственной» (391). Духовная и молитвенная составляющая в

¹ См. Стоглав. Собор бывший в Москве при Государе царе и великом князе Иване Васильевиче. Издание Д.Е. Кожанчикова. СПб., 1863. С. 152–153, 228.

искусстве иконописи сходит на нет, «умное делание», то есть исихастская практика предается забвению, место духовного наставничества занимает внешний контроль.

Успенский детально изучает трактат Иосифа Владимирова¹, а также записку Симеона Полоцкого², которая была подана царю, и отдает должное обоим авторам, сторонникам живоподобной иконописи. В частности, он пишет: «Критика иконописи того времени составлена Владимировым умно, находчиво и толково, он остроумно и темпераментно обрушивается как на массовое производство дешевых плохих икон, так и на их покупателей» (391). Вместе с тем, справедливо замечает исследователь, «несмотря на серьезные основания, огульная критика ремесленной иконописи отмеченными авторами (Иосифом Владимировым и Симеоном Полоцким. — *В.Л.*) настораживает» (393). И Успенский задает законные вопросы: «Что именно имеют они в виду под "плохими иконами"? Каким критерием мерится качество этих икон? Только ли дело в низком ремесленном уровне? Ведь от XVII века до нас дошло очень большое количество икон, разнообразных по качеству и характеру. Однако *неистовых* изображений, которые походили бы на "диких людей", мы не знаем, и трудно предположить, что все они бесследно исчезли» (393) (курсивом и кавычками в цитате выделены слова Иосифа Владимирова. — *В.Л.*). Действительно, как ни странно, до нас дошло множество шедевров русской иконописи XVII века, но где же «неистовые» иконы, против которых направлен пафос живоподобников того времени? Кстати, отмечает Успенский, например, патриарх Иоаким, инок Евфимий, протопоп Аввакум совсем не упоминают о качестве иконописи того времени, а протопоп Аввакум не без издевки критикует как раз новомодные иконы. Естественно, огульная критика иконописи того времени со стороны Владимирова заставляет предположить,

¹ См. Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 24–61.

² Л.Н. Майков. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889. В.К. Былинин. К вопросу о полемике вокруг русского иконописания во второй половине XVII в.: «Беседа о почитании икон святых» Симеона Полоцкого // ТОДРЛ. Т. XXXVIII, Л., 1985.

что в ней многое сказано в полемическом запале и далеко не соответствует реальному положению дел в иконописании той эпохи. Сторонники нового живоподобного искусства сознательно стремились опорочить искусство традиционное, чтобы было легче проводить в жизнь свои взгляды, чтобы заменить традиционную иконопись новомодной. И здесь Успенский высказывает несколько важных и глубоких мыслей. Во-первых, традиционная иконопись «безотносительно к художественному качеству» служила объединяющей силой, объединяющей всю нацию, весь народ от низших до высших слоев. Во-вторых, в традиционной иконописи вероучительная сторона образа не отделялась от эстетической, художественной, эстетическая оценка сливалась с богословской, и «искусство богословствовало в эстетических категориях» (394–395).

Теперь, если мы обратимся к трактатам и практике сторонников живоподобного искусства, то увидим, что именно в новом направлении вероучительный и эстетический критерии церковного образа не просто разделяются, но эстетический критерий преподносится в качестве самостоятельного, а нередко и единственного. Тем самым *церковный* образ постепенно как бы выводится из *Церкви*, к нему прилагаются только эстетические критерии, а то, что он может противоречить православному учению, остается за скобками. На первом месте оказывается не догматическое, богословское, литургическое, молитвенное содержание образа, а его своеобразно понятая «красота», представления о которой заимствованы из европейского искусства того времени, уже секуляризованного и остававшегося религиозным лишь по своим библейским сюжетам. Отметим, что VII Вселенский собор подчеркнул: следует почитать и недостаточно умело написанные иконы, ради запечатленного на них Первообраза¹. В трактате же Владимирова Успенский выделяет такие мнения: лучше иметь в доме один образ хорошо написанный, чем много плохих, и даже если не можешь иметь хорошо написанной, то лучше не

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 4. СПб., 1996. С. 411.

иметь никакой (395). Из этих слов становится очевидным, что эстетический критерий для Владимиров не просто важен, он у него главный.

Появление живоподобной иконописи привело к разделению иконописи, как минимум, на два крыла. Иконопись перестала объединять русское общество, скорее наоборот, она стала его разделять. Новое искусство приняли только высшие слои русского общества. Не случайно патриарх Никон разбивая иконы об пол после чина Торжества Православия, называл имена владельцев этих изображений, среди которых были только вельможи¹. Народу же, пишет Успенский, «эстетический подход к иконе был совершенно чужд» (395). И такой подход соответствует постановлениям VII Вселенского собора. Успенский верно отмечает, что в массе церковного народа художественное качество иконы не было решающим, «икона оставалась выражением его веры, независимо от ее художественного качества» (396). Эту мысль подтверждает и *Записка Симеона Полоцкого*, который с одной стороны, пишет Успенский, нападает на производство плохих икон (так же, как и Владимиров), с другой — защищает эти иконы в полемике с протестантами. Отсюда можно сделать вывод, что с точки зрения вероучительной «эти *плохие* иконы все же отвечали своему назначению» (395).

Признавая, что трактаты XVII века об иконописи «определялись западными идеями не всецело», Успенский подчеркивает два важных момента во влиянии европейского искусства и его эстетики. Во-первых, заимствование европейских эстетических идей было вместе с тем косвенным заимствованием другого мировоззрения, которое их породило, а также расцерковленной культуры западного типа. Как следствие, в русскую иконопись вошли элементы расцерковленного и чуждого народу искусства. Во-вторых, что не менее важно, вера и Церковь под влиянием нового европейского мировоззрения начинают восприниматься на Руси *частью*

¹ См. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. М., 2005. С. 357.

культуры. Фактически это означало разрыв с Преданием. Напомним здесь крылатое выражение о. Павла Флоренского: «Вся культура — из культа». Идеалом православной Руси всегда была воцерковленная культура. Об этом не раз писал также Гоголь.

Упомянутые выше трактаты об иконах и иконопочитании, отмечает Успенский, объединяет одно: все они представляют собой «апологию искусства», защищают иконопочитание, выступают за иконы, направлены на борьбу против плохих икон, хотя и не уточняют, какие конкретно иконы они имеют в виду. При этом противника (традиционную иконопись) называет только Иосиф Владимиров, в других же трактатах не говорится, против кого они направлены. Успенский обратил внимание на несколько важных деталей полемики того времени. Во-первых, знаменитый Симон Ушаков, *Грамота трех патриархов*, Симеон Полоцкий и другие используют в своей полемике те самые доводы в пользу иконы, которые сформулировали еще иконопочитатели на VII Вселенском соборе при опровержении иконоборцев. Но, замечает Успенский, «защищать и доказывать пользу иконы православным людям, тем более русским, значило ломиться в открытую дверь. На Москве в то время грешили скорее чрезмерным, а подчас даже искаженным почитанием икон, чем иконоборческим уклоном» (398–399). Во-вторых, справедливо замечает Успенский, эта, на первый взгляд, безадресная полемика направлена против протестантского отношения к церковному искусству. Именно в это время реформатское движение делает успехи в Польше и Литве, появляется кальвинистское по своему духу и иконоборческое исповедание веры константинопольского патриарха Кирилла Лукариса (1572–1638). Об актуальности противостояния новому иконоборчеству на Руси свидетельствует и трактаты преподобного Максима Грека в защиту икон, и вышедший в 1642 году сборник *Цветник*, в котором были собраны святоотеческие писания в защиту икон и иконопочитания, и записка Симеона Полоцкого. В-третьих, пишет Успенский, «антипротестантская аргументация» у сторонников нового искусства была

соединена с защитой живоподобного искусства, «искусства расцерковленной культуры», которое внедрялось и в Церкви, и в православном быту. В трактатах сторонников новомодного искусства происходила своеобразная подмена: *традиционное церковное искусство изображалось как иконоборчество*. Владимиров же, замечает Успенский «просто проводит аналогию между иконоборцами и противниками нового направления. Противники нового искусства — иконоборцы» (400). Наконец, в-четвертых, обе стороны были бескомпромиссны в своей полемике, и современный исследователь видит, с одной стороны, «слепое увлечение, а с другой стороны — не менее слепое противодействие» (400). Эти тонкие наблюдения Успенского рисуют полную, точную, уравновешенную картину того, что происходило в русской иконописи и в теории церковного искусства XVII века.

Несколько страниц Успенский посвятил Грамоте трех патриархов, поскольку в ней наиболее характерно выразились новые взгляды на искусство. Недостатки Грамоты он формулирует следующим образом: об искусстве в ней говорится в плане государственной и нравственной пользы; взгляды на искусство носят прежде всего эстетический, а не церковный характер; у патриархов полностью выпадает святоотеческое понимание иконы как свидетельства Боговоплощения; единственный критерий, который они применяют к искусству — художественное качество, то есть критерий эстетический; в Грамоте не проводятся различия между святыми иконописцами и античными художниками-язычниками; для авторов Грамоты нет различий между православным и римокатолическим образом; патриархи ссылаются «в равной мере» и на Святых Отцов, и на языческих мыслителей; наконец, патриархи не делают различий между словом Священного Писания и мирским, даже языческим словом. Здесь Успенский приводит наглядный пример: «...Доказывая, что почитать иконы нужно из-за их связи с первообразами, они (патриархи. — *В.Л.*), естественно, ссылаются на св. Василия Великого. Однако при этом говорится, что еще прежде него

философ Стагирит (Аристотель) обнаружил, что движение к образу и его первообразу одно и то же. Таким образом, христианское учение Отца Церкви о благодатном личном общении через образ с первообразом возвращается вспять к отвлеченному философскому понятию» (401).

Так же детально Успенский анализирует ключевые места трактата Иосифа Владимирова. Прежде всего, автор знаменитого произведения показывает себя «твердым и последовательным сторонником западного искусства» (404). Как и в *Грамоте трех патриархов*, у Владимирова нет различия светского и религиозного искусства, мирского и церковного образа. Он противопоставляет «иконы светообразные» и «плохописание». Совершенно очевидно, что кроме этих двух ветвей иконописи того времени были традиционные не живоподобные иконы, о чем свидетельствуют многие сохранившиеся произведения. Но о них в полемическом запале Владимиров даже не упоминает. Ориентация на европейское искусство приводит к тому, что традиционной русской иконе он постоянно противопоставляет картины западных художников, которые изображают Спасителя, Богородицу или святых, *как живых*. То есть, справедливо замечает Успенский, он «смешивает культовый образ со светским портретом, для него не существует литургического призвания иконы, ее прежде всего догматического, а не эстетического значения» (405). Идеал Владимирова: «всякий образ или икона новая светло, румяно, тенно и живоподобно воображается». Успенский ссылается здесь на работу о. Александра Салтыкова, который детально проанализировал четыре названных критерия «новой иконы», отметив, что в них выразились, в частности, народные представления о плотской, телесной красоте¹.

Не церковный взгляд Владимирова на икону и непонимание литургического призвания иконы проявляется у него во многих высказываниях. Говоря о Божественном свете, о Преображении, он уже не

¹ См. А. Салтыков. Эстетические взгляды Иосифа Владимирова (по «Посланию к Симону Ушакову») // ТОДРЛ, т. XXVIII, Л., 1974.

чувствует, что Нетварный Свет может быть передан в иконе только символически. «В его глазах, — замечает Успенский, — нетварному Божественному Свету соответствуют светлые краски» (409). Владимиров не чувствует своеобразную символику иконы, ее мистические духовные глубины, не понимает ту огромную разницу которая существует между физическим светом и Светом Нетварным, между символикой цвета, красок и их прямым буквальным толкованием. О примитивном понимании Владимировым призвания иконы свидетельствует и другой пассаж из его трактата. Как отмечает Успенский, сторонник живоподобного искусства «ставит в один план просветленный лик Моисея, удостоенного благодатного света, и физическую красоту (которая у него ассоциируется со *светлостью* согласно вкусам его времени) Сусанны, ту чувственную красоту, от которой разожглись старцы, светлость цветущего тела и Свет Божественный. Между той и другой красотой Владимиров не видит никакой разницы» (410–411). Не только названные примеры, но и другие говорят о том, что Иосиф Владимиров а) отождествлял свет природный и Свет нетварный, б) полагал, что передавать и тот и другой можно и следует светлыми красками, как западные художники это делают, в) не понимал смысл духовной красоты, отождествляя ее с идеализированной плотской красотой, г) ему было незнакомо православное понимание «красоты святости», которая носит духовный, а не физический характер, д) не чувствовал смысла и значения иконописной символики, на которой в течение многих столетий держались византийская и русская иконопись (411).

Для понимания мировоззрения Владимирова представляет интерес и другое его высказывание. Когда архидиакон Иоанн Плешкович, с которым полемизирует Иосиф Владимиров, говорит о том, что изображение кающейся Марии Магдалины написано «на соблазн христианам», поскольку старательно передана ее плотская красота, что мы видим в европейской живописи, начиная с эпохи Возрождения, Владимиров отвечает, что благочестивый христианин не должен разжигаться даже при воззрении на

блудниц. Успенский справедливо замечает по этому поводу, что Владимирова, с одной стороны, приравнивает живую красивую женщину, при виде которой не следует разжигаться, согласно заповеди Божией, и живоподобный образ, который соблазнительно изображает красивую женщину, при созерцании которого тоже не подобает искушаться, а с другой, — требует чистой молитвы не благодаря иконе, ее духовной чистоте, а вопреки ей. Призвание иконы — вызывать в человеке молитву, а не вводить в соблазн, но Владимирова этого уже не понимает. Ею Мария Магдалина демонстрирует физическую красоту, а не призывает на молитву. Фактически Владимирова изображает святого в его греховном состоянии. Но разве в этом состоит призвание иконописи? Кроме того, добавим от себя, икона призвана изображать новое «тело духовное», в котором святой пребывает на небесах. И православная иконопись в течение столетий вырабатывала особые художественные приемы для изображения этого прославленного тела. Владимирова уже не приходит в голову такой простой довод: главное в образе святой Марии Магдалины — не ее красота, не ее прошлая жизнь до встречи со Христом, а ее победа над грехом, ее равноапостольный подвиг, благодаря которому она и прославлена в лике святых. Владимирова уже не понимает смысла иконы: он требует изображать святых как живых, как западные художники изображают, а это разрыв с православной иконописью, которая настаивает на том, что святых надо изображать в новом «духовном», «небесном», обожженном теле, которое будет у человека после воскресения по слову апостола Павла (1Кор. 15: 40–44), в теле, которое стало храмом Святого Духа (1Кор. 6: 19). Собственно именно в этом и состояла полемика: как изображать святого? Или таким, каковым он был при жизни, то есть как простого человека. Или же таким, каким он стал в Царстве Небесном после своих подвигов, после обретения святости, после своего преставления и встречи с Господом. В последнем случае перед художником стоит более сложная задача, даже сверхзадача: символически изобразить святость святого, духовную красоту, нетварный Свет, который наполняет святого и

сияет над его главой.

Нельзя не заметить в трактате Владимирова, пишет Успенский, его постоянное упоминание психологических, эмоциональных состояний, которые художник призван передать в иконе. И это еще раз свидетельствует о том, что обновление русской иконописи для Владимирова было на деле заменой иконописи на живопись. Успенский отмечает: «Образ, воспроизводящий натурально человека и его чувственно-телесную жизнь, конечно, не может претендовать ни на что другое, как на соответствующую же душевно-телесную реакцию человеческой природы, на эмоциональное воздействие» (412). Это заметно при сравнении католических и православных Распятий. На католических Распятях все изображено натуралистически: тело Спасителя обвисло, на Лике изображено страдание, под терновым венцом — капли крови, кровь истекает также из рук, ног и ребер Спасителя. Распятие стремится вызвать у зрителя сострадание. Это Распятие пятницы. И совсем по другому выглядит Распятие православное: Спаситель стоит на нижней перекладине, а не висит на руках, на нем нет тернового венца, капли крови на руках, ногах и боку Распятого едва обозначены (нередко их нет совсем), на Лике не страдание, а, скорее, скорбь о тех, то распял Его. Католическое Распятие останавливает событие на пятнице, будто смерть Спасителя на Кресте была самоцелью. Православное Распятие в русской иконе говорит не столько о пятнице, сколько о воскресении. Смысл жертвы Спасителя состоял в том, чтобы победить смерть, и Распятие есть не символ Его смерти, а символ Воскресения. Поэтому Господь на иконах *Сошествия во ад* изображается как правило с Крестом — орудием и символом спасения. Такого подхода Владимирова уже не принимает, не понимает. Для него живоподобие важнее смысла события, и он стремится к живоподобию во имя подражания европейской «светловидной» живописи вопреки всей тысячелетней традиции православной иконописи.

Непонимание сути церковного образа, увлечение европейскими

трактатами об искусстве имеются и у Симона Ушакова, что особенно бросается в глаза в его рассуждениях о свойстве зеркала отражать вещи¹. Как отмечает Успенский, «природное свойство зеркала отражать предметы не только ставится Ушаковым в один план с созданием *Нерукотворного Образа*, но это именно свойство предлагается как образец для человеческого образотворчества. Творить — значит подражать зеркалу, как отражающему по Божественному повелению» (408). Здесь также видно, что, как и у Владимирова, у Симона Ушакова речь идет о полном разрыве с православной традицией понимания церковного образа, зеркало становится образцом живопоподобия. О духовном, догматическом, литургическом, молитвенном содержании образа не говорится совсем. Конечно, это не мешало Ушакову писать в иконописном стиле.

Нельзя не обратить внимания на критические высказывания Иосифа Владимирова и относительно русской иконописи в целом. Успенский выделяет следующий пассаж: «...Неудивительно, что на Руси исстари водятся плохие иконы, потому что народ, недавно приведенный от тьмы к свету, не смог в краткий срок вполне освоить столь мудрое художество» (413). Под «мудрым художеством» он имеет в виду западноевропейскую живопись. Отметим, что в этом высказывании нельзя не услышать мнений иностранцев о русском искусстве, русском народе и Руси в целом. И это не единственный случай, когда Иосиф Владимиров рассуждает, как иностранец в своем Отечестве. Русская иконопись от начала и донныне, пишет Успенский, представляется Владимирову как «старинский обычай», который держится благодаря «непониманию и невежеству» (413) и который необходимо если не разрушить, то преодолеть.

Владимиров пытается взять в союзники патриарха Никона, который, как описывает диакон Павел Алеппский, в день Торжества Православия, посвященного победе иконопочитателей, разбивал иконы в Успенском

¹ См. Ушаков Симон. Слово к люботщательному иконного писания // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. М., 1993. С. 58.

соборе. Владимиров попытался представить этот акт так, будто патриарх уничтожал образы «грубых и неистовых иконописцев не токмо латинских, но и русских плохих». Однако, отмечает Успенский, «патриарх Никон разбивал иконы по признаку не плохого художественного качества, а именно по признаку их западного, неправославного характера, указывая на то, что живопись их "подобна изображениям франков"» (416). Ссылка Владимирова на борьбу патриарха якобы с «плохописанием» не соответствует действительности. К тому же, добавляет Успенский, иконы для уничтожения отбирались у сановников и вельмож, у которых они вряд ли могли быть плохого художественного качества.

Апологеты нового искусства в полемике стали активной, даже атакующей стороной, они открыто боролись против традиционной иконописи, привлекая самые разные источники для подтверждения своих идей, тогда как защитники православной иконописи оказались богословски «беспомощными» в деле критики новых теорий (414). Например, Иосиф Владимиров хвалит образ Эммануила «живоподобием написан» и укоряет архидиакона Иоанна, что тот назвал его «немкою», то есть указал на живоподобие, но и на *женоподобие* лица изображенного. Также и Аввакум назвал новейшее изображение Эммануила «немчином». Собственно к таким насмешливым оценкам новомодной живописи и сводится ее критика у защитников православного искусства. Возможно, единственным исключением является убедительная полемика чудовского инока Евфимия и отчасти *Грамота патриарха Иоакима*. И все же отрицание новомодного живоподобного искусства — это «не обоснованное, а, скорее, подсознательное, инстинктивное» сопротивление, это самозащита от нового навязываемого, внедряемого искусства (419). Следует отметить, пишет Успенский, что защитники традиционной иконописи в своей полемике не отмечают главного: новомодная живоподобная религиозная живопись противоречит всему православному Преданию, однако этот вопрос у них «остается незатронутым, не вскрывается» (422).

Важно отметить, что вероучительное, собственно православное значение церковного образа в новом искусстве полностью предается забвению. Фактически православное и католическое изображение Спасителя, Богородицы или святых приравниваются друг к другу. Причем, Владимирова ссылается на практику того времени: иереи освящали живописные образы (не только иконописные), католические картины и даже гравюры, заимствованные от иноземцев, так же, как и православные. Следовательно, непонимание сути вопроса существовало и в самой Церкви, богословская неподготовленность определенной части священства относительно смысла иконы и иконопочитания — налицо. Защитники традиционной православной иконописи протестовали не только против освящения, но и против использования таких образов. Патриарх Иоаким в своей *Грамоте* повелевал не писать иконы с «латинских и немецких» изображений, а те, которые уже проникли в храмы, — «вон износить» (418). В *Грамоте* по той же причине предлагается запретить и печатные изображения; патриарх Иоаким намеревался запретить их продажу и употребление в домах вместо икон. Таков XVII век. А ведь еще столетием ранее преподобный Максим Грек отвечая на вопросы, призывал не принимать образов от латинян, лютор и армян¹. Или в том же XVII веке, как упоминалось, патриарх Никон разбивал такие образы прилюдно в храме.

И еще одно наблюдение Успенского. Апологеты живоподобного искусства проповедовали новое искусство часто во имя его новизны, защитники же православной иконописи отрицали не новое или непонятное, они восставали против чуждого, созданного на других догматических основах, совершенно иного в духовном плане и разрушительного для традиционной православной иконописи. И это новое искусство было агрессивно. Оно не могло ужиться рядом с традиционной иконой, оно ее вытесняло, оно ее уничтожало.

«Порча православного церковного искусства в XVII веке, — пишет

¹ Преподобный Максим Грек. Творения. Часть 2. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1996. С. 93–100, 293–299.

Успенский, — идет двумя путями: через переориентировку православного восприятия образа и его языка на римокатолический, и через иконографию, при посредстве западных гравюр и измышлений русских мастеров» (421). Итак, с одной стороны, на Руси среди духовенства и иконописцев распространяется католическое понимание образа, то есть чуждое по своим догматическим основам понимание задач и призвания церковной иконописи, а с другой стороны — такая же чуждая традиции иконография, которая была уже расцерковленной и предоставляла широкое поле деятельности для «самомышления» и фантазии иконописцев. С этим связан и интерес к ней иконописцев, которые начинают чувствовать себя не церковными мастерами, а *свободными художниками*. Иконы на свободные темы, появившиеся еще в XVI веке и получившие название «мистико-дидактических», столетие спустя дополняются совершенно новыми композициями, целиком основанными или на европейских гравюрах или на фантазиях иконописцев. При этом они чаще всего не имеют никакого литургического значения и просто излишни в православной иконографии.

Личность Владимирова, особенности его мышления как религиозного художника, хорошо показывает такой факт: на иконе *Сошествия Святого Духа* он в соответствии с католической иконографией поместил в центре Богородицу, а апостола Павла, как не причастного событию, исключил. Здесь можно отметить его пренебрежительное отношение к традиционной православной иконографии, насчитывающей более тысячелетия (без Богородицы и с апостолом Павлом). Также нельзя не обратить внимания на то, что при изображении Богородицы меняется смысл этой иконы: она становится богородичным образом, поскольку Мать Божия — Честнейшая херувим и славнейшая без сравнения серафим, то есть неизмеримо выше апостолов, тогда как смысл праздника в схождении Святого Духа именно на апостолов. Так и называется праздник. Кроме того, при изображении Богородицы получается, что Святой Дух сходил на Нее дважды: впервые в Благовещении. Но схождение Святого Духа таково, что оно не нуждается в

повторении. Иосиф Владимиров, не мудрствуя лукаво, просто взял католическую иконографию, в которой Богородица появилась, благодаря католическому учению о Деве Марии.



Об исключении апостола Павла из композиции *Сошествия* можно сказать следующее. В православной иконографии фигуру первоверховного апостола Павла мы находим при изображении двух событий, участником которых он не был: *Вознесения* и *Сошествия Святого Духа* на апостолов. Мышление Владимирова сугубо рационально, в нем присутствует примитивно понятый историзм: если апостола не было, то и изображать его не следует. И это опять вопреки тысячелетней традиции, церковному Преданию и богослужебным песнопениям. Однако апостол Павел в соответствии с «реализмом в высшем смысле» (выражение Достоевского) изображается на этих иконах, ибо по дороге в Дамаск он видел вознесшегося Спасителя и тогда же на него сошел Святой Дух, и из гонителя первых христиан Савла он стал апостолом Павлом.

Эстетические трактаты XVII века, пишет Успенский, получили высокую оценку. В дореволюционной литературе они были восприняты как стремление заменить устаревшие воззрения на традиционную иконопись и обновить ее саму. В послереволюционной литературе ценность этих трактатов видели, скорее, в формировании эстетических взглядов на зарождавшееся тогда светское искусство, во внедрении нового понимания сути художественного творчества, в обмирщении церковного искусства (428).

Хотя нельзя не заметить разницу в оценках тех и других исследователей, пишет Успенский, однако при этом налицо совпадение в главном: они рассматривали церковное искусство так же, как авторы трактатов, то есть для них иконопись XVII века есть искусство определенного периода, а его обмирщение следует рассматривать как его закономерное *развитие*.

Оценки трактатов сторонников нового искусства у Успенского объективны и точны. Он считает, что эти трактаты «действительно значительны в плане искусства светского, то есть искусства той культуры, которая созидалась на Руси в ту эпоху. Однако трактаты эти были, безусловно, разрушительны для искусства церковного» (429). И вот здесь

пролегает грань между церковным иконописцем и религиозным художником, эта грань и ныне разделяет искусствоведов. Если мы говорим об иконописи, то не можем выводить за скобки внутренний смысл изменений внедрявшихся в искусство XVII века, изменений, которые были направлены на то, чтобы оторваться от православного предания, которое воспринималось как отсталость и оковы для художника.



Успенский очень точно ставит проблему: отделение светского искусства от Церкви было бы естественным процессом секуляризации искусства, но на Руси проблема состояла в том, что новомодное искусство, обмирщаясь, не хотело отделяться от Церкви. Принципы и элементы светского искусства

внедряются в церковное искусство, искажая его. И такой процесс никак невозможно считать эволюцией или развитием. Новые формы рождались в иконописи всегда, но они были плодом творческого усвоения учения Церкви, а потому и развитие иконописи происходило «по собственным внутренним духовным законам», а не по извне навязанным нецерковным эстетическим представлениям (429).

То что произошло в XVII веке можно назвать своеобразным «художественным расколом». Главное расхождение между сторонниками нового живоподобного искусства и традиционалистами состояло в том, что первые воспринимали свои идеи как продолжение, совершенствование церковного искусства, вторые же видели в них разрыв с Преданием, опасались внедрения в православное искусство чуждых, искажающих его нововведений.

Сторонники нового искусства выдвигают на первый план художественные достоинства произведений западного искусства и ставят их выше православной церковной иконописи того времени. Защитники традиционной иконописи выступают против такого понимания художественности как самодовлеющего критерия.

Для апологетов нового искусства традиционная православная иконопись как бы «пройденный этап», для традиционалистов — она образец для подражания, поскольку хранит не только тысячелетнее художественные достижения в области иконографии, но и саму веру православную и святоотеческое богословие церковного образа.

Апологеты нового искусства осознанно или невольно отрывали иконопись от православного мировидения и православного богословия, защитники традиционной иконописи по мере сил противодействовали этому, потому что разрыв с богословием означал разрыв с православной духовностью и вывод церковного искусства из Церкви.

С одной стороны, иконопись клонится к охранительности, консерватизму и ремесленничеству, с другой — к обмирщению,

секуляризации. В обоих случаях иконопись постепенно перестает играть роль выразителя живой веры и духовной жизни Православия. Она не изживает себя, как иногда говорят, но теряет свою высокую духовность, происходит «оплотнение» (от слова «плоть») иконописи, как выразился о. Павел Флоренский.

Особенность трактатов об искусстве и новой живописи состояло и в том, что они вводили новое понимание образа и творчества, которые желая оставаться церковными, на деле хотят стать независимыми от православного духовного опыта, от православной жизни, от Церкви. Поэтому разрушается духовная целостность иконописи того времени: «Люди живут по-православному, — уточняет Успенский, — но мыслят уже не православно; к иконе относятся по-прежнему, но творят ее по-западному... Человек XVII века остается глубоко верующим, но в своем творчестве влечется к иному, не христианскому или инославному познанию мира, не осмысляет его верой» (430).

Обратим внимание на еще одно важное и точное наблюдение Успенского: искусству того времени свойственны внутренние противоречия. «Характерная для XVII века двойственность: защита традиционных форм Православия и их разрушение сочетаются часто не только в одном и том же общественном слое, но и в одних и тех же лицах. И трагедия Симона Ушакова и Иосифа Владимирова заключалась именно в том, что они подрывали как раз то, что с таким пылом и убежденностью защищали» (430). На первый взгляд, может показаться, что слово «трагедия» является в данном случае преувеличением, но напомним такой факт: Симон Ушаков по желанию заказчиков писал в трех манерах — в традиционной иконописной, в живоподобной и в живописной. Обычно этот факт истолковывают как универсализм художника, но на него можно посмотреть и с другой стороны. Оставим в стороне угождение заказчику, хотя это тоже немаловажно. Главное состоит в том, что в творчестве Ушакова все три направления в искусстве оказываются равноценны, церковный образ приравнивается к

светскому, личная духовная жизнь в Православии отрывается от иконописания, одной рукой он продолжает традиционную иконопись, а другой — разрушает ее. Он сознает себя прежде всего художником, а не церковным иконописцем. Его произведения с точки зрения историка искусства — вершина художества XVII века, но с точки зрения церковной в них нельзя не увидеть заметный разрыв с традицией всей предшествующей иконописи, достаточно сравнить его иконы с шедеврами Феофана Грека, преподобного Андрея Рублева или премудрого Дионисия с сыновьями. Духовный спад, о котором Успенский говорил в начале главы, привел искусство XVII века к утрате православного понимания образа, а вследствие этого к художественному упадку и обмирщению. Забота о повышении уровня и качества иконописания, заключает Успенский, не принесла плодов по той причине, что государственные и церковные власти пытались «внешними мерами» поднять художественный уровень иконописи, а ее разложение «шло по линии духовной» (431).

Другая причина тех принципиальных изменений которые произошли в русской иконописи той поры, кроется в следующем: для документов официальной церковной власти характерно отсутствие богословия иконы, богословия церковного образа. Даже ссылки на VII Вселенский собор сводятся лишь к тому, как надо почитать иконы. Святоотеческое богословие иконы, учение о церковном образе перестает быть критерием оценки иконописи (432). Интерес к античности, к «внешней мудрости» не только заражает церковное сознание, но и искажает его. Это выражается в нелепых способах использования языческих лжепророчеств (например, в изображениях «еллинских мудрецов» под иконами местного ряда), что приводит к смешению естественного разума античных философов с духовным разумом Святых Отцов (433–434). В церковном искусстве содержание и форма образа обуславливаются содержанием Первообраза, его причастием к Божественной жизни, его святостью. Тогда как новомодное направление в иконописи изменяет понимание образа, искажает его

содержание, отрывает православный образ от его прямого и непосредственного церковного назначения.

И еще одно важное наблюдение находим у Успенского: «...Если Церковь сохранила свою независимость от римокатоличества и протестантства, то православное богословие и православное искусство эту независимость потеряли» (436). Ориентация иконописи на европейскую живопись того времени и активная позиция сторонников новомодного искусства живоподобия привели к тому, что традиционной иконописи привили «комплекс приниженности» по отношению к западному искусству, причем упускалось из виду, что это два разных вида искусства, отличающихся друг от друга по своим мировоззренческим, содержательным, формальным принципам.

Это легко показать на примере изображения человека. «Ни одно искусство не ставит его (человека. — *В.Л.*) на такую высоту, на какую ставит его икона». На иконе нет пейзажа как такового, все соотносится с человеком, он — высшее творение Божие, он центр мироздания, и «окружающий его мир передается в том состоянии, какое сообщается ему святостью человека» (436–437). В новомодном искусстве эта иерархия нарушается. С одной стороны, новые иконописцы сторонники Владимирова видят свою задачу в том, чтобы изобразить святого таковым, каковым он был при жизни, с другой стороны, все больше уделяют внимания, например, пейзажу как самостоятельной части изображения. Человек остается главной темой изображения, но уже в его непретворенном земном состоянии, как будто тело святого не подлежит освящению. Он входит в число прочих творений Божиих, при этом теряя свое господство (437).

«В XVI веке, — пишет Успенский, — образ воплощения, образ Христов растворяется в аллегориях, иносказаниях и т.д. Теперь же плоды воплощения, образ обожения человека растворяется в *живоподобию*» (437). В новой иконописи разрушается единство и идеальное соотношение образа и Первообраза, икона перестает быть «откровением и показанием скрытого»,

она уже не стремится напоминать человеку о том, к чему он призван Творцом: к очищению в себе образа Божия, к уподоблению Господу Иисусу Христу.

И еще одно важное соображение Успенского о тех процессах, которые протекали в иконописи XVII века. До того времени икона существовала как собственно православный церковный образ, как «выражение христианской веры и жизни», теперь же в живоподобной иконописи Православие употребляет для выражения и передачи того же церковного учения чуждые ему образы, чуждые по их инославному происхождению, по догматическим основам, по содержанию, по форме, по многовековой традиции. И здесь Успенский проводит удачную параллель: точно так же в православном богословии прежде выступал разум, просвещенный боговедением, «ум Христов», как называет его апостол Павел (1Кор. 2: 16), теперь православное богословие, так же, как европейская теология, использует естественный человеческий рассудок (438).

Православная иконопись — это *собственный* язык Церкви. Живоподобие предлагает другой художественный язык, *собственный* язык искусства и претендует на то, чтобы *извне* служить Церкви (438). И такое отношение к церковному искусству, такое его понимание внедряется в православное сознание.

Все эти процессы отражаются на новом понимании задач и призвания иконописца. Согласно VII Вселенскому собору, мастеру принадлежит лишь художественная сторона дела, а содержание образа, его богословие остается за святыми Отцами. Именно в период создания упомянутых трактатов сторонников нового живоподобного искусства в православное сознание входит и занимает свое место европейская точка зрения, сформулированная еще в Каролинговых книгах: икона — это плод воображения и мастерства художника, «за который он и несет авторскую ответственность» (438). По этой причине целостный соборный многовековой опыт Церкви ставится в зависимость от образования, таланта, воцерковленности конкретного

художника, то есть «открывается путь к пониманию авторства в современном его смысле» (438).

Как нам кажется, возразить что-либо против понимания иконописи XVII века Успенским — сложно. Настолько глубоко, точно, уравновешенно проанализирована художественная теория и живоподобная практика того времени с церковной, богословской и эстетической точек зрения, что не принять ее невозможно. Поэтому тем больший интерес представляют работы защитников иконописи XVII века. Мы обратимся к аргументам И.Л. Бусевой-Давыдовой, поскольку они направлены против позиции Л.А. Успенского¹. Главная идея Бусевой-Давыдовой состоит в том, что в XVII веке не было оскудения веры, не было обмирщения искусства, не было общего духовного спада, при этом говорится о расцвете Оружейной палаты, о рождении Строгановской школы иконописи, о таких известнейших мастерах-иконописцах как Симон Ушаков или Гурий Никитин. Другое возражение Бусевой-Давыдовой в защиту иконописи XVII века связано с определением иконописного стиля. В канонических церковных постановлениях, пишет исследовательница, нигде не определяется стиль или материал иконописи.² «В принципе любое живописное изображение, которое напоминает верующим о Христе, Богородице и святых и служит объектом поклонения, является иконой»³. На деле это означает отрицание иконописного канона. При таком подходе становится понятной защита иконописи XVII века, во многом неканоничной.

Можно сказать, что перед нами две точки зрения. Успенский смотрит на иконопись как церковный человек, как богослов и лишь после этого как историк искусства. Бусева-Давыдова, защищая позднюю иконопись, смотрит на нее прежде всего как искусствовед. Успенский имеет в виду церковный храмовый православный образ, Бусева-Давыдова — просто художественный

¹ И.Л. Бусева-Давыдова. О духовных основах поздней русской иконы // Вопросы искусствознания. X. (1/97), М., С. 183. См. также: И.Л. Бусева-Давыдова. Русская церковная живопись X – XX вв. // Православная энциклопедия. Русская Православная Церковь. М., 2000. С. 551–553.

² И.Л. Бусева-Давыдова. О духовных основах поздней русской иконы. С. 184.

³ Там же.

религиозный образ. Для нее, как для историка искусства, всякая иконопись представляет ценность, независимо от ее догматической чистоты, от ее соответствия церковному учению, от ее согласия с иконописным канон и устоявшейся иконографией. Вступая в полемику с Успенским, Бусева-Давыдова фактически отстаивает точку зрения Иосифа Владимирова на церковное искусство. И именно в этом состоит расхождение между Л.А. Успенским и И.В. Бусевой-Давыдовой, и этим объясняется несправедливая критика Успенского. Иконопись XVII века не нуждается в защите. Успенский на нее не нападает. Он находит и анализирует причины тех кардинальных кризисных изменений, которые произошли в ней в ту далёкую эпоху. И делает это точно и корректно.

ЛИТУРГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИКОНЫ В БОГОСЛОВИИ Л.А. УСПЕНСКОГО

Кутковой В.С.

В книге Л.А. Успенского *Богословие иконы Православной Церкви*, итоговой для ее автора, литургийности образа уделяется если не центральное место, то несомненно — одно из основных, хотя отдельной главы, посвященной этому вопросу в трактате нет.

Начнем с одной ценной мысли Леонида Александровича о храме, поскольку храм есть емкий образ полноты Церкви, а данный феномен нас особенно интересует в данной статье. Итак, о чем же писал Успенский? Крестовокупольный храм, имеющий «в основе своей архитектуры куб, увенчанный куполом» видится богослову «идеальной формой выражения в архитектуре основ православного литургического мышления. В противоположность архитектуре классической, которая, исходя из внешнего, шла к внутреннему и придавала содержание форме, православная архитектура исходила из содержания, придавая ему форму, идя таким образом от внутреннего к внешнему. Храм крестовокупольного типа вместе с росписью позволяет наиболее наглядно и ясно выявить его символическое значение и, в пределах возможного, наиболее полно выразить православное учение о Церкви»¹.

Последние слова данной цитаты являются вектором богословской системы Успенского. Подходя непредвзято, следует отметить: все свои творческие усилия Леонид Александрович направлял именно на выявление и выражение православного учения о Церкви, ее искусстве. Тем не менее сегодня в определенных кругах стало «модно» критиковать Успенского за

¹ Успенский Л.А. Богословие иконы православной Церкви. Париж, 1989. С. 173. В цитате по техническим соображениям пропущены три ссылки автора.

создание якобы «новодела» или даже обвинять в злоумышленной ереси. Это явное зашкаливание градуса критики и очередное «свержение с пьедестала». Но для чего освобождают пьедесталы? В течение двух последних столетий мы не раз наблюдали, с какой целью это делается. Никто из критиков Успенского не создал труда, по своему значению сопоставимого с книгой *Богословие иконы Православной Церкви*, а, следовательно, нет смысла упоминать имена писателей, ратоборствующих колким пером.

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

Второй характерной деталью, отражающей святоотеческий дискурс богословия Успенского, в вышеприведенной цитате можно считать обнаружение принципа православного формотворчества. Искусство Церкви при своем осуществлении исходит не от внешнего к внутреннему, как то установилось в европейской культуре еще с античной эпохи¹, а от внутреннего сокровенного к внешнему видимому, и придерживается в первую очередь содержания, находя ему ту или иную необходимую форму, что никак не означает полного игнорирования формы. Лучшим примером такого подхода служит сама православная икона.

Но ведь это единственно возможный путь при возникновении литургийного образа, когда «церковное искусство по самой своей природе литургично». И, как отмечает Успенский, «это не потому только, что оно обрамляет богослужение или его дополняет, а потому, что оно ему совершенно соответствует. Будучи по существу своему искусством богослуже-

¹ Отсюда, как правило, проистекает внешняя привлекательность, бросакая эффектность формы западноевропейского искусства.

бным, икона никогда не «служила» религии в том смысле, в каком это часто понимается историками искусства, то есть как внешнее вспомогательное средство, используемое Церковью. Она, как и слово, составляет часть христианства, является одним из средств познания Бога, одним из путей общения с Ним»¹.

Можно обоснованно возразить Леониду Александровичу в неверном цитировании 82 правила Трулльского собора, а отсюда сделать вывод и о неверном его толковании, когда речь идет о стиле иконы. Иконописный стиль, действительно, не может быть связан лишь с одним правилом даже Вселенского Собора. Стиль находят, а не утверждают. Но тогда чем он обусловлен, как он рождается? Ничего убедительного не говорят об этом и критики Успенского. С разных сторон мы слышим речи о возможности «плюрализма» стилей, но объективно дело упирается в старый вопрос, заданный еще преподобным Иоанном Дамаскиным: «Что есть икона?»

Сегодня, увы, приходится сталкиваться с пониманием ее в чисто схоластическом духе. Представлять моленный образ «фотографическим "отпечатком" лика» или «отражением в зеркале», как это кажется противникам Успенского, — значит не далеко уйти от понимания иконы в качестве «художественного черчения», как это видим у Б.В. Раушенбаха или как системы «активного пространства» у Л.Ф. Жегина². Будь моленный образ «отпечатком» или зеркальным «отражением, тогда он вовсе и не εικων, а τυπος — изображение, воспроизведенное с некоего оригинала, еще точнее — εκτοπομα — отражение, отпечаток, от-образ. А это совершенно другая

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

² Оценку работам этих исследователей дает А.М. Лидов: «Ценность трудов П. Флоренского, Л. Жегина, В. Раушенбаха в том, что они первыми обратили внимание на абсолютно неадекватное засилье прямой перспективы как способа видения. Они показали, что было и есть другое видение. И это, конечно, для своего времени было огромным достижением» (Лидов А.М. Икона и иконическое в сакральном пространстве // Икона в русской словесности и культуре / Сост. В.В. Лепяхин. М., 2012. С. 107). И все же знание об иконописи, равно и сама иконопись тяготеют не к «своему времени», а к постоянству и неизменности истины, преодолевающей «времена». В 20-е годы XX века вместе с Флоренским обратил внимание на художественные особенности обратной перспективы А.В. Бакушинский, см. Бакушинский А.В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства // Искусство. М., 1923. № 1. Переиздание: Бакушинский А.В. Исследования и статьи. М., 1981. С. 17–47. Поэтому первенство Жегина и Раушенбаха представляется довольно спорным.

картина само-со-знания. Где здесь путь от внутреннего к внешнему? Сакральный образ для Церкви не продукт изоцированной философской спекуляции или метафизической теории; икона постигается не в парадигме *ratio*, а изнутри богослужения, действием Святого Духа. Мы не откроем ничего нового, если скажем, что для атеиста, будь он семи пядей во лбу, священный образ закрыт, поскольку у невера нет условий увидеть его таким, каков он есть по своей церковной сути. Подобное утверждение относится и к представителям тех религий, которые не знают и не хотят знать Литургии, другие — отрицают Пресвятую Троицу. Отсюда для протестантов, иудеев и мусульман икона — идол, для йога — экзотический предмет, от которого можно самовольно подпитаться «энергией», для атеиста — в лучшем случае обычное произведение искусства, для католика, участвующего в мессе, поврежденной экклезиологическим, пневматологическим и мариологическим учениями, сакральный образ — не больше, чем внешнее выражение благочестия или даже декорум храма. Так и формируется почва, рождающая различные «басни» об иконе. В Православии же человек в храме и в иконописи, начиная с росписей римских катакомб, — это *человек литургический*. Даже, если он грешник. Один немецкий писатель заметил: «Бог, по Писанию и опыту, дает благодать и недостойным»¹. Причем, дает без обратного изъятия.

Вот почему на фреске *Евхаристия* XIV века в новгородском храме Феодора Стратилата Иуда внешне не отличается от других учеников Спасителя и изображен с нимбом, но его нимб — черного цвета. Нет внешних отличий у грешников и на других средневековых памятниках. Будь подобные различия, то невольно возникала бы мысль об утрате этими людьми образа Божия. Однако, как известно, он не утрачен, а затемнен, скрыт. Грех — не препятствие для участия человека в Евхаристии. Безгрешных людей после падения прародителей не бывает. На то Евхаристия и существует, чтобы изживать в человеке грех ради соединения с Богом. Тем

¹ Klee H. Katholische Dogmatik. Mainz, 1835. Th. III. S. 48.

не менее остается одно условие: причастие не вменяется в осуждение только при наличии покаяния¹. Не так у падших ангелов, ибо они не каются. Поэтому бесы навсегда отлучены от Небесной Церкви, и, следовательно, от божественной Литургии, поэтому они изображаются на иконе иначе, нежели Ангелы или люди². В качестве примера можно привести синайскую икону конца XII века *Видение лестницы преподобным Иоанном Лествичником* из монастыря святой Екатерины. Здесь наглядно виден противоположный подход к живописанию людей, в том числе грешных, и демонов.



Но какова внутренняя причина возникновения литургийного взгляда на человека в иконописи? Это косвенно пытается объяснить отец Иоанн Мейендорф: «Святая Евхаристия ничего не может открыть зрению — ведь

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

² Об изображении зла см. главу *Древнерусские иконы «Чудо св. Георгия о змие»* в нашей монографии *Краски мудрости* (М., 2008. С. 462–478).

она единственно Небесный хлеб, а зрению доступны иная форма откровения — святыя иконы»¹. Здесь следует отметить не столько противопоставление, сколько связь одного с другим, ибо одно служит для другого, имеет целью совместное сотериологическое действие. Об этой связи размышлял Успенский: «Созерцаемая составляющая реальности Святой Евхаристии есть образ, который ни воображение, ни созерцание Святых Даров не может заменить»². Евхаристию противопоставляли иконе лишь иконоборцы. Да, невозможно изобразительными средствами передать *таинство* Евхаристии. Преложение вина в кровь не изобразишь, ибо это непостижимо для человека. Но можно написать Евхаристию как *обряд*, что мы и видим на сенях Царских врат и на отдельных средневековых фресках, расположенных в алтаре³. Тем не менее сама невозможность ничего открыть зрению апофатически вызывает к той форме откровения, которой и считается церковный образ, икона⁴. Без литургийного взгляда на человека она неосуществима. И здесь наблюдение Успенского очень ценно.

На основе тех иконологических подходов, которых придерживался Леонид Александрович, обратим внимание на другие аспекты литургийности иконы. Опосредованную, но глубинную связь церковного образа с Литургией можно обнаружить и в *Семи словах о жизни во Христе* святого Николая Кавасилы. Современный греческий автор П. Неллас выделяет у этого замечательного византийского богослова три оси, на которых покоится единство Церкви: «Епископу нужны жертвенник и святыя, жертвеннику — архиерей и мощи, святым — епископ и святая трапеза. Каждое из трех имеет полноту в двух других и определяется ими. Все три составляют условия для-

¹ Мейендорф Иоанн, протопресвитер. Византийское богословие. Догматические вопросы / Перев. Владимир Сократилин. СПб., 2000. С. 42.

² Успенский Л.А. Богословие иконы православной Церкви. С. 230.

³ Искусствоведческий анализ иконографии Евхаристии и других сюжетов, с ней связанных, см. Погребняк Николай, протоиерей. Божественная литургия в памятниках иконографии // Московские епархиальные ведомости. М., 2006. № 11–12.

⁴ О сходном апофатизме писал Успенский: «...Существование образа в Новом Завете предполагается уже самим его запретом в Ветхом Завете. Как ни странно это для постороннего человека, но для самой Церкви существование образа непосредственно вытекает из отсутствия прямого образа в Ветхом Завете — это его последствие и завершение» (Успенский Л.А. Богословие иконы православной Церкви. С. 12.).

, и достигают своего завершения в Божественной евхаристии, являющей в полноте истину и единство Церкви. При отсутствии одного из трех евхаристия невозможна»¹. В этом треугольнике обращает на себя внимание присутствие реального архиерея, а также святых в виде мощей. Известно, что литургическое призвание епископа — быть живой иконой Христа. Блаженный Симеон Солунский на сей счет в свое время высказался однозначно: «Находящиеся в алтаре священники изображают собой первые Небесные чины. Архиерей же — Господа, а находящиеся с ним — Ангелов, послуживших при тайне Божественного воплощения, и богопроповедников-апостолов»². Совершенно ясно говорит и современный епископ: «Почтение, оказываемое во время богослужения епископу-предстоятелю как совершителю Евхаристии, как видимой иконе Христа, (или совершающему её от имени правящего епископа настоятелю) сродни тому, которое оказывается священным изображениям: честь, воздаваемая образу священнослужителя-епископа, восходит к Первообразу-Христу»³. Что касается святых, то они по факту присутствуют своей плотью в антиминсе, однако иконами не являются. Тем не менее почитательное поклонение мощам неразрывно связано с почитательным поклонением иконам. На это неоднократно обращал внимание преподобный Иоанн Дамаскин. Претензии, высказанные иконоборцами, к мощам и к иконам были одинаковыми. А. Рогозянский справедливо замечает: «Всякий раз, когда Церковь бывала гонима или раздираема пагубными расколами и ересями, отступники в первую очередь восставали против церковных святынь: мощей и икон»⁴. Однако нельзя ставить знак равенства между иконой и мощами. Преподобный Феодор Студит напоминал о сложившемся обычае: когда икона изнашивалась и теряла свой вид до неузнаваемости, то ее просто

¹ Неллас Панайотис. Обожение. Основы и перспективы православной антропологии. М., 2011. С. 201.

² Симеон Солунский, блаженный. Объяснение православных богослужений, обрядов и таинств. М., 2010. С.114.

³ Иларион (Алфеев), епископ Венский и Австрийский. Божественная литургия // Ионафан (Елецких), архиепископ. Толковый путеводитель по Божественной литургии. Приложение. Нижний Новгород, 2010. С. 181.

⁴ Рогозянский А. Страсти по мощам. СПб., 1998. С. 5.

сжигали, «как на будущее бесполезное дерево». К. Шенборн считает: «Если бы икона как таковая была предметом, "исполненным благодати", то никто бы не отважился ее сжечь. Она была бы чем-то вроде мощей»¹. Студит отнюдь не принижал ценность материи. Он лишь отвергал известную сакрализацию этой материи, поскольку «икона возвышалась бы до уровня таинства. В таинствах сама материя приобретает исцеляющую и освящающую силу. Хлеб Евхаристии — это действительно тело Христово, а не его образ. Крещенская вода действием Св. Духа обретает освящающую силу. Но дерево иконы, напротив, аналогичным средством благодати не становится»².

Общеизвестно, что благодать Божия исходит *через* икону, а не *от* нее. По наблюдению М.В. Васиной, в иконе не происходит преложения, а в Евхаристии нет установления соотношения образа и Первообраза.³ В определенной мере мощи все-таки сравнимы с иконой: в них тоже нет преложения, но есть их вещественная *связь* с личностью первообраза. Если же есть связь с первообразом, то для литургической полноты и из чувства христианской любви требуется *образ*, тем более не все мощи являются нетленными, а нетленные — сокрыты покровом или находятся в ковчегах; третьи — как уже говорилось, вшиты в антиминс. Что за полнота, если нет образа? Что за любовь, если нет желания увидеть любимого? Ответ на эти вопросы дает церковно чаемая встреча мощей и иконы непосредственно на самой иконе, когда последняя создается с мощевиком, отчего сугубо возрастает ее ценность. Там, где стоит рака с мощами, обычно находится и икона, причем, как на Западе, так и на православном Востоке. Подчеркну еще

¹ Шенборн Кристоф, кардинал. Икона Христа. М., 1999. С. 199.

² Там же. В связи с чем кажется несколько странным обряд приготовления мира в Константинопольской Патриархии. Коль ветхая икона «на будущее бесполезное дерево», то почему сегодня десять лет копят эти старые иконы, чтобы ими топить печи при варке мира? Нет ли здесь сакрализации материала икон? Ведь печь будет исправней гореть от хороших дров, нежели от старых иконных досок. Речь идет же не просто о сжигании пришедших в негодность икон, а об их употреблении в приготовлении мира, считающегося веществом для богослужебных нужд особым. Причем занимаются этим аптекари-миряне. Подробнее см.: Сотниченко Александр. Предпасхальные дни Константинопольской Патриархии // http://ruskline.ru/news_rl/2012/04/13/predpashalnye_dni_konstantinopolskoj_patriarhii/ / 13.04.2012.

³ Васина М.В. Таинство, образ и Халкидонский догмат. Рукопись. Благодарю Марину Вадимовну за предоставленную возможность ознакомиться с ее работой.

раз: мощам требуется образ, но не как замещение их, а как дополнение.

Коль условием изображения Бога является воплощение Сына Божия, то есть должно быть наличие Его плоти по сию сторону бытия, то наличие плоти святых в храме уже имеется, но эта плоть не всегда имеет образ. И Святые Дары — плоть и кровь Христовы, но образа тоже не имеют. Однако именно боговоплощение (наличие плоти) догматически продиктовало возникновение иконы. Стало быть, и Святые Дары, и мощи святых потенциально «требуют» образа, но не себе (Дары ничего не дают зрению, как и мощи в антиминсе), а требуют иконы того, плотью коего они есть по факту. Но оговорюсь повторно: требуют не в качестве замещения себя, а в качестве литургического дополнения: «составляют условия для-». Из Божественной любви, ради укрепления нашей веры и из иерархических посылок икона Христа Спасителя как бы умножается: с одной стороны, ею выступает совершающий Литургию епископ (образ Христа-иерея по чину Мелхиседекову, приносящего жертву; вспомним необходимость жертвенника для епископа, согласно Кавасиле), а с другой стороны — образ Спасителя создается на алтарных фресках и моленных иконах (исторический Лик по Преданию); там же опять-таки из иерархических посылок *только живописно* представлены святые, ибо, по мысли Кавасилы, епископу нужны святые. Но ведь здесь же изображаются и те святые, мощей которых нет в храме. Мощи всех святых иметь невозможно, это очевидно. Если же мощи святого имеются в храме, то изображение данного угодника Божия, как правило, присутствует на иконостасе, обычно в местном чине. Причиной этого бывает не благочестие клира и прихода, а литургическая необходимость. Образы же святых без мощей указывают на участие первообразов в Литургии Небесной Церкви. Святые становятся ближе к нам, если в храме есть их мощи. Поэтому никто и никогда из православных людей не отказывался и не откажется от святых мощей.

В силу того, что происходит умножение образа Христа, литургическая практика производит и некое восполнение: мощи святых прикрепляются к

иконным доскам, но Святые Дары — никогда. «Дарам как таковым никогда не "поклонялись" вне Литургии»¹; на наш взгляд, это происходило по тем же иерархическим причинам, чтобы Плоти и Крови Христовым даже потенциально не грозила опасность попрапия. Именно *моленный образ* в церкви и существует как торжество любви и завершение данной литургической полноты. С одного берега бытия звучит церковная молитва, а с другого — Бог отвечает действием Святого Духа. Молитва возносится не доске с красками, а от образа к Первообразу. «Замковым камнем» такого моста служит наша вера. Первообраз через икону откликается на веру причастием человека к благодати Духа. С помощью благодати начинает открываться литургическая действительность общения молящегося с первообразом. Потому издавна в Церкви считается, что, прикладываясь к иконе, человек прикладывается к святому, пребывающему через икону в физическом пространстве храма.

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

Литургийность иконы отчасти заключается и в том, что иконописец, создавая моленный образ, молитвенно, в синергии с Богом ведет его навстречу первообразу, представленному в Литургии святыми мощами. Соответствие же образа первообразу, согласно Деяниям VII Вселенского собора, удостоверяется Отцами. В Деяниях Собора сказано: «Иконописание есть изобретение и предание их (святых Отцов. — *В.К.*), а не живописца. Живописцу принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение очевидно зависело от Святых отцов»².

Здесь можно найти повод для упрека со стороны апологетов эстетического подхода к иконе: в постановлении Собора не оставляется

¹ Мейендорф Иоанн, протопресвитер. Византийское богословие. Догматические вопросы. С. 42.

² Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 227.

места художнику. Данный вопрос уже разбирался в нашей книге *Краски мудрости*. Отцы завещали богословскую составляющую иконы, а эстетическую — они оставляли как раз изографам. Ибо «техническая сторона дела» отнюдь не заключается только в тщательном соблюдении рецептуры красок, золочения и левкаса, что сегодня принято понимать под данным выражением. Греческое слово *τεχνητης* переводится как «художник», поэтому Л.А. Успенский считал, что роль Отцов заключалась в выработке догматической основы иконописания, а «художественный его аспект принадлежит художнику»¹. Но этот «художественный аспект» тоже не был лишен богословия. В этом легко убедиться на примере икон преподобного Андрея Рублева. Никакой литургической полноты иконы не возникнет, если не произойдет полноценной встречи богословия и «технической стороны дела». Только нельзя путать полноту «общего дела» с *таинством*. Даже чудо от иконы — не таинство, но тайна. В Православной Церкви нет эзотерических знаний, секретов для меньшинства, тем не менее в ней есть непостижимые тайны.

В завершение полноты «общего дела» (именно так переводится греческое слово Литургия²) действием Святого Духа устанавливается мистическая связь между видимой Церковью и невидимой. Для подтверждения сказанному воспользуемся примером Успенского: в сцене причащения вином первым стоит апостол Павел; но он не был и не мог быть в Сионской горнице. Сионская горница здесь ни при чем. Апостол присутствует на литургии Небесной Церкви, которая и изображена на сенях Царских врат или на алтарной мозаике, как, например, в киевском Софийском соборе.

Что касается мистической связи между видимой Церковью и

¹ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Примеч. 61 на с. 117.

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

невидимой, то необходимо добавить следующее. Поскольку Святой Дух исходит от Бога Отца, рождающего Сына, то именно Пресвятая Троица является Завершителем всей полноты Церкви. Бог Отец неопишуем, у Него нет предикатов, с помощью которых можно было бы проявить Отчий Ипостасный образ. На эту тему в святоотеческой литературе содержится предостаточно мыслей; свое мнение высказал и VII Вселенский собор. Образ Отца, согласно Евангелию, есть Сын: «Видевший Меня видел Отца» (Ин. 14: 9). А образ Сына открывается Святым Духом, как учили преподобные Иоанн Дамаскин и Симеон Новый Богослов. Отсюда «все совершаемое в Церкви имеет сверхъестественное содержание», — писал преподобный Максим Исповедник¹. И отрицать связь этого содержания с иконой значит ослеплять себя на оба глаза. Искусство Церкви исходит из наличия святой плоти. Придавая ей иконописный образ, идя от внутреннего к внешнему, оно тем самым обуславливает литургический язык иконописи, а, следовательно, — и канон. Богослужебный и иконописный каноны вместе выстраивают верный умозрительный курс к литургической полноте, о которой мы сказали выше. И если икона не канонична, а литургия канонична, то как они могут соответствовать друг другу? Впрочем, сегодня бывает и наоборот: икона канонична, но не канонично литургическое действие. Такие противоречия ни к чему хорошему привести не могут. Соблюдение канона, конечно, не должно быть самоцелью, оно есть лишь стремление к идеалу, однако «сниженный» идеал в Литургии невозможен. Богослужение — не место для выражения собственных вкусов.

Сегодня, после Успенского, связь иконы с Литургией стала привлекать внимание многих ученых. О литургийности иконописного образа глубоко размышляет в своих работах протоиерей Николай Озолин. В.В. Лепяхин посвятил этой теме целую главу в своей книге *Икона и иконичность*. В данном направлении продуктивно размышляет М.В. Васина.

Творчество Успенского продолжает нам всем оказывать неоценимую

¹ Qu. dub. 41. PG 90, 820.

помощь. Ибо литургический аспект иконы был настолько образцово проанализирован богословом, что данная область его труда явилась единственной, наименее критикуемой противниками автора и его уникальной книги.

В заключение повторим слова Леонида Александровича о том, что икона «является одним из средств познания Бога, одним из путей общения с Ним». Можно ли считать науку о таких средствах и путях познания нашего Творца окончательно в своих границах определившейся и уже завершенной? На наш взгляд, вряд ли. Поиск продолжается, ибо он неисчерпаем, как сама онтологическая глубина иконописи. И сегодня для православной иконологии учение святых Отцов о священном образе должно быть спасительным маяком, который светит православному человеку впереди, но не должно являться теми красными флажками, которыми некоторые ретивые критики обносят означенный круг иконоведения, вольно или невольно превращая его в пустынную, безжизненную зону, куда пробираются сталкерами лишь они сами. Успенский же этот круг видел прежде всего вертоградом духа, куда дорога открыта каждому христианину, желающему общения с Богом.

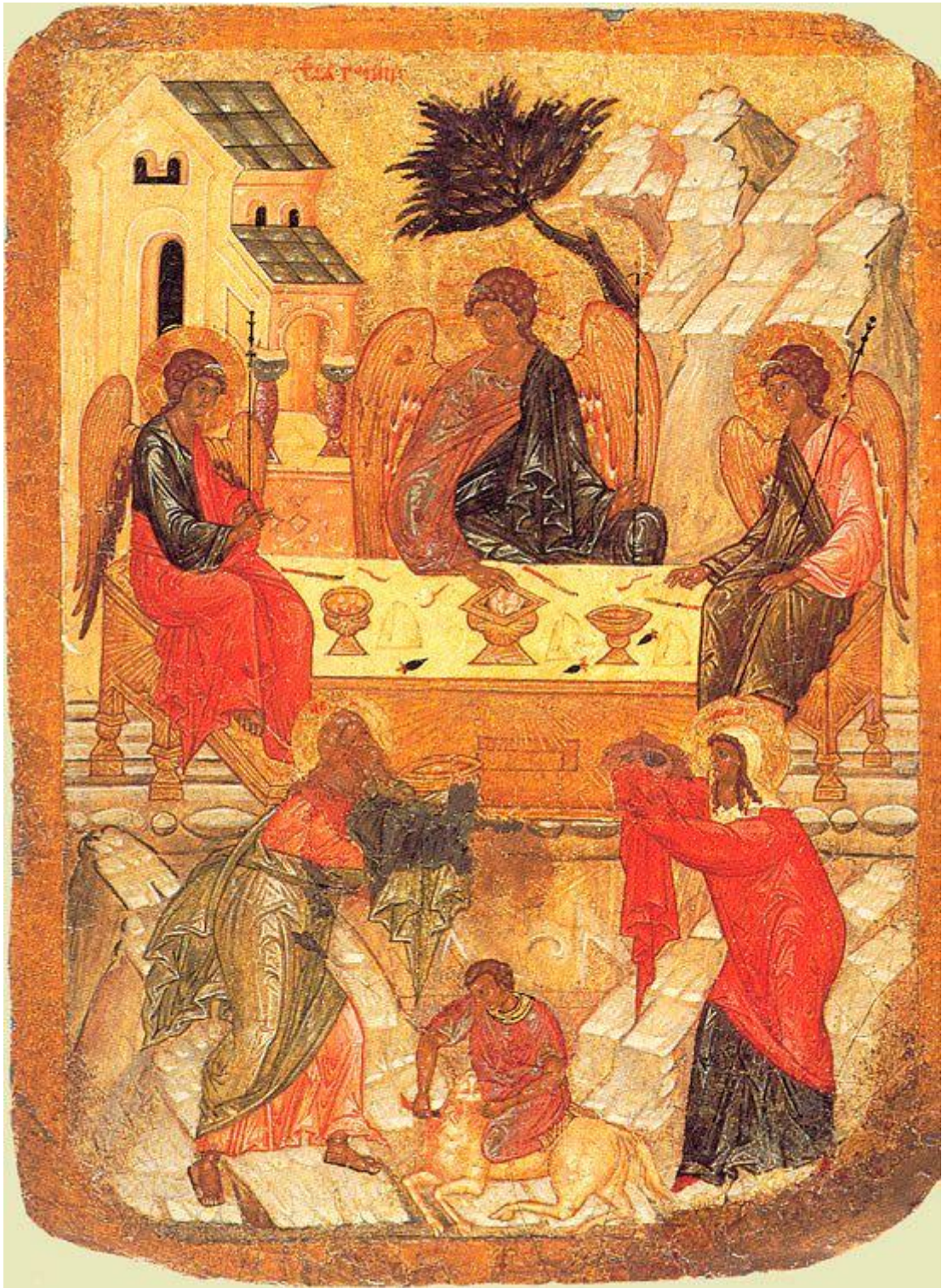
ВОПРОС ОБ ИЗОБРАЗИМОСТИ ПРЕСВЯТОЙ ТРОИЦЫ В ИКОНОЛОГИИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Моторин А.В.

24 декабря 2012 года «храм Святой Троицы открыт в Южно-Курильске на острове Кунашир. "Самый красивый православный храм построен на физической и духовной границе нашего государства", — отметил на церемонии открытия храма в выходные епископ Южно-Сахалинский и Курильский Тихон. <...> Стены храма в старославянском стиле расписывали семь художников из Волгодонска. Они же золотили каменно-литой иконостас. <...> Колокола изготовили на колокололитейном заводе "Пятков и Ко" в Каменск-Уральске. На колоколах отлиты изображения икон Святой Троицы преподобного Андрея Рублева, Божьей Матери, святителей Николая Японского и Тихона Воронежского, Задонского Чудотворца и других святых»¹. В сени над царскими воротами помещен большой образ Пресвятой Троицы. На духовно-мистическом, символическом уровне бытия образ Пресвятой Троицы хранит теперь крайние восточные пределы российской державы и на волнах благовеста достигает берегов Японии.

Вопрос об изобразимости Пресвятой Троицы — первостепенно важный для жизни Православной Церкви. С начальных веков христианства он так или иначе решался в богословии, а также в иконографии, причем те или иные решения в этих областях с тех пор прямо включаются в само богослужение и воздействуют на его ход. В целом Церковь как до разделения на Восточную и Западную, так и несколько веков позже по умолчанию одобряла подобные образы и использовала их в богослужении. Чтобы лучше понять различные подходы к решению данного вопроса в иконологии Русского Зарубежья, следует кратко обозреть его историю в русском Отечестве.

¹ <http://www.sedmitza.ru/text/3375938.html>.



На Руси храмы во имя Пресвятой Троицы строятся со времен святой равноапостольной княгини Ольги (середина X века). Довольно много их появляется в XI – XII веках, затем начиная с XIV века вплоть до нашего времени. Существование храма предполагает и наличие главного храмового образа. Эти ранние древнерусские образы Пресвятой Троицы до нас не дошли, хотя понятно, что Русь на волнах новообретаемой веры могла

заимствовать уже сложившуюся к X веку в Византии и на Западе определенную иконографию.

Одно из ранних свидетельств наличия образов Пресвятой Троицы на Руси находим в Житии преподобного Сергия Радонежского, написанном его учеником преподобным Епифанием Премудрым в начале XV века по своим сделанным ранее записям. Святой Сергий после поставления игуменом, а также иереем (между 1353 – 1355 годами) молился перед иконой Пресвятой Троицы в одноименном храме, воздвигнутом незадолго до того его совместными с братом Стефаном трудами. В молитве преподобного, пересказанной в Житии, содержится, быть может, самое раннее, самое краткое и самое глубокое русское богословие Пресвятой Троицы во образе Трех Ангелов за престолом. Созерцая икону, святой Сергий молит Бога, «дабы далъ несуменно смение у престола славы стати Живоначалныя Троица и къснутися рукама Агнца Божия, за мир заколенного Христа, Сына Божия»¹.

Богословские споры по вопросу об изобразимости Пресвятой Троицы начинаются в России с конца XV века, когда впервые наметилась, а затем к середине XVI века вполне определилась точка зрения, не допускающая подобных изображений. Яркую защиту иконография Пресвятой Троицы получила в трудах преподобного Иосифа Волоцкого и затем ее поддержал и провозгласил на церковных соборах 1551 и 1553–1554 годов святитель Макарий, митрополит Московский.

Так, преподобный Иосиф изображения Святой Троицы считает венцом священного живописания: изображать Троицу нужно «того ради, яже бо невозможно есть нам зрети телесныма очима, сих созерцаем духовне ради иконнаго въображения»². Святитель Макарий на Соборе 1553–1554 годов, в частности, заметил, что иконописцы с древнейших времен живописуют Бога Отца не по существу (божеству, природе, естеству), а «якоже святии пророци

¹ Памятники литературы Древней Руси: XIV – середина XV века. М., 1981. С. 330.

² Иосиф Волоцкий, преп. Послание иконописцу // Казакова Н.А., Лурье Я.С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV – начала XV веков. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. Приложение. С. 336.

видеша и святии отцы, в образе Господа Саваофа пишут по человечеству»¹. Поскольку же Бог многократно благоволил являться святым не только «по человечеству», то и все подобные образы богоявлений могут быть прообразами для иконного живописания: «Яко же убо не является, еже есть, но еже может видяй видети, сего ради овогда убо стар является, овогда же юн, овогда во огни, овогда же в хладе, овогда в ветре, овогда в воде, овогда же в оружиих, не прелогая Свое Существо, но воображаа зрак различию подлежащих»². Здесь святитель воспроизводит суждение святого Иоанна Златоуста из Слова *Преста Царица одесную тебе*³, как ранее это сделал преподобный Иосиф Волоцкий в третьем Слове *Послания к иконописцу*⁴.

Противоположную точку зрения, согласно которой Бога Отца, а соответственно и Пресвятую Троицу, изображать нельзя, высказал в середине XVI века посольский дьяк Иван Висковатый. Впрочем, по итогам споров на Соборе 1553–1554 годов, дьяк признался, что упрекая своих противников, подменил понятия Божества (то есть непостижимой Божественной сущности, естества) и Богоявления: «Мнел <...>, что неописанное Божество исписуют»⁵.

Большой Московский собор 1666–1667 годов высказался по вопросу противоречиво: с одной стороны, поддержал мнение Висковатого и даже осудил решения Собора 1551 года, а с другой, в целом ряде положений вернулся к богословским доводам Собора 1553–1554 годов: можно живописать Бога «в явлениях», описанных в Священном Писании и церковном предании (значит, Святого Духа можно изображать в виде голубя на иконах Крещения Господня, а Бога Отца — в виде Ангела на иконах

¹ Розыск, или Список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон, диака Ивана Михайлова, сына Висковатого в лето 7062 (1554). С предисл. О. Бодянского. С рукописи Волоколамского монастыря // Чтения императорского общества истории и древностей российских при Московском университете. 1858. Кн. 2. Отд. 3. С. 36.

² Розыск, или Список о богохульных строках... С. 19.

³ Великие Минеи Чети, собранные Всероссийским митрополитом Макарием. Вып. 7. Ноябрь. Дни 13 – 15. СПб., 1899. Стлб. 1145.

⁴ Иосиф Волоцкий, преп. Послание иконописцу... С. 372.

⁵ Розыск, или Список о богохульных строках... С. 32. См. так же: *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. [М.; Переславль]: Изд-во братства во имя св. кн. Александра Невского; Свято-Троицкий Ново-Голутвин монастырь, 1997. С. 360.

Святой Троицы). Более того, допускались и образы Бога Отца по достоверным видениям: «Точию в Апокалипсисе святого Иоанна по нужде пишется и Отец в седине, ради тамошних видений»¹. Дозволение этого собора писать по видениям, между тем, всего лишь повторяет без особого развития богословие VII Вселенского собора.

Таким образом, в период споров XVI – XVII веков обычай живописать Пресвятую Троицу вполне утвердился в Русской Православной Церкви.

Однако за рубежами России, в рассеянии XX века разнообразие иконологических мнений вновь расцвело, явив прежнее противостояние двух основных взглядов.

Так, о. Сергей Булгаков придерживается линии святителя Макария: «Иконы имеют своим предметом изображение Христа, а в связи с Ним даже и Св. Троицы (в частности, в виде явления трех ангелов Аврааму при дубе Мамврийском), Богоматери, ангелов и святых»².

Л.А. Успенский в своей книге *Богословие иконы Православной Церкви* выступает на стороне Висковатого касательно невозможности изображений Бога Отца, однако, он, тем не менее, признал, что основной довод святителя Макария об изобразимости Богоявлений, а не Самого Божества «оказался настолько неотразимым, что проходит красной нитью у всех защитников изображения Бога-Отца и не потерял силы до наших дней»³. Да и образ Святой Троицы, основанный на явлении Трех Ангелов Аврааму, автор считает «высшим выражением православной триадологии в искусстве — образом Откровения триединого Бога, равночестности лиц и промыслительного действия Божия в мире». При этом он с сочувствием приводит слова прот. А. Шмемана об «иконе всех икон», «рублевской Троице, чудо которой в том, что будучи отображением Трех, она есть в

¹ Деяния московских соборов 1666 и 1667 годов... См.: Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 443

² Сергей Булгаков. Икона и иконопочитание в Православии // *Сергий Булгаков. Православие. Очерки учения Православной Церкви.* Paris: YMCA-PRESS, 1964. http://www.kph.npu.edu.ua!/e-book/clasik/data/misc/bulgakov_prav.html.

³ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 360.

глубочайшем смысле этого слова *икона*, то есть откровение, явление и видение Единства как самой Божественной жизни, как Сущего»¹. Сам Л.А. Успенский считает такую икону «символической»².



Инок Григорий (Круг) так же употребляет понятие символического изображения Пресвятой Троицы и соответствующего восприятия возникающих образов: «Ангелам на иконе Троицы приданы человеческие черты, но не следует понимать эту человечность как нечто относящееся к самой природе Божества. <...> Образ человеческий и образ ангельский взят для изображения Святой Троицы не потому, что в самой божественной природе есть нечто подобное, но потому, что такой образ (из того, что

¹ См. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 633. Шмеман А. Евхаристия – Таинство Царства. Париж, 1984.

² Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 633.

доступно воображению) указан нам в самом явлении трех Ангелов Аврааму. И лишь предельно символически может пониматься этот образ, и лишь так может быть мыслимо изображение всех трех Лиц»¹. Признает инок Григорий и возможность изображений Бога Отца с Сыном по видению пророка Даниила (с добавлением еще и образа Духа Свята в виде голубя: «<...> близость Господа Саваофа к своему избранному народу была в первую очередь близостью к пророкам. Бог Отец как бы давал Себя созерцать, являл Свой образ с возможной ясностью, и быть может, одно из наиболее полных откровений было дано пророку Даниилу в видении суда, в котором Бог Отец как бы духовно начертывает Свой образ, являет Свой Отеческий Лик <...> (VII, 9, 13, 14)». Однако он считает, что «такое изображение Святой Троицы не облачается в небесную славу, не сияет равночестным единством, становится горой, не имеющей белоснежной вершины»².

Символический подход следует признать основным для иконологии в целом с учетом того, что по корневому смыслу слова символ означает соединение двух частей, а в христианском понимании это соединение мира небесного, вечного, духовного и земного, временного, материального. В этом смысле всякая подлинная икона символична.

Символического подхода по-своему придерживается декан Свято-Сергиевского православного богословского института в Париже протопресвитер Борис Бобринский: «Образ этот (Святой Троицы как трех Ангелов. — А.М.) не является "иконой Троицы" в строгом смысле этого слова. В подлинном иконографическом предании никогда не изображают ни Отца, ни Духа в человеческом облике, ибо они не воплощены, не вочеловечились и потому не изобразимы. Икона эта имеет особый статус, она символична, так как изображает ветхозаветный образ пришествия Христа, в

¹ Григорий (Круг), инок. О изображении Святой Троицы // *Григорий (Круг)*. Мысли об иконе. Париж, 1978. С. 32–43. http://mindraw.web.ru/bibl_icon-tr.htm.

² Инок Григорий (Круг). Об изображении Бога Отца в Православной Церкви // Григорий (Круг). Мысли об иконе...

Котором почивают в полноте и Отец, и Дух»¹.

Протоиерей Николай Озолин, профессор Свято-Сергиевского Православного богословского института (Париж) в работе *Об описуемости божественной Ипостаси Спасителя* наиболее последовательно восстанавливает и богословски развивает суждения, высказанные еще дьяком Висковатым. Он считает, что категорическая неизобразимость, неопиcуемость Пресвятой Троицы относится «не только к уcии-сущности, или природе, общей всем трем Лицам, но также к трем ипостасям как божественным Личностям»². Исходя из этого «апофатизма», «гарантирующего божественную трансцендентность», автор полностью отрицает изобразимость Бога Отца, ссылаясь при этом на запреты изображений, данные Богом иудеям через пророка Моисея. Отдельные образы Святого Духа он допускает в том виде, «который Он Сам выбирал в каждом отдельном случае Своего теофанического явления»³. При этом «не существует Его личного образа», но вместе с тем, Его Личность «"стусевывается" без всякого ипостасного (то есть опять же личного. — А.М.) "умаления"». Наконец, только при изображении Христа во плоти человеческой «видимое человечество Христа становится "местом явления" Его невидимого Божества», и божественная Ипостась Христа при этом оказывается описуемой. Автор ссылается здесь на преподобных Феодора Студита и Максима Исповедника. Согласно этим Святым Отцам, и во Христе Его Божественное Лицо лишь частично раскрывается в человеческой природе, а сущность вообще неизобразима. Таким образом, с учетом «категорического апофатизма Божественной неопиcуемости» получается, что христианам доступно ограниченное личное общение только со Христом, а известные молитвы «Отче наш...» и «Царю небесный...», прямо обращающие человека к двум другим Лицам Пресвятой Троицы упираются в

¹ Бобринский Борис, протопресвитер. Тайна Пресвятой Троицы: Курс догматического богословия. М., 2005. С. 154.

² Икона и образ, иконичность и словесность: Сборник статей. М., 2007. С. 8.

³ Икона и образ... М., 2007. С. 12.

преграду трансцендентности Божества. Следуя своей логике, автор находит сильные выражения против образов Пресвятой Троицы и Бога Отца: «Всякий раз, когда мы видим антропоморфический образ Бога Отца в православном храме, перед нами тяжкий грех против догмата иконопочитания, ибо такое изображение является отрицанием самой иконы»¹.

В.В. Лепяхин в своих работах стремится избегать крайностей, идти царским срединным путем в решении вопроса об изобразимости Пресвятой Троицы. В работе «Учение преп. Иосифа Волоцкого о Пресвятой Троице» он тщательно и, можно сказать, с любовью излагает учение преподобного отца в пользу изобразимости Пресвятой Троицы. Как беспристрастный исследователь, автор стремится найти слабые места в доводах преподобного Иосифа, но не находит.

В основательной статье *Икона Пресвятой Троицы: богословские проблемы иконографии* В.В. Лепяхин сводит воедино все доводы за и против изображения Пресвятой Троицы, отвергает изображения по видению пророка Даниила, не усматривая в самом видении образа Бога Отца, но вместе с тем, поддерживает сложившийся в зарубежной иконологии символический подход к восприятию иконы кисти преподобного Андрея Рублева. Поддерживает он и сложившееся в русле этого подхода, но восходящее еще к преподобному Иосифу Волоцкому наименование иконы кисти Рублева *Явлением Пресвятой Троицы*².

Возрождением понятия *Явление Пресвятой Троицы* символический подход, распространенный в зарубежной иконологии, уже вполне возвращается в лоно отечественного иконописного предания, богословски оправданного преподобным Иосифом Волоцким и святителем Макарием в XV – XVI веках, а до них, еще в XIV веке, преподобным Сергием Радонежским. Человеческие споры разрешаются в духе любви, заповеданной единством Трех Лиц Пресвятой Троицы.

¹ Икона и образ... М., 2007. С. 9.

² Лепяхин В.В. Икона Пресвятой Троицы: богословские проблемы иконографии // Андрей Рублев и мир русской культуры: К 650-летию со дня рождения. Калининград, 2011. С. 26, 39.

ИНОК ГРИГОРИЙ (КРУГ) — ИКОНОПИСЕЦ СВЕТА

Ренев В.В.

Наиболее известным иконописцем русской эмиграции считается инок Григорий (Круг), в миру — Георгий Иванович Круг (1908–1969). Родился будущий иконописец в 1908 году в Санкт-Петербурге в лютеранской семье. В 1921 году переезжает в Эстонию, в Нарву. В девятнадцатилетнем возрасте под влиянием встреч в Псково-Печерском монастыре принял Православие.

В 1931 году Георгий уезжает во Францию и поступает учиться в Парижскую Академию Художеств под руководством Н.Д. Милиотти. Здесь произошло его знакомство с Л.А. Успенским и с художниками-авангардистами Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионовым. Со временем Георгия все больше привлекает икона, и он отходит от современного искусства и погружается в серьезное изучение древних иконописных традиций и канонов. Для этого проходит обучение у старообрядческих мастеров, затем его наставником была монахиня Иоанна (Рейтлингер). Позднее, когда он уже работал самостоятельно — не признавая ни учителей, ни авторитетов. По словам его духовника, архимандрита Сергия (Шевича): «отец Григорий никогда не списывал (не копировал), но обретал их в своем сердце»¹.

В тридцать девять лет Георгий принимает монашество с именем Григорий в память об иконописце Григории Киево-Печерском, спостнике преподобного Алипия Печерского. Большую часть жизни проводит в строгом монашеском подвиге, посте и нестяжании, попросту говоря, в нищете, в маленьком Свято-Духовском скиту под

¹ Трегубов. А. Горнее достоинство икон. Инок-иконописец Григорий Круг // Истина и Жизнь. 2007. №4. С. 57.

Парижем, где впоследствии и был похоронен. Он оставил после себя значительное иконописное наследие, но в большинстве своем не долговечное, так как не соблюдал иконописной технологии.

Вторым Андреем Рублевым, последним русским иконописцем называли инока Григория на Западе. Он был новатором в иконописи, как и Рублев, он сказал новое слово, необходимое и важное для общества, правда, не в России, а за рубежом. Он открыл икону и Православие западному миру, показав их актуальность и красоту.

Инока Григория сравнивают с другим великим русским иконописцем — Феофаном Греком, отмечая светоносность, невесомость, присущую двум этим великим иконописцам. У инока Григория не было учеников, так его манера неподражаема. Отмечали удивительный факт, что если Феофан нередко творил в присутствии людей, то инок Григорий всегда в одиночестве, только однажды его застал за работой духовник мастера — о. Сергей (Шевич), а трудился иконописец много.

О. Григорий старался, чтобы Господь, Богородица, святые, ангелы стали ближе тем, кому он писал свои иконы. Все его образы полны любви, искренности, готовности понять любого, даже тех, у кого не осталось надежды. Он всем дарил веру в чудо.

С его творчеством созвучны слова архимандрита Зинова (Теодора): «Икона ничего не изображает, она являет. Она есть явление Царства Христова, явление преображенной, обожженной твари, того самого преображенного человечества, которое в своем лице явил Христос»¹.

Иконы Григория Круга как раз и являют этот иной мир — мир божественной благодати, максимально приближая его к современному человеку.

Свет пронизывает все творчество иконописца. О. Григорий

¹ Зинов (Теодор), архим. Беседы иконописца. Рига, 1997. С. 5.

прославляет этот свет в своем творчестве так же, как святой Симеон Новый Богослов прославляет его в своих проповедях: «Он озаряет нас, этот незаходимый, неизменяемый, неистощимый, ни в чем не затмеваемый свет; он говорит, действует, живет и животворит, преобразуя в свет тех, кого озаряет, Бог есть Свет, и те, кого Он удостоивает видеть Себя, видят Его, как Свет»¹.



Свет и цвет составляют единое целое в творчестве инок Григория. Движущая идея религиозной живописи о. Григория — светоносность. Свет, светоносность — ключевые слова для понимания его иконописи. Неслучайно альбом, вышедший в Америке, идея и издание которого принадлежит о. Андрею Трегубову, исследователю творчества о. Григория, носит название «Свет

¹ Цит. по: Шишкин А. Трепетно, радостно служил он Богу // Общество «Икона» в Париже / Ред.-сост. Г.И. Вздорнов и др. Т.2. М.–Париж, 2002. С. 247.

Христов» — в этом названии весь иконописец.

Для достижения цели иконописец использовал, как язык искусства, так и язык богословия, соединив их в единой гармонии, в синтезе, подобно древним святым, которые вырабатывали язык Церкви, в том числе и через икону.

Искусствовед В.Д. Васютинская-Маркадэ отмечает, что иконописец Григорий, «не нарушая строгого канона православной иконы, будучи сторонником установленных правил, все же сумел ввести в свое религиозное творчество элементы чисто живописного начала, роднившие его с лучшими мастерами золотого века русской иконы»¹.

Инок Григорий, великолепно знал православное богословие, он вел монашеский христианский образ жизни, он виртуозно владел кистью, он давал новое прочтение давно известного, при этом оставаясь в рамках канона. Канон — это облеченное в краски вероучение Православной Церкви, выраженное через художественный и символический язык иконописи.

Новое видение достигается через применение новых художественных средств, что можно отнести к новаторству, потому что способствует «совершенствованию» иконописи на основании канона.

Образы, вышедшие из-под кисти о. Григория, новые, необычные и очень глубокие. Создается такое ощущение, что он сам не успевал за своими мыслями. Так, в своих размышлениях о «Воскресении Христовом» иконописец, придерживаясь традиционного взгляда, ярко описывает грандиозное имеющее всемирное значение событие: «Спаситель изображен сходящим в преисподнюю, окруженный сиянием, пронизанный лучами, небесными кругами, — знаменующими Его

¹Васютинская-Маркадэ В.Д. Светлой памяти отца Григория Круга // Общество «Икона» в Париже / Ред-сост. Г.И. Вздорнов и др. Т.2. М.–Париж, 2002. С. 239.

божественное достоинство и славу. Спаситель на этой иконе является как бы солнцем, сошедшим в преисподнюю. Все в Спасителе исполнено стремительного движения... Ноги Спасителя попирают сокрушенные врата ада, сорванные с заклепов и простертые крестообразно над бездной...»¹.

Живописно богослов и мастер являет нам данное событие совершенно иначе. Согласно толкованию о. Андрея Трегубова, «эта фреска о. Григория, как эпицентр могучего урагана, сгустила в себе иконографию образа "Сошествия Христа во ад" до трех основных фигур — Спасителя, Адама и Евы и разметала как незначительные, все остальные детали, традиционно присущие этой иконе. На ней... остался только космический смысл победы Христовой над смертью»².

Оставляя самое главное, иконописец запечатлел также и самое сакральное, спасение как личный акт, касающийся каждого человека, акт, являющий Бога, любящего всех.

Монах, певчий, иконописец — все это относится к одному человеку — иноку Григорию, который воспринимал эти понятия как гармонию целого, ведущего к Царству Небесному. Как монах он был знаком с практикой умного делания; как иконописец — с мастерством живописца и богослова, как певчий — с музыкальной гармонией. На первом месте у него стояла чистота богословия, его неповрежденность.

По воспоминаниям дочери В.Н. Лосского, Е. Аслановой, парижское Братство святого Фотия, в которое входил о. Григорий, «сформировало поколение молодых русских эмигрантов, научив их искать в христианстве основное, очищать от всякого "фольклора", освобождать от усвоенного в силу неизменных привычек псевдотра-

¹ Григорий (Круг), инок. Мысли о православной иконе. М., 2002. С. 212–213.

² Трегубов А. Горнее достоинство икон. Инок-иконописец Григорий Круг // Истина и жизнь. 2007. №4. С. 64.

диционализма и обретать истинное предание Церкви»¹.

С древности процесс иконописания называют «светописью», так изображается и Спаситель: Сам будучи Светом, Он изображается в Свете. «Пожизненный ученик о. Григория» А. Трегубов пишет: «Сама материя его икон — не столько дерево и краски, сколько свет, пронизывающий все изображаемое. Так солнечные лучи, струящиеся из окна, наполняют темную комнату. Этот свет — символ славы Божьей»².

Свято-Духовский православный скит в Мениль-Сен-Дени, построенный в 30-х годах из песчаника, стены которого не были отделаны ни снаружи, ни изнутри, яркое тому подтверждение. Монах Григорий преобразил пространство, расписав стены фресками, и скит стал походить более на пещерный храм, в котором молились первые христиане. Этим иконописец показал всепобеждающую силу красоты, подтвердил, что в ее власти совершить невозможное: «...Сила Святого Духа являет себя, где и как хочет, и тогда преобразует пустые грубые стены в сияние Божественного присутствия»³.

В данном храме, на фреске, размещенной на стене над проемом, он изобразил архангела Михаила с двумя правыми руками и этой деталью подчеркнул ангельскую бестелесность, лучезарность, огненность. Этот композиционный прием способствовал тому, что фреска получилась органично вписанной в ограниченное пространство. Это конечно не ошибка, и такая интерпретация возможна в рамках иконы или фрески.

Инок-богослов запечатлел его, как поется в тропаре, посвященном «Собору архангела Михаила», «под кровом крыл невещественной

¹ Шишкин А. Трепетно, радостно служил он Богу // Общество «Икона» в Париже / Ред. Г.И. Вздорнов. Т.2. М.–Париж, 2002. С. 246.

² Трегубов А. Горнее достоинство икон. Инок-иконописец Григорий Круг // Истина и жизнь. 2007. №4. С. 60.

³ Там же. С. 64.

вашей славы сохраняя нас, припадающих усердно...»¹.

В одной руке ангел держит посох (мерило), являющийся знаком посланничества; в другой — сферу с изображением аббревиатуры имени Спасителя, зеркало — символ дара предвидения, которым наделил ангелов Бог. В волосах развевающиеся ленты, тороки — символ особого слушания Бога и послушания Его воле. Фигура ангела светоносна, она одухотворенна, что особо ощутимо в соприкосновении с грубой материей стены.



Уникальны иконы и росписи инок в Монжероне, в храме, расположенном при приюте для русских детей. «Иконы в приютской церкви, восполняли недостающее, уча детей пути Христовой любви, животворящей, спасающей и все понимающей»². Все его образы — свидетельство того, что Бог есть любовь (Ин. 4: 8) даже для тех, у кого надежды почти никакой не осталось. Например, образ Спасителя «излучает удивительный свет, теплый и радостный. Он не судит, не

¹ Амвросий (Тимрот), иером. Тропари и кондаки праздников // http://azbyka.ru/bogoslužhenie/chasoslov_prilozhenie/pril05.shtml.

² Трегубов А. Горнее достоинство икон. Инок-иконописец Григорий Круг // Истина и жизнь. 2007. №4. С. 60.

отталкивает. Напротив, Он готов обнять нас»¹.

Одна из лучших икон отца Григория, написанная им для приюта — образ преподобного Серафима Саровского, молящегося на камне с воздетыми руками. При написании образа иконописец использовал эффект двойного усиления, изобразив фигуру коленапреклоненного святого на белом фоне. В результате этого происходит усиление божественного сияния за счет светоносности молитвы. Каждая линия, каждый цвет здесь насыщены глубинным смыслом. Белый цвет — символ преображения, чистоты, непорочности — ангельский свет. Подтверждение этому находим в словах псалмопевца Давида: «В свете Твоем узрим свет» (Пс. 35: 10). Все в этой иконе просто, торжественно и полно горнего достоинства. Сверху, словно на небесах, изображен Спаситель, благословляющий святого подвижника. Образ преподобного Серафима исполнен торжественности и величия.

Иконописец воплотил в себе идеал древнего монаха, для которого истинное богословие заключалось в традиции молитвы, в общении с Богом, которые и порождают каждую новую икону. В заключение хочется привести слова инока Григория: «...Почитание икон в Церкви — как зажженный светильник, свет которого никогда не угаснет. Он зажжен не человеческой рукой, и с тех пор свет его не истощался никогда. Он горел и горит и не перестанет гореть, но пламя его не неподвижно, оно горит, то ровным светом, то почти невидимо, то разгорается и превращается в нестерпимый свет. И даже когда все, что враждебно иконе, ищет угасить этот свет, одея его покровом тьмы, не иссякает и не может иссякнуть»².

¹ Там же. С. 60.

² Григорий (Круг), инок. Мысли о православной иконе. М., 2002. С. 5–6.

ВАЛААМСКАЯ ИКОНА БОЖИЕЙ МАТЕРИ
И «ЛЮТЕРАНСКАЯ ИКОНА»
КАК ФЕНОМЕНЫ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Корпелайнен Е.А.

Невозможно представить не только православную, но и вообще христианскую жизнь Финляндии без двух икон, находящихся в Ново-Валаамском монастыре в Хейнавеси. Это иконы Божией Матери Валаамская и Коневская. В иконах Богородицы Ново-Валаамского монастыря переплелись иконописные традиции разных эпох, разных стран, разных художественных школ и стилей иконописи. Обе они написаны под влиянием западноевропейских образцов. Но если Икона Божией Матери Коневская, хотя и повторяет иконографию Бернини начала XIV века (Национальный музей искусства Палаццо Венеция), была глубоко образно-стилистически переосмыслена и представляет собой образец традиционной иконописи, то Валаамская икона, написанная по древним византийским канонам, напротив, представляет собой образец западного стиля в русском искусстве. Однако, написанная в академическом западноевропейском стиле, Валаамская икона не утратила черт «иконности», верующий православный человек узнает в ней поклонный молитвенный образ и почитает ее чудотворной, так же как и «стилистически правильную» Коневскую икону. Вопрос трансформации западных образцов, на которые православный человек может только любоваться, но не молится, в молитвенные и чудотворные иконы, представляется заслуживающим внимания, и Валаамская икона может послужить для разговора об этом прекрасным поводом.

Икона Богородицы Валаамская была написана валаамским иеромонахом Алипием в 1878 году. Об иконописце-иеромонахе Алипии (в миру — Алексей Константинов) известно, что он происходил из Рыбинского уезда

Ярославской губернии. В Валаамский монастырь поступил в 1875 году. С 1879 года он числился в послушниках монастыря. Исследователь-искусствовед С.Е. Большакова утверждает, что молодой послушник в 1879–1882 годах обучался в Императорской Академии Художеств. По отчетам Совета Академии за 1882 г. известно, что он получил за композиции на темы из евангельской истории малую поощрительную серебряную медаль. При пострижении в монашество, учитывая его художественный дар, его нарекли именем преподобного Алипия, иконописца Киево-Печерского. Вместе с другими изографами Валаама — иеромонахом Лукой и игуменом настоятелем Гавриилом — иеромонах Алипий украсил иконами многие монастырские храмы. Именно в это время рождается особый валаамский иконописный стиль. Надпись на надгробном камне о. Алипия на старом кладбище гласила: «Иеромонах Алипий, скончался 17 августа 1901 года, 50 лет от рождения. Искусный иконописец и усердный труженик. Святии отцы и братия, не забудьте и меня, егда молитесь».

Самой известной его работой стала икона Божией Матери Валаамская, прославившаяся чудотворениями. Известно, что во все время написания этой иконы монахи читали о. Алипию акафист Пресвятой Богородице. «Первостатейному художнику и иконописцу», «валаамскому Рафаэлю», как называли отца Алипия современники, было тогда двадцать шесть лет. На Валааме икона получила название *Местная Валаамская*. В нижней части иконы игуменом Гавриилом была вложена частица Ризы Божией Матери. Списки с иконы имеют надпись «Образ и подобие чудотворного образа Валаамской Божией Матери». Икона по неизвестной причине была несколько лет в забвении, пока по молитвам к ней не получила исцеление от тяжелого многолетнего недуга благочестивая жительница Петербурга Наталья Андреева. С этих пор началось почитание иконы братией обители, богомольцами, а также членами Императорской Фамилии — великим князем Николаем Николаевичем (младшим) и его братом великим князем Петром Николаевичем. Для Николая Николаевича в иконописной мастерской

Валаама был выполнен список Валаамской иконы. После вступления России в первую мировую войну великий князь Николай Николаевич в декабре 1914 г. пожертвовал монастырю тысячу рублей «с тем, чтобы капитал этот оставался неприкосновенным, а проценты от него были употребляемы на вечное возжение лампы перед образом Пресвятыя Богородицы Валаамския».



До 1940 года икона оставалась на Валааме, отошедшем после 1917 года к Финляндии, а в 1940 году, после присоединения части Карелии к СССР, икона валаамскими иноками была увезена в Финляндию, где монахи во главе с игуменом Харитоном основали монастырь, названный ими *Новый Валаам*. С тех пор Валаамский образ Божией Матери пребывает в Преображенском соборе обители.

В России остался чтимый список иконы, созданный валаамскими монахами в 1900 г. Он находился в часовне Валаамского монастыря на Васильевском острове, затем, очевидно, еще до ее закрытия в 1932 году, был перенесен в церковь в честь Смоленской иконы Божией Матери на Смоленском кладбище. Образ особенно почитался прихожанами храма как

чудотворный. В 1992 г. патриархом Московским и всея Руси Алексием II с клириками Санкт-Петербургской епархии и валаамской братией Валаамская икона была торжественно перенесена на Валаамское подворье в северной столице. В 1996 г. по благословению Патриарха состоялось перенесение образа из Санкт-Петербурга в Валаамский монастырь. На деньги одного из благотворителей обители в благодарность за выздоровление от тяжкого недуга была расписана церковь во имя Валаамской иконы, устроен вызолоченный резной иконостас и написана точная копия образа.

На Валаамской иконе Богородица изображена в полный рост на облаке в темно-синей тунике и красном мафории, Она поддерживает Богомладенца скрытой под мафорием рукой снизу, а другой, в поруче — спереди. Кажется, что правой рукой Богородица как бы прикрывает, защищает Младенца в предвестии Его страшных мук на кресте. Божия Матерь стоит на облаке среди золотого сияния Божьей славы (фон иконы позолочен и украшен тисненым орнаментом). Стопы Богородицы открыты и без обуви. Богомладенец изображен в светло-желтом гиматии, правой рукой Он благословляет, в левой покоится держава, увенчанная крестом.

Иконография иконы напрямую не повторяет ни один древний образец, однако она не воспринимается «новой», так как соединяет элементы византийского иконографического извода *Никопея*¹ (Богородица держит Младенца перед собой, подобно щиту)², с иконописным типом Великая Панагия (Божия Матерь изображается в полный рост с Богомладенцем на лоне). В статьях, посвященных Валаамской иконе, иногда утверждается, что монах Алипий совершал паломнические поездки, где он имел возможность познакомиться с протографами своей будущей иконы. Этот факт представляется спорным, поскольку отличная от канонических образцов в смысловых деталях, Валаамская икона связана с ними только общими чертами и больше ассоциативно. Скорее всего образцом для нее послужила

¹ Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Том 2. М., Паломник, 1998. С. 138–150. Лазарев В.Н. История византийской живописи. Таблицы. М., Искусство, 1986. С. 81–86.

² См. Кутковой В.С. Краски мудрости. М., Паломник, 2008. С. 545–547.

Костомаровская икона Божией Матери. По преданию этот образ был подарен Спасскому Костомаровскому скитскому храму по распоряжению императора Александра I в 1818 году, в качестве Высочайшего благоволения к пещерным храмам и подвигу пещерокопательства. Предположительно этот образ был написан поставщиком икон для двора Его Императорского Величества академиком Московской Академии Художеств В.В. Шокаревым. Образ настолько похож на Валаамскую икону, что до недавнего времени считалось, что он является одним из ее списков. Но, конечно, это не так. Валаамская икона Пресвятой Богородицы была написана значительно позже — в 1878 году. Скорее всего, о. Алипий во время обучения в Академии художеств имел возможность познакомиться с Костомаровской иконой Божией Матери или списками с нее, может быть, с набросками для данной иконы. Возможно, образцом послужили другие подобные Костомаровской иконе образа.

Костомаровская икона Божией Матери, написанная академиком живописи, не была единственной в своем роде. Подобные иконы создавались в то время в изобилии и образцом для них служили Мадонны Ренессанса, в особенности Сикстинская Мадонна Рафаэля. Императорская Академия художеств, а за ней и все русское просвещенное общество видели в картине Рафаэля идеал изображения Богородицы. Величественная, полная экспрессии как в позе так и в выражении чувств, Сикстинская Мадонна почиталась непревзойденным шедевром. Существовало предание, что Рафаэлю было видение Богородицы, которое он и запечатлел на холсте. Но чувственная экспрессия католицизма была чужда молитвенной строгости православия, поэтому академические иконы, хотя и следовали за иконографическим изводом Сикстинской Мадонны, все же отличались от нее. Это регламентировал и Священный Синод, который строго следил, чтобы художники не отступали от традиционной иконографии (конечно, как она понималось в то время). Если в основе композиции католических академических образов обычно лежала динамика, выражавшая душевный порыв, эмоциональную напряженность, то в иконах, написанных академиче-

скими художниками в православном стиле, неизменно присутствовала сдержанность, уравновешенность, симметричность. Характерное для академической живописи сценическое построение пространства, сохранявшееся в картинах на религиозные сюжеты, в иконах заменялось условным «небесным» или золотым фоном.

В основе композиции Валаамской иконы мы видим крест, традиционный для древнерусской иконописи. Нежный и мягкий лик Богородицы сосредоточен, взгляд опущен. Божия Матерь изображена в состоянии благого молчания, в духовном единении с Богом. Однако в отличие от древней иконы, на которой молчаливым предстоянием Богу и молитвенной тишиной наполнен весь образ, здесь молитва Богородицы, Ее смиренное служение, изображается через выражение Ее лица, позу и аллегорические детали, такие как босые ноги, облака, опущенные глаза, чего не бывает в традиционной иконописи. Образ наполнен несвойственной древним иконам умиротворенностью, он слишком утонченно эстетизирован и романтичен. В нем нет ощущения напряженного противостояния тьме, нет суровости древних ликов русских и византийских икон, нет в нем и трагической эмоциональности, экзальтированности западных католических образов поздней готики. Образ мечтателен и покоен. В нем также отсутствует и человеческий идеал материнства, который мы видим в мадоннах эпохи Ренессанса. Валаамский образ хочется назвать «волшебным, дивным, чудесным». В нем ощущается то, что Г. Флоровский назвал «пиетическим утешением»¹. Глядя на Валаамскую икону Богородицы трудно почувствовать реальность зла. Это тот настрой, который в целом был присущ мистическому движению пиетизма.

Родившись в лютеранской культуре в конце XVII – начале XVIII века как «религия сердца», в XIX веке пиетизм проник в монашеско-народную среду русского православия². Диалог культур России и Запада в XVIII – XIX

¹ См. Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. УМСА-Press, 1981. С. 57–81.

² См. Корзун С.Г. Борьба протестантов и католиков за влияние на русскую православную церковь в эпоху

веках велся не только на двух уровнях — аристократическом (ученом, чужим) и крестьянском (мужицьем, своим) — но и в двух разных направлениях. Аристократическая религиозная живопись тяготела к католическим итальянским и французским образцам, продолжая и в первой половине XIX века традиции XVIII века, а народная массовая икона выбрала для себя лютеранский мир в его пиетическом варианте. Идеи немецких пиетистов, противопоставлявших себя церковной схоластике и философии Просвещения, оказались очень востребованы и в России. «В противовес интеллектуальному и абстрактному пониманию Бога и догматической истины, пиетизм утвердил практическое, активное благочестие (*praxis pietatis*)»¹. «Для пиетизма знание Бога предполагает "перерождение" человека, и такое "возрождение" понимается как жизнь в соответствии с моральным законом Евангелия и как эмоциональное переживание авторитетных истин. Пиетизм проявляет себя как мистическое благочестие и, в конечном итоге, как форма оппозиции знанию»².

В итоге наиболее жизнеспособным, искренним и глубоким оказался культурный диалог с лютеранским миром. Несмотря на то, что поклонение иконам вообще не свойственно для лютеранской церкви, в России XIX века мы можем говорить о формировании феномена «лютеранской иконы». Термина «лютеранская икона» не существует в научной среде, нет его в лютеранской религиозной практике. Однако он как нельзя лучше отражает явление, возникшее в русской религиозной культуре первой половины XIX века.

Большинство русских философов и историков церкви отрицательно оценивают роль пиетизма в культуре России. Однако, исследования произведений иконописи того времени рисуют иную картину. Уже с середины XIX века «лютеранские иконы» потеснили не только традиционную иконопись,

раннего Просвещения. Славянский альманах: 2011. М., Индрик, 2012.

¹ Bouyer L. *Orthodox Spirituality and Protestant and Anglican Spirituality (History of Christian Spirituality)*. London, 1959. P. 115.

² Yannaras Ch. *The Freedom of Morality*. St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, N-Y., 1984. P. 119.

но и академические религиозные образы в столичном храмовом искусстве. Превратившаяся в артельный ремесленный промысел традиционная икона стала схематичной и примитивной, а театральная риторика академической религиозной картины не соответствовала русской ментальности¹. Молитвенное соединение ума и сердца требовало нового образа. Сердечная молитва нуждалась в образе, который бы не мешал, возвышал и направлял человеческую душу к Богу, без пафоса, без назидания, и отвечал эстетическим представлениям своего времени. Таким и оказался строгий, лишенный ненужных деталей и повествовательности, исполненный искренней религиозности образ, написанный лютеранским пиетистом. Искреннее душевное движение к Богу, мистицизм и, вместе с тем, сдержанность, отсутствие католической чувственности, оказались на удивление созвучны русской душе. Однако иконы, которые стали создаваться под влиянием лютеранских образов нельзя назвать в строгом смысле пиетическими. Для лютеранского пиетизма было характерно морализаторство и осуждение тех, кто не следует строгим нормам евангельской нравственности. Эти черты были чужды православной духовности. Поэтому мы можем говорить о лютеранском пиетическом стиле икон, в лучших своих образцах сохранявших православный образ Божественной любви. При этом все же следует отметить, что под влиянием пиетизма образ Божественной любви обрел в них черты романтической сентиментальности. Такие иконы были восприняты как носители живого религиозного чувства, столь востребованного в начале XIX века в России. Неудивительно, что именно в манере лютеранского пиетизма была написана келейная икона самого великого русского святого XIX века преподобного Серафима Саровского — Серафимо-Дивеевский образ Божией Матери.

Почему лютеранская духовность так легко вошла в достаточно закрытую и консервативную среду Православной Церкви объяснить

¹ См. Тарасов О.Ю. Икона и Благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., Прогресс-Культура; Традиция, 1995. С. 290–305.

довольно просто. 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 укоренилась вера в то, что благочестие может быть не только православным. Это мнение особенно поддерживалось тем, что все русские императрицы по рождению были лютеранками. Недаром в сказаниях о чудотворных иконах часто присутствуют чудеса, которые совершаются по молитве лютеран (например, исцеление девочки-лютеранки от Тихвинской иконы Богородицы в Исаакиевском соборе)¹. Это связано было и с тем, что русская культура в начале XIX века находилась на подъеме и была открыта для всего нового (активное отторжение чужой культуры свойственно народам только в периоды кризиса национальной культурной идентичности). Первоначально новый пиетический стиль в русскую иконопись привнесли художники иконописцы лютеранского вероисповедания. Стиль этот был подхвачен русскими живописцами, и постепенно русские храмы, и столичные, и деревенские, стали заполнять новые образы. Они были непохожи на традиционные иконы, но в них присутствовал ясно читаемый православный поклонный образ, вызывавший у молящихся сердечный отклик. Среди написанных в такой манере икон появились и чудотворные. Это такие образы как *Споручница грешных*, *Взыскание погибших*, *Аз емь с вами и никтоже на вы* и другие. Одна из самых известных и прославленных — Валаамская икона Божией Матери.

¹ Поселянин Е. Богоматерь. Описание Ее земной жизни и чудотворных икон. М., Отдых христианина, 2002. Т. 1. С. 629.

РАВЕНСБРЮКСКАЯ ИКОНА БОЖИЕЙ МАТЕРИ

Иглицкая И. М.

«...Подобно невротнику, художник удалился от неудовлетворяющей действительности в мир фантазии, но, в отличие от невротика, он сумел найти обратную дорогу из него и вновь обрести прочную почву в реальности. Его творения, художественные произведения, удовлетворяют бессознательные желания в мечтах, совершенно сходно со сновидением...»

З. Фрейд¹

В данной работе пойдет речь о последней вышивке матери Марии (Елизавете Юрьевне Скобцовой, 1891–1945). Мы попытаемся истолковать



одно из ее произведений под своеобразным углом зрения: с одной стороны, увидеть, как в творчестве сложно и причудливо проявляются события собственной жизни автора, и, с другой, показать одновременно аналогии между художественной фантазией и сновидением.

Об аналогиях в художественном творчестве и сновидениях говорил З. Фрейд, хотя эта тема оставалась на

¹ Freud S. Selbstdarstellung // Ges. Werke. Bd. XIV. S. 90). Цит. по: Фрейд З. Художник и фантазирование. Комментарии и перевод Р.Ф. Додельцева // Зигмунд Фрейд. Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве. СПб., Азбука-классика, 2006. С. 223.

периферии его научных интересов. Последователи Фрейда эпизодически приближались к названной проблематике, однако в целом, как представляется, эта область — художественное творчество и сновидение — остается мало разработанной.

Итак, речь пойдет об изображении, которое не было создано его автором. Это так называемая Равенсбрюкская икона матери Марии. Известно по воспоминаниям очевидцев, что в 1945 году в концлагере Равенсбрюк в последние недели жизни мать Мария вышивала икону. Известно также, что вышивка не была окончена. Сохранилась ли она и где находится — неизвестно. Изображение, доступное нам сегодня, создано художницей С.А. Раевской-Оцуп под руководством тех, кто видел вышивку и знал стиль икон матери Марии¹.

На иконе изображается Божия Мать, обнимающая Младенца Христа, распятого на кресте. Исследователи жизни и творчества матери Марии указывают в качестве источника такой нестандартной композиции фреску художника Марселя Ленуара в Католическом институте в Тулузе, которую мать Мария видела в 1931 году и описала в стихотворной памятке²:

*Дева-Мария сидит в высоком
кресле,
У нее в руках распластан Тот,
Тень Кого, как крестный символ
зыбкий.*



*.....
Что теперь апостолам родней?
Твой ли крест иль меч двоякоострый?
Белый цвет и цвет коричневый.
Синий лишь у Матери хитон,*

¹ Об истории этой вышивки и ее реконструкции см: <http://www.mere-marie.com/224.htm>. Оттуда же заимствовано и изображение.

² <http://www.mere-marie.com/224.htm>

*Ангельские одеяния сини.
Сбоку видны воинские латы, —
В них коричневый светлеет тон,
Легче в них волне спокойных линий.*

Факт написания такой «памятки» указывает на личный эмоциональный отклик Елизаветы Юрьевны на фреску. Разумеется, вертикальная перекладина креста, угадывающаяся позади фигуры Младенца, могла дать соответствующую деталь и в Равенсбрюкской иконе. Однако этой констатацией и исчерпываются предположения о внешних источниках ее композиции.

В литературе уже предпринимались попытки интерпретации рассматриваемого изображения. Автор исследования *Мать Мария (1891–1945)* Г.И. Беневич, рассматривая религиозно-философское наследие монахини в его взаимосвязях с поэзией А. Блока и взглядами Вл. Соловьева и отмечая особое значение для нее символов креста и меча, заключает: «Вышивку матери Марии можно рассматривать как образ человеческой души (матери-девы) в муках рождающей Христа от Святого Духа. Это образ души христианина-мученика (свидетеля Христова), переданный через образ Богородицы, которой в этом рождении Христа и уподобляется душа»¹. Г. Беневич соглашается с другим автором, Т. Емельяновой, в том, что «крест Сына становится для Богородицы обоюдоострым мечом, пронзающим душу»² (см. Лк. 2: 35) и дополняет ее объяснение образа следующим образом: «Богородица с самого детства Христа, даже с Благовещения, прозревала и принимала Крест своего Сына»³. Здесь нечего возразить, но это не значит, что нет возможности предложить еще один вариант интерпретации иконографии образа.

В картине воспроизводится традиционный сюжет — *Богородица с*

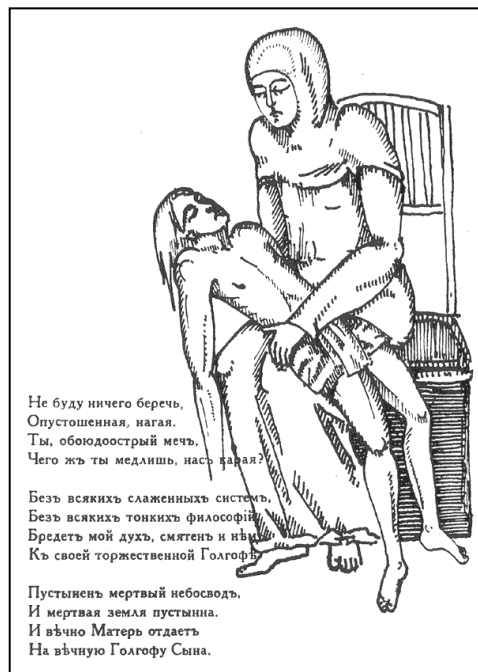
¹ <http://www.portal-credo.ru/site/print.php?act=lib&id=806>

² Там же.

³ Там же.

Младенцем. Но в ней есть три детали, которых никогда не бывает на иконах: во-первых, распятый Господь изображен ребенком, во-вторых, Младенец представлен убиенным, в-третьих, на одном изображении совмещены два сюжета: *Богородица с Младенцем* и *Распятие* (если воспользоваться психоаналитической терминологией, то перед нами *сгущение*).

Попробуем рассмотреть эти особенности сквозь события жизни матери Марии. В 1926 году в четырехлетнем возрасте умерла младшая из ее дочерей Настя. В 1936 — старшая, Гаяна, двадцати одного года. В 1944 — умер сын Юра. Не хватает ли этого с лихвой (без упоминания о других ее потерях) для того, чтобы увидеть в последней вышивке не только религиозный, но и автобиографический сюжет: мать и мертвый ребенок? Изображая Богородицу нетрадиционно — с убиенным или умершим ребенком — автор как будто говорит: в данном случае важно не столько то, что это Божия Матерь, а то, что младенец мертв, это не Богородица с Младенцем, а мать с погибшим ребенком, причем, имя матери — Мария. Это имя позволяет автору совместить два образа, а зрителю за видимой фигурой Девы Марии угадать скорбящую фигуру самой монахини Марии¹ (в психоаналитической терминологии такой процесс замены должен был бы называться, очевидно, *смещением*).



Не исключено, что и рисунок матери Марии, сделанный пером и тушью на полях издания ее стихов 1937 года, уже был визуализацией той же идеи — мать и мертвый сын — высказанной и в поэтических строках:

*...Пустынен мертвый небосвод,
И мертвая земля пустынна.*

¹ Это имя при монашеском постриге Е.Ю. Скобцова получила в честь Марии Египетской

*И вечно Матерь отдает
На вечную Голгофу Сына¹.*

Об этих строках автор монографии о Матери Марии Ксения Кривошеина пишет: «В сборнике "Стихи" (1937) к этому пророческому стихотворению она нарисовала на полях мать, держащую на коленях взрослого мертвого сына. Как знать, может она предвидела и конец своего сына Юры?»² Предвидела или, добавим, опасалась и ожидала в страхе. И заранее оплакивала (композиция этого рисунка воспроизводит иконографический тип *Пьета* — оплакивание) как нечто уже состоявшееся.

Как видно из жизнеописания монахини Марии³, она была матерью собственных детей, но также матерью и по своему монашескому статусу. Елизавета Юрьевна стала матерью и по своему психологическому статусу, если можно так выразиться, и в повседневной реальности, в земной практике: она открывала общественные столовые и приюты, обеспечивая множество людей кровом и пищей вплоть до того, что сама покупала продукты и стояла у кухонной плиты. Она помогала всем, кому могла, и физически и духовно⁴.

После перезахоронения Насти (март 1931) она говорила: «Мне открылось другое, какое-то особое <...> всеобъемлющее материнство, <...> — Я вернулась с кладбища другим человеком. Я увидела перед собой новую дорогу и новый смысл жизни»⁵. И еще она писала по этому поводу в стихах:

Подвел ко мне, сказал: усынови

¹ Цит. по <http://www.mere-marie.com/235.htm>

² Там же. По этому комментарию видно, что и К. Кривошеина допускает интерпретацию изображения в соотношении с событиями жизни Елизаветы Юрьевны, а не только в религиозном плане.

³ Ксения Кривошеина. Краткая биографическая справка: <http://mere-marie.com/life/short-biographical-note>
Гаккель Сергей, прот. Мать Мария. Париж, YMCA-Press, 1992.

⁴ Аналогичное утверждение материнского отношения Е.Ю. Скобцовой к миру имеется у И. Кривошеина: «Она прошла свое монашество так, что ничего не оставила для себя, познав монашество как материнство в отношении к миру. Здесь все было просто: если дети голодны, мать не может быть сыта, если наги — одета, если умирают в газовых камерах — остаться целой и невредимой». См. <http://www.cirota.ru/forum/view.php?subj=78661>

⁵ Манухина Т. Монахиня Мария (К десятилетию со дня кончины) // Кузьмина-Каравеева Е.Ю. Избранное. М., 1991. С. 420. Цит. по: <http://www.kiev-orthodox.org/site/personalities/3440.print.php>

*Вот этих, — каждого в его заботе.
Пусть будут жить они в твоей крови, —
Кость от костей твоих и плоть от плоти¹.*

А однажды, еще в 1918 году, ей даже пришлось стать «отцом» — городским головой города Анапы.

Последние строки процитированного выше стихотворения («И вечно Мать отдает / На вечную Голгофу Сына») могут и должны быть отнесены и к самой Елизавете Юрьевне, матери Марии, которой надлежало пройти через Голгофу. Выше в этом же стихотворении она так и пишет: «Бредет мой дух смятен и нем / К своей торжественной Голгофе».

Мать Мария глубоко чувствовала не только материнство, но и сыновство своей христианской души, при этом сыновство ее было вполне осозанным. Она писала: «Христианская душа должна быть сыновней, т. е. крестоносцей, и материнской, т. е. принимающей в сердце свое меч»².

В действительности она не только несла крест, как Сын, но и умирала, как Сын, раньше матери. В конце концов она оказалась, образно говоря, мертвым ребенком по отношению к своей матери: ее мать, С.Б. Пиленко, пережила дочь на семнадцать лет. Возможно, мать Мария видела себя мертвым ребенком — то есть умершей раньше своей матери. Как пишет К. Кривошеина, «с ранней молодости она была уверена, что ее ожидают мучения, мытарства, мучительная смерть и сожжение». Источником такой фантазии, возможно, были пережитые ею в первые дни по рождении сначала операция, спасшая ей жизнь, а затем крещение, во время которого она захлебнулась и была возвращена к жизни вторично. Иначе говоря, она, едва успев родиться, уже дважды умирала. И, может быть, углубляясь в психические процессы, надо было бы сказать об *отщеплении* непереносимого чувства страха и помещении его вовне — в стихи, в

¹ <http://soulibre.ru>: Мать Мария (Скобцова).

² В статье *О подражании Богоматери* (1939). Мать Мария. Воспоминания, статьи, очерки. В двух томах. Paris. YMCA-Press. Т. 1. 1992 (цит. по: http://www.cirota.ru/forum/message_mt.php?id=3364649)

рисунки. Таким образом, мертвый младенец на вышитой иконе может символизировать не только детей Елизаветы Юрьевны, но и ее саму (здесь мы опять имеем дело со *сгущением*, если говорить в психоаналитических терминах). Как ребенок она жаждала материнского покрова и отчего дома¹.

*Вижу зорче зорких снов,
Птиц неведомых крылатее, —
Хаос, — и над ним покров,
Распростертый Девой Матерью.
Тайна, — хаос — это я,
И Покровом жизнь исчислена.
Нет иного бытия —
Только мрак и Мать пречистая².*

*...О, Боже, сжался над Твоею дочерью!
Не дай над сердцем власти маловерью.
Ты мне велел: не думая, иду...
И будет мне по слову и по вере
В конце пути такой спокойный берег
И отдых радостный в Твоем саду³.*

И чем больше было ее физическое истощение, тем более она нуждалась в поддержке, в «материнском покрове». Ее слова — «я крепкая, я вынесу» — при аресте (февраль 1943) становятся уже маскировкой: в письме из лагеря Равенсбрюк (декабрь 1943) по-немецки она пишет «я крепка», а по-русски добавляет «я стала совсем старухой». В марте 1945 года в ее письме звучит ,

¹ Жажду и поиски покрова можно усмотреть и в ее живописных работах. См., например, икону Марии Египетской, написанную к постригу (<http://www.mere-marie.com/227.htm>). А о ее картине *Встреча Марии и Елизаветы* можно писать отдельное рассуждение ввиду того, что мать Мария тезоименита обеим Матерям — Спасителя и Иоанна Предтечи. Они являются покровительницами Елизаветы Юрьевны, в монашестве Матери Марии.

² Цит. по: <http://www.portal-credo.ru/site/print.php?act=lib&id=805>

³ Цит. по: <http://www.mere-marie.com/210.htm>

уже прямая просьба о помощи: «Вы гранит, вы меня вытянете»¹.

Понятно, что равенсбрюкская икона — не является иконой в строгом смысле слова. На церковной иконе распятый Спаситель не может быть изображен ребенком). Скорее, этот образ можно назвать психологическим автопортретом. Точнее, даже двумя совмещенными автопортретами (*сгущение*): на одном из них автор изображает себя в виде матери, на другом — в виде ребенка². Ребенок же символизирует христианскую душу, о которой мать Мария пишет в своем стихотворении.

Тем не менее, в вышивке есть признаки иконы: нимбы и греческие надписи: ΜΡ ΘΥ и ΙΙΣ ΧΣ. Из-за соотношения размеров фигур Богородицы и распятого Младенца Равенсбрюкскую икону можно было бы сравнить с Ахтырской. Однако существенная разница заключается в том, что в Ахтырской иконе изображения Матери и Сына разобщены, это два разных изображения, а в Равенсбрюкской неразделимо связаны в одно. На Ахтырской иконе Божия Мать изображена с молитвенно сложенными руками. В Равенсбрюкской иконе — руки Богородицы расположены так, будто она держит ребенка. Поскольку положение рук, словно поддерживающих ребенка (вместо которого здесь оказался крест — «вдруг с небес уронил Ты крест»), сочетается с характерным наклоном головы, то возникает аналогия с иконографическим типом *Умиления*. В иконах этого типа Богородица обнимает Сына так, что между Матерью и Младенцем нет расстояния, как, например, на Владимирской иконе, а прикосновение щекой к щеке означает безграничность любви.

Упомянутая выше фреска Ленуара, относящаяся к иконографическому типу *Одигитрии*, изображает совершенно другое отношение Матери к Сыну. И даже если необычная деталь фрески Ленуара — крест позади Младенца — и повторена на равенсбрюкской иконе, то эта деталь у матери Марии

¹ Об этом пишет о. Сергей Гаккель в книге *Мать Мария* ([Издательский отдел Всецерковного Православного Молодежного Движения](#), 1993).

² Это абсолютно соответствует ее процитированной выше мысли о христианской душе, которая «должна быть сыновней... и материнской».

нагружена иным смыслом.

Та же мысль о соединении в любви, об объединении в одно целое с самыми дорогими людьми, об уничтожении расстояния высказана и в статье *Рождение в смерти*, написанной после смерти Гаяны (1936): «Я не только к Отцу хочу в вечность, я хочу нагнать моих любимых братьев и детей, которые уже родились в смерть, то есть в вечность, я хочу вечного и неомраченного свидания с ними. И если это свидание будет, — а я знаю, что оно будет, — то все остальное не так уже и важно...»¹.

В этом метафорически написанном тексте прочитывается желание умереть («хочу... в вечность») и тем самым соединиться с дорогими умершими (отец² умер в 1906, брат Дмитрий — 1920, о дочерях и сыне уже говорилось). Желанию «вечного и неомраченного свидания с ними» как раз и соответствует иконографический тип *Умиления*, в котором уничтожение расстояния между матерью и ребенком означает их соединение, буквально слияние в одно.

Однако в картине происходит *смещение*: обнимает Мария все-таки не ребенка и не отца, и не брата, а крест. Почему так происходит? На каком основании происходит замена человека крестом?

Как это видно по религиозно-философским сочинениям матери Марии, крест, добровольно принятый, крестоношение становятся как бы «пропуском» в вечность, то есть условием и залогом свидания с отцом, братом, детьми, которые, по ее образному выражению, уже родились в вечность. Она пишет: «Ворота в вечность открываются нам путем личного нашего апокалипсиса... И человек может... удержать себя в вечности, если... не откажется от своей страшной, не только человеческой, но и богочеловеческой судьбы,.. от своей личной Голгофы, от своего личного крестоношения, вольной волею принятого»³. Крест для нее — это условие

¹ Цит. по: <http://www.antology.sfilatov.ru/work/proizv.php?idpr=0010002&num=7>

² Который в цитируемом тексте стал Отцом.

³ Мать Мария Скобцова. Прозрение в войне // Мать Мария. Воспоминания, статьи, очерки. В двух томах. Paris, YMKA-Press, 1992. Том 1. С. 312–327. Цит. по: <http://www.krotov.info/library/s/skobtsov.html> или в

встречи с умершими. Обнимать крест — означает для нее приближаться к детям, догонять их.

В приведенной выше цитате высказано стремление к смерти, причем, скорейшей: выражение «я хочу нагнать моих любимых братьев и детей, которые уже родились в смерть» означает «хочу умереть». Здесь мать Мария говорит образно: во-первых, вместо «умерли» она употребляет выражение «родились в смерть». При этом происходит характерная для сновидений и бессознательного вообще замена одного понятия противоположным: вместо смерти говорится о рождении. Конечно, прежде всего здесь надо иметь в виду христианские представления о смерти: смерть с точки зрения Православия — это рождение в новую вечную жизнь. В иконографии именно так изображаются, например, *Успение Пресвятой Богородицы*. Во-вторых, о собственном стремлении к смерти говорится следующим образом: «хочу нагнать...» тех, кто умер, тем самым оставшаяся жизнь для нее должна стать гонкой, самым быстрым движением к смерти. И действительно, все то, что она брала на себя в жизни, вся тяжесть несомого ею креста тягот земного существования, — все это ускоряло ее физическую смерть, служило осуществлению ее желания умереть поскорее. Обнимать крест — вот желание матери Марии и исполнение этого желания показывает равенсбрюкская икона. Причем, картина показывает нам замену *переносного* значения слова «крест» (тяготы жизни) его *буквальным* изображением. А такой процесс, как мы знаем, характерен для образования картины сновидения.

Крест имеет здесь и еще одно значение. Как говорилось, умерший ребенок на кресте может символизировать и саму Елизавету Юрьевну (одна и та же деталь имеет несколько смыслов, происходит совмещение функций, в сновидении — сгущение). Изображение себя мертвой показывает желание умереть уже исполнившимся, состоявшимся. И так как, согласно мысли

матери Марии «христианская душа должна быть сыновней, т.е. крестоносцей», она, уподобляя себя Христу Спасителю, помещает мертвого ребенка на крест, тем самым как бы исполняется и ее желание следовать за Христом. Другими словами, распятие на равенсбрюкской вышивке показывает, что Мать Мария в образе ребенка не просто умирает, а умирает именно на кресте, как Христос. Крест, следовательно, становится символическим выражением ее желания следовать за Спасителем до смерти, и смерти крестной.

Таким образом, мы видим, что в произведении матери Марии присутствуют типичные черты сновидения: перевод идей в зрительные образы, некоторая противоречивость и символичность изображения, замена переносного значения буквальным изображением, сгущение, смещение и, наконец, исполнение желания, что, конечно, не отменяет христианскую интерпретацию произведения.

РУССКАЯ ИКОНОПИСЬ В РАБОТАХ П.П. МУРАТОВА

Владимиров И.Ф.

Почти четверть века прошло с тех пор, как духовное наследие Русского Зарубежья стало возвращаться на Родину. Многие имена художников слова, философов, некогда отправленных в изгнание на «философском» пароходе, уже вошли в наш привычный культурный обиход, в том числе имена некогда абсолютно запретные. Не так благополучно обстоит дело с прикладными литературными дисциплинами, такими как критика, литературоведение, отчасти искусствознание.

Между тем, на чужбине плодотворно работали поэт, художественный критик, бывший редактор дореволюционного журнала *Аполлон* С. Маковский или писатель, искусствовед, человек самых разнообразных талантов П.П. Муратов. Именно ему принадлежит видная роль в деле привлечения широкого общественного внимания в начале XX века к возрождаемым памятникам древнерусской иконописи. Вновь открытые реставраторами шедевры древнерусского искусства придали русской истории новые поистине волшебные краски и дополнили ее казалось бы давно утраченными прекрасными ликами и образами. История древнерусской иконописи, основы которой были заложены в том числе и Муратовым, обрела в среде изгнанников благодатную почву. Русская икона сыграла выдающуюся роль, которую невозможно переоценить, в излечении болящего духа людей, лишившихся отчего дома, своих близких людей, Родины, прежнего мира, понятного и навсегда потерянного. Ярким примером значения иконы в жизни русского человека может служить вершинная сцена в романе М. Булгакова *Белая гвардия*, когда Елена перед иконой Богородицы *Нечаянная Радость* вымаливает у Всевышнего жизнь брата. Напомним, что роман впервые увидел свет отдельным изданием в Париже в 1927 и 1929 годах.

В *Современных записках* помимо рассказов и пьес Муратовым были опубликованы две статьи, посвященные истории иконописания, которые следует отнести к разряду основополагающих материалов. В работе, посвященной византийской живописи, Муратов пишет об экспансии византийского искусства не только на Запад и Юг, но и на Север в Россию: «Не зная константинопольской живописи VI – XIII веков, мы не должны надеяться вполне заменить это знание знакомством с произведениями византийских мастеров в Италии или в России»¹. Сетую на утрату подавляющего количества константинопольских храмов и памятников, Муратов отмечает поразительное искусство византийских мастеров, проявленное ими в монастыре Дафни в Аттике. Что же касается соотношения церковной и светской живописи, то памятники последней практически не сохранились, а те, что дошли до наших дней, не дают верного представления о ней. Согласно Муратову неозллинистическое влияние в византийской живописи наиболее ярко проявилось в эпоху правления Палеологов, тесно связанных с великокняжеской властью в Киеве.

Русские иконописцы, уступая на первых порах византийским мастерам, вскоре превзошли своих учителей, поэтому Русь являлась не только наследницею духовных сокровищ Византии, но и стала восприемницею византийской цивилизации. Это положение наиболее лаконично было выражено иноком Филофеем в его концепции Святой Руси как Третьем Риме. Другая статья Муратова *Открытие древнего русского искусства*² подводит как бы промежуточный итог штудий по истории русского иконописания еще в дореволюционное время, когда Муратов приобрел репутацию одного из ведущих знатоков иконописи. Примечателен тот факт, что Игорь Грабарь для издания *Истории русского искусства* заказал написать раздел по истории древнерусской иконописи именно Муратову. Великие открытия, сделанные в

¹ Муратов П.П. Открытия древнего русского искусства // Современные записки. Общественно-политический и литературный журнал. Париж, 1928. № XXXV. С. 342.

² Там же. С. 197–218.

истории иконописи в начале XX столетия, поразили не только наших соотечественников, но и крупнейших специалистов изобразительных искусств в Западной Европе, искусствоведов, которых, казалось бы, ничем уже поразить было невозможно, и признанных мэтров новейших течений в европейской живописи. Иконы преподобного Андрея Рублева, возвышающие молящегося человека до ангельских чинов, храмовые росписи Феофана Грека и Дионисия, дающие ощущения космического пространства, гениальная архитектура древних владими́ро-суздальских церквей, расцвет древнерусского искусства, относимого Муратовым ко второй половине XIV столетия, неразрывным образом связаны с уходом русских людей из Киевской Руси на Северо-Восток великой русской равнины. Не забудем и то обстоятельство, что текст *Слова о полку Игореве* также был обретен на Северо-Востоке Руси.

Мир русской иконы, громадный, сияющий неземными красками, изучающий невероятную духовную мощь, в течение столетий остававшийся скрытым под слоями почерневшей олифы и красочных поновлений, зачастую выполненных равнодушными ремесленниками, и внезапно явленный народу, оказался удивительно современным рядом с полотнами Сурикова и Врубеля, Коровина и Кустодиева, Нестерова и Рериха и других художников того периода. Чтобы понять преемственность образов старой и новой живописи, достаточно вызвать в памяти хотя бы иконописный лик боярыни Морозовой и образы стрельцов, готовящихся принять смерть, в *Утре стрелецкой казни*. Что же касается стеновых росписей и фресок работы современных ему художников, таких как Васнецов или Нестеров, то они, по мнению Муратова, значительно уступали древним образцам церковных росписей.

Невольно возникает вопрос: почему же так скоро кончился расцвет древнерусского искусства, отмеченный непревзойденными достижениями в духовности русского народа? Какова роль в исчезновении духовного покрова, защищавшего народ от напастей, различных потрясений, сопровождавших становление российской государственности?

Можно констатировать, что наряду с физическим разрушением, исчезновением великих памятников культуры и порабощением человеческой личности осуществлялось системное разрушение народной духовности, и, как следствие, происходила деформация эстетических воззрений в обществе, зачастую не в лучшем направлении. Муратов внес окончательную ясность по поводу многолетних заблуждений, наслаивавшихся одно на другое: «Считалось обычно, что дряхлеющая Византия передала нам свою "омертвелость" и "безжизненность", которой мы лишь неумело подражали и вторили на протяжении нескольких столетий. К XVI веку допускалось некоторое "оживление", которое предвещало XVII век, век проникновения западных форм, объявленный эпохой расцвета в русском искусстве. Господствовало полное смешение дат: всякая икона, относительно которой уж никак нельзя было спорить, что она, хоть в своем роде искусно написана, датировалась XVI веком. Доподлиннейшие новгородские росписи XIV века, несмотря на свидетельство ясных документов, казуистически определялись XVII столетием»¹.

П. Муратов настойчиво обращает внимание своего читателя, что преодоление косности забвения и сохранение исторической преемственности, всячески вытравляемой из народного сознания, было бы невозможно «если бы некое предание, некое знание, некая традиция не передавалась от поколения к поколению, протягиваясь, как нить, в недоступной вниманию официальной церкви и официальной науки толще народной жизни»². Далее Муратов отдает должное таким людям, носителям древних традиций: «Теперь старообрядчество принялось за открытое сооружение церквей. В общем оно осталось верным своей благородной традиции. У этих, зачастую простых, малосведущих в науках людей оказался верный инстинкт, глубокий такт национального культурного дела»³.

Статьи Муратова по истории отечественной иконописи стали важным

¹ Там же. С. 199.

² Там же. С. 200.

³ Там же. С. 202.

звеном в неразрывной цепи памятников культуры, столь необходимых в деле народного самосохранения. Труды, созданные Муратовым в то время, когда на его родине, происходило массовое уничтожение храмов и икон, были немислимы в Советской России. Так же как и литературные шедевры: *Окаянные дни* и *Жизнь Арсеньева* И. Бунина или *Солнце мертвых* И. Шмелева.

Историки выявили несколько периодов в развитии культуры Русского Зарубежья: зарождение и становление в 1920–1924-х годах; период «самоопределения» в 1925–1939 годах; и расцвет русской культуры за рубежом. Но за расцветом всегда следует угасание. В Зарубежье оно прерывалось отдельными вспышками новых талантов. Всего русской культуре в изгнании был отпущен срок в два десятилетия, что менее условной продолжительности жизни одного поколения. Но даже эти два десятилетия — доля секунды в нашей истории — дали такие богатые плоды в виде трудов наших соотичей, что смогли в определенной мере восполнить духовные потери народа на родине. Создания российских мастеров изобразительных искусств — живописцев, скульпторов, графиков — и по сию пору составляют гордость художественных галерей во всем мире. Это был массовый освободительный подъем творческого духа. Искусствоведение Зарубежья также внесло свой вклад в историю русской культуры.

ОСОБЕННОСТИ СКАЗАНИЙ О ЧУДОТВОРНЫХ ИКОНАХ XVI – XVII ВЕКОВ

Федорова (Гаричева) Е.А.

В XVI – XVII веках на Руси получают распространение сказания о чудотворных иконах. В них проявляются мотивы, характерные для византийских произведений, которые были отмечены В.В. Лепахиным: мотив чуда от иконы, и узнавание святого по его иконе¹. Сказания о чудотворных иконах существуют как отдельные произведения (*Сказание о Тихвинской иконе Одигитрии XVI века*), входят в состав Жития (*Житие преподобного Прокопия Устюжского XVII века*), в состав житийных повестей (*Автобиографическая повесть Мартирия Зеленецкого, Сказание Елеазара об Анзерском ските XVII века*), а также изображаются на иконах. Следует отметить, что основой сказания о чудотворной иконе XVI – XVII века может стать жанр видения. В иконописи видение разрабатывается как самостоятельный жанр, например: *Видение Богоматери Тихвинской Георгию (Юрышу) XVIII в., Видение пономаря Тарасия XVI в.* и др.

В автобиографической повести Мартирия Зеленецкого рассказывается о его видении, когда он находился в Сергиеве монастыре в Великих Луках: «Бывшѹ ми во обители той понамарѣм, и въздох на колоколню в полдни, и уснухъ. И видѣхъ во снѣ столпъ огненъ яковы в сей странѣ стоящъ. Притек же азъ к огненному столпу оному и видѣхъ у столпа оногo стоящъ образ Пречистыя Богородица Одегитрие, на золотѣ, в мѣрѹ, яко есть на Тифинѣ стоит Одегитрие въ церкви за крылосом, на лѣвой странѣ, поставлен ис Старые Рѹсы»². Второй раз Тихвинскую икону

¹ Лепахин В.В. «Золотой век» сказаний о чудотворных иконах. М., Паломник, 2008. С. 156–161.

² Крушельницкая Е.В. Автобиография и житие в древнерусской литературе. СПб., Наука, 1996. С. 288.

Божией Матери Мартирий видит уже в пустыни. На этот раз ему является Архангел Гавриил, который предлагает Мартирию вступить в море и приложиться к иконе, которая погружается в воду. Образы Пресвятой Богородицы и Архангела Гавриила вновь соотносятся с иконописными: «И видѣх во снѣ ꙗ ꙗꙋстыни той морє, и на том мори образ Прєсвятыя Богородица Одигитриє, яков же и преже явьшийся мнѣ, плаваєт. Аз же стоях на брегꙋ и видѣх от того образа недалече на том же мори бѣс поражен лежащъ. Аз же възрѣх на правꙋю странꙋ и видѣх на въздꙋсѣ стояща архаггєла, образом же бѣ, якъ Гаврил архаггєлъ пишєтєся ꙗ Благовѣщєния Прєсвятыя Богородица, со скипетром»¹. Очевидно, что автобиографическая повесть Мартирия Зеленецкого опирается на *Сказание о Тихвинской иконе Одигитрии*, где трижды является икона Пресвятой Богородицы, от которой исходит свет, и дается свидетельство, что икона Путеводительница появилась из Константинополя. Завершается сказание молением о заступничестве на Страшном Суде за грешников, обращенное к Пресвятой Богородице². Таким образом, подчеркивается идея Покрова Пресвятой Богородицы, возникшая в Византии и получившая развитие в древнерусской культуре.

Следует заметить, что на Руси еще в XIII веке появилась *Повесть о взятии Царьграда крестоносцами в 1204 году*, где утверждалась идея преемственности между Византией и Русью через сохранение иконы Одигитрии: «Это все рассказал я об одной лишь святой Софии, но и святую Богородицу, что на Влахерне, куда Святой Дух нисходил каждую пятницу, и ту всю разграбили. И другие церкви; и не может человек их перечислить, ибо нет им числа. Одигитрию же дивную, которая ходила по городу, Святую Богородицу, спас Бог руками добрых людей, и цела она и ныне, на нее и

¹ Там же. С. 288.

² Кириллин В.М. Сказание о Тихвинской иконе Богоматери «Одигитрия» // Древняя Русь. 2004. № 1 (15). С. 102–120.

надежды наши»¹.



Один из мотивов сказаний о чудотворной иконе — мотив столпа. На топос огненного столпа обратила внимание Т.Р. Руди: по ее мнению, это особенность жития юродивых ради Христа. Образцом для этого вида агиографической литературы является Житие Андрея Юродивого: «...Здесь

¹ Памятники литературы Древней Руси: XIII в. / вст. ст. Д.С. Лихачева. М., Худож. лит., 1981. С. 113.

сам святой является в виде огненного столпа некоей честной жене на городском торгу: «Жена нѣкая честна, Духомъ Божиимъ свѣтящися, въ ужаси бывши, видя блаженнаго Андрѣа, якоже хожаше посреде многыхъ, яко столпъ пламень блискался и яко искры огнены пушающа на воздухъ». Этот образ трансформирован... при описании кончины святого в традиционный агиографический топос: «Конча же ся таино солнце, до небеси столпъ пламень блаженный Андрей...»¹

Исследователь Э.К. Гусева заметила, что впервые на русской земле иконография Андрея Юродивого появляется в росписи Софийского собора в Киеве, где образ Андрея Цареградского написан на столпе напротив образа Пресвятой Богородицы². Очевидно, что мотив каменного столпа выражает идею Покрова или Заступничества за Русь. На наш взгляд, мотив огненного столпа выражает идею соединения небесного и земного и восходит, скорее всего, к видению Иакова, который в столпе света видел ангелов, восходящих на небо. В эпизоде видения женщины в Житии Андрея Юродивого блаженный являет свою прозорливость. На житийной иконе Андрея Юродивого XVI века из собрания Н.П. Лихачева в клейме *Видение огненного столпа* показано, как Андрей Цареградский видит борьбу между ангелом и бесом за душу юноши в белых одеждах. В то же время, Андрей Юродивый опирается на каменный столп, который разделяет его и женщину.

Пресвятая Богородица в Акафисте также названа *столпом, свечой, мостом*. Таким образом, топос столпа не является особенностью житий юродивых Христа ради, но выражает идею заступничества Пресвятой Богородицы или Святого Угодника за Русскую землю. В Житии Прокопия Устюжского юродивый Христа ради также назван «столпом». Но и в *Сказании Авраамия Палицына об осаде Троице-Сергиевого монастыря XVII века* перед повествованием об осаде Лавры дается видение огненного столпа,

¹ Руди Т.Р. О топике житий юродивых // Труды отдела древнерусской литературы. LVIII. СПб., Наука, 2007. С. 479.

² Гусева Э.К. Об иконе блаженного Андрея Юродивого XVI века из собрания Н.П. Лихачева // Вспомогательные исторические дисциплины. Т. XXIX. СПб., Дмитрий Буланин, 2005. С. 160–172.

уходящего в Лавру, а затем показано явление Сергия Радонежского старцу, который узнал его по иконе. В *Писании о преставлении и погребении князя Скопина-Шуйского XVII века* видение каменного столпа, который рушится, прямо соотносится с гибелью Шуйского.

На одной из икон Прокопия, Иоанна Устюжских XVIII века между молящимися блаженными изображена свеча. Мотив свечи имеет такую же семантику, что и огненный столп: соединение горнего и дольного мира.

Продолжением византийских традиций в сказаниях о чудотворных иконах XVI – XVII веков является соотнесение образа Святого Угодника или Пресвятой Богородицы с иконописным образом. Возможно, в то время подъема мистических настроений это объясняется стремлением показать, что видение дается по заповедям блаженства Нагорной проповеди Спасителя «чистым сердцем» как откровение, а не как бесовское наваждение. Особенно показателен эпизод из *Сказания Елеазара об Анзерском ските*, где главный герой дважды видит Апостола Петра, но в первый раз в руках у него икона Знамения — это видение герой воспринимает как случившееся от Бога, во второй раз Апостол Петр является без иконы — для героя это знак, что данное видение есть бесовское наваждение: **«Посемъ является ми въ церкви Пресвятая Троица во ино время во образе апостоль Христовъ Павелъ, держитъ въ правой руке знамение — образъ пядничной Пресвятая Богородицы. И глаголаше мнѣ тако: Елеазаръ, аще когда приходите во святую церковь, приходите и покланяйтесь образу Христа Бога нашего со страхом и трепетомъ. Да сия глаголы моя и братии яви. На другой же день в келию прииде ко мне искушитель. Является мне темъ же образом Павла апостола, токмо в рукахъ не имать образа. Мене же сохрани сила Божия — опознахъ чювствомъ приходъ его и нача глаголати: Вѣрю во единого Бога Отца! И тако силою Христовою в**

той часъ исчезе»¹.

В иконе *Видение Богоматери Тихвинской* Георгию XVIII века изображение Пресвятой Богородицы в видении соотносится с иконописным образом на срубе. В иконе Прокопия, Иоанна Устюжских XVIII века изображение Спасителя в видении над огненной тучей (в верхней части иконы) соотносится с иконописным образом в храме (в нижней части иконы).

Чудо в сказании о чудотворной иконе происходит или по молитве перед иконой, как в Житии Прокопия Устюжского, или прикосновением иконы к болящему или умершему, как в Житии Мартирия Зеленецкого: «Имѣяше же преподобный с собою образ Живоначальныя Троицѣ и другой образ Пресвятыя Богородицѣ Одигитрия подобием Тихвинская. Помолився ѹбо преподобный, положи ихъ на перси ѹмершему, сам же молебная пѣннѣя сотворивъ и воду освятѣв. Ѹбѣе чудо преславно показася и радости исполнено: внезапно царевич, яко от сна возбнѹвъ, и воста»².

Еще одной особенностью сказаний о чудотворных иконах XVII века являются аллюзии к уже существующим произведениям. Так, в Житии Прокопия Устюжского XVII века можно обнаружить аллюзии к Житию Андрея Юродивого, к Житию Варлаама Хутынского и к Сказанию об иконе Знамение, которое вошло в Житие Иоанна Новгородского. С византийской агиографией Житие Прокопия Устюжского объединяет тема нестяжания как обретение вечной жизни. Этим обнаруживается, по мнению Т.Р. Руди, принадлежность Прокопия Устюжского к юродивым, которые обнажаются Христа ради и подвергают себя испытаниям холодом и насмешками людей³. С Житием Варлаама Хутынского, чьим последователем был Прокопий Устюжский, его житие объединяет апокалипсическая тема: на Устюг надвигается огненная туча, грозя уничтожением городу. Со сказанием о чуде

¹ Крушельницкая Е.В. Указ. соч. С. 333.

² Там же. С. 319.

³ Руди Т.Р. Указ. соч. С. 455.

от иконы Знамения объединяет тема чуда, исходящего от иконы Пресвятой Богородицы: икона не просто мироточит, а миро бьет ключом, как слезы от иконы Знамение в Житии Иоанна Новгородского. Любопытно, что в иконе Прокопия, Иоанна Устюжских XVIII века тема заступничества за город связана с молитвой блаженного и общей молитвой перед иконой Спасителя в церкви, что выражает идею соборности.

В литературе Нового времени продолжают древнерусские традиции. В повести И.С. Шмелева *Куликово поле* (1939, 1947) главная героиня Ольга становится свидетелем чуда, видит преподобного Сергия Радонежского в канун Дмитриевской субботы и понимает, кто перед ней находится, после того, как обращается к иконе святого: «Озарило ее сияние, и она увидела – Лик. Это был образ Преподобного Сергия. Ее потрясло священным ужасом. До сего дня помнила она сладостное горение сердца и трепетное, от слез, сияние»¹. Видения, включенные в повесть, раскрывают Промысл Божий в отношении судьбы России, которые даются как Откровение, и свидетельством их истинности является икона святого угодника.

Таким образом, сказания о чудотворных иконах XVII века содержат аллюзии к более ранним произведениям. В них особое значение приобретает жанр видения, который получает распространение в кризисные эпохи. Он связан с апокалипсическими мотивами и верой в заступничество Пресвятой Богородицы и Святых Угодников за Русскую землю. Идея заступничества получает выражение в мотиве каменного столпа. Огненный столп или свеча означает соединение горнего и дольнего мира. Часто чудо от иконы совершается после общей молитвы: в этом проявляется православная соборность. В то же время, сказания о чудотворных иконах XVI – XVII века продолжают традиции византийских произведений. Так, свидетельством истинности видения становится соотнесение образа, явленного герою, с иконописным каноническим образом. Эта традиция сохраняется в литературе

¹ Шмелев И.С. *Куликово поле*. Ильин И.А. *Творческая идея нашего будущего*. М., Парогъ, 1999. С. 39.

Нового времени.

ИКОНИЧЕСКОЕ В РАССКАЗЕ И. А. БУНИНА

ЛЕГКОЕ ДЫХАНИЕ

Закуренко А. Ю.

«На зиждительное Слово человек должен отозваться, Бог ждет этого ответа человеческого. Человек потому и ответствен, что ему как словесному и разумному существу надлежит ответить Богу, ответить всем своим бытием, всей полнотою своей человечности»¹.

архим. Киприан (Керн)

Иконическое в литературном произведении можно понимать различным образом, причем различие в понимании связано напрямую не только с исследуемым текстом, но и с методом интерпретаций, точнее, с герменевтическим аппаратом извлечения смыслов.

При этом наиболее распространенный путь толкования — путь перехода к иконическому в тексте, понимаемому как поиск и определение семантического ядра, лежит через нахождения и определения в структуре текста тех или иных деталей, приемов, напрямую связанных с полем смыслов, влагаемых в понимание иконического как внутреннего содержания текста.

Скажем, наличие в тексте упоминания иконы, хронотоп в тексте, связанный с иконическим, понимаемым как понимается икона — то есть окно в трансцендентное — могут привести к смысловому выделению именно

¹ Архим. Киприан. Антропология св. Григория Паламы. Париж, 1950. С. 427

этих приемов как специально транслирующих основную мысль (иконическую) всего текста в целом. В этом случае происходит очевидная иерархизация текстовых участков — на «более» и «менее» иконические, и, кроме того, дифференциация словесного массива на слова с различной семантической наполненностью. Скажем, так предлагает исследовать тексты вслед за Блоком (слова-острия) и Лидия Гинзбург.

Второй вариант такого «прицельного точечного подхода» — выделение определенных базисных структур (инвариантов), характерных для творческого метода автора, что требует выводить анализ иконического не только из данного конкретного текста, но из совокупности текстов. Здесь можно говорить об интертекстуальности инвариантов, но некоторым образом будет смазываться конкретика текста как целого.

Такого пути придерживается как постструктуралисты, так и представители московско-тартурской школы. Скажем, А.П. Чудаков в статье «ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров)» утверждает: «Уроки Чехова были усвоены; "сгущенный бульон" разбавлен — детальность строго функциональная — подробностями, прямо не работающими на сюжет, но манифестирующими затекстовый мир»¹.

По большому счету, можно говорить о некоей форме раздвоенности сознания исследователя, поскольку от него требуется разграничивать внутри текста приемы и детали, «прямо неработающие на сюжет» и детали, работающие прямо.

Но ведь и само по себе определение того, что такое «работать» прямо на сюжет и непрямо — некая воля исследователя, исходящая из интеллектуальных, ценностных и научных критериев и позиций, не имманентных произведению, но вносимых в него извне.

По сути, здесь повторяется ситуация квантовой физики — когда присутствие наблюдателя меняет результат эксперимента.

¹ Чудаков А. П. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров) // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. М., 2009. С. 377.

Смею утверждать, что поиск иконического в тексте невозможен без предварительно постулируемых принципов исследования.

1. Текст, обладая иерархией смыслов, равномерно непрерывен в своем словесном бытии. То есть все слова текста равны перед лицом искомого смысла.

2. Текст сам по себе есть мир, поэтому никакого затекстового мира в качестве смыслового двойника для исследования имманентных смыслов произведения, не существует.

3. Текст испытывает влияние как контекста личностного (автора и исследователя), так и историко-культурного.

4. Поэтому для разрешения проблем нерасчлененности смыслов внутри текста, авторских смыслов, смыслов, вносимых в текст волей исследователя, необходимо использовать феноменологическую редукцию, анализируя и само сознание исследователя.

5. Для этого необходимо для каждого конкретного текста в его словесном бытовании подыскивать необходимый именно для поставленных задач и в данной ситуации механизмы анализа. То, что в одном случае является случайной деталью, в другом приобретет свойства обязательности.

6. Никакая деталь не работает сама по себе, но есть результат работы целостности текста на сознание читателя, исследователя.

7 Целостность текста есть также результат воли автора и контекстуальных смыслов.

8. Таким образом, следует говорить, что степень верности понимания текста прямо пропорционально личностным усилиям — автора и того, кто воспринимает волю автора, выраженную в структуре текста и смыслах, пребывающих в тексте в свернутых видах, образах, деталях.

9. Именно текст заново оживляет не только автора, но и исследователя, вводя их воли в поле смыслов.

10. Личность автора (его мировоззрение, интенции, установки), включена в текст и наряду с имманентными смыслами словесного материала

составляют ядро смысла текста.

11. Иконическое, таким образом — есть выражение личностного в целом текста, принимаемое личностным сознанием. При этом личностное предполагает ценность всякого участка текста.

12. Иконическое также есть надличностное, выраженное в личностном осмыслении, и требует учета наряду с авторской волей и воли этого надличностного, развертываемого во всяком тексте заново.

13. Можно, перефразируя Бахтина, говорить о неалиби-в-бытии помимо автора и его текста. Текст всегда диктует исследователю свою логику, и навязанная тексту извне та или иная логика искажает смыслы текста.

14. Иконическое — соединение личностного и надличностного смыслов в целом трех фигур процесса порождения-принятия-понимания текста: автора-текста-исследователя. Взаимоотношение между этими частями носит текучий характер, но всегда первичен текст, как форма, структурирующая смыслы и волю автора для их дальнейшего существования в мире уже помимо воли автора.

Чаще всего непонимание или нежелание увидеть в тексте равноправного партнера приводит к ситуации п. 13 — и текст начинает жить навязанными ему извне смыслами, на самом деле тексту не принадлежащими.

Так, многие интерпретации рассказа *Легкое дыхание* И.А. Бунина оказались не в состоянии ответить на казалось бы простой вопрос — а что значит легкое дыхание?

Рассказ оказался непрочитан.

Л. Выготский отказался от поиска смысла целого во имя определения взаимосвязи между материалом текста и жизненным (хронологическим) материалом¹. К. Паустовский вычленил определенные структуры и писательские приемы, близкие ему самому, как прозаику бунинской школы,

¹ Выготский Лев. Психология искусства. СПб., 2000. С. 199–222.

дофантазировав за автора (=текст) судьбу героини¹. Д. Быков в публичной лекции о творчестве Бунина навязал тексту, при игнорировании ценности исследования самого текста как целого, эстетические установки исследователя.

Но очевидная уже современникам концентрированность письма Бунина, вырванная из целостной картины поэтики писателя, зависла в воздухе, как ненужная и даже избыточная деталь, лишь мешающая пониманию.

Таким образом, «избыточность» стиля Бунина, которая кажется Выготскому методом оформления разрыва между жизненным материалом и материалом искусства, Чехову представляется слишком компактной: «... "Сосны" — это очень ново, очень свежо и очень хорошо, только слишком компактно, вроде сгущённого бульона»². Для Горького избыток материала превращает текст в музей: «Если надобно писать о недостатке повести — о недостатке, ибо я вижу лишь один — недостаток этот — густо! Не краски густы, нет — материала много. В каждой фразе стиснуто три, четыре предмета, каждая страница — музей! Перегружено знанием быта, порою — этнографично, местно...»³. На самом же деле перед нами избыточность, выводящая к целому текста, а затем и к «паралингвистическому слою» высказывания, связанного с целым человеческой коммуникации как избыточной/иконической⁴.

В этом смысле чрезвычайно важно, что не литературоведы и даже не

¹ Ощущение, что отзыв Паустовского к сюжету рассказа никакого отношения не имеет: «К дивной девушке, убитой вот на этом вокзале <...> Это не рассказ, а озарение, самая жизнь с ее трепетом и любовью, печальное и спокойное размышление писателя». «Я уже любил эту девушку. Я содрогался от непоправимости ее судьбы». Паустовский Константин. Наедине с осенью. Москва, 1972. С. 80

² Антон Чехов — Бунину. ППС в 30 т., т. 10. Москва. 1981. С. 169. В своем письме от 15 января 1902 года Чехов писал Бунину о его рассказе *Сосны*, опубликованном в 1901 году в журнале *Мир Божий*.

³ Горький М. Горьковские чтения// Изд-во АН СССР/ Москва, 1961. С. 50.

⁴ См. «...Что такое этот «избыток» в горизонте лингвистической эволюции и антропологического знания? Нет высказанного слова без некоторого миметического выраженного оттенка, который играет роль паралингвистического слоя в высказывании, то, что Г. Бейсон называл: «иконической аббревиатурой»: «человеческая коммуникация, создающая избыточность в отношениях между людьми, по-прежнему является преимущественно иконической и достигается посредством кинестетики, параязыка, движений, отражающих намерения, действий и т.п.» Г. Бейтсон. Экология разума. Москва. 2000. С. 388–389. Подорога В. Мимесис, т. 2, часть 1. Москва. 2011. С. 590–591.

собратья по писательскому цеху, но богослов и специалист по пастырскому служению, архимандрит Киприан Керн в переписке с И.А. Буниным определил и вскрыл те потаенные слои метафизического ядра (=иконического) в прозе Бунина, которые ускользали от прямых попыток вычленения известными формально-психологическими методами герменевтики.

И стало возможным это благодаря тому, что для архимандрита Киприана само представление о природе творчества Бунина подсказало, *что и как* выговаривается в его прозе. Оправдание творчества в переписке Киприана Керна и И.А. Бунина.

По сути то, что казалось избыточным, декоративным, излишним или театральным, вдруг было оправдано из совсем иной системы координат — из православной аскетики и представлений православной антропологии о смысле творчества.

Но не всякого, а такого, которое может откликаться на призыв Божьего мира...

Этот отклик на зов (Хайдеггер) онтологизирует творчество, вводит его в круг Божественного бытия даже без прямого участия автора. От автора лишь требуется услышать и смиренно воплотить услышанное.

И у Бунина, вне зависимости от его рационально утвержденного пути к Богу, в творчестве проявляется эта «стихийная одаренность человека»¹.

Понимание творчества выражено Киприаном Керном в его антропологии и восприятие Бунина в паламистском духе говорит, что архимандрит Киприан увидел этот отклик и преображенность мира и человека в творчестве Бунина.

Ниже я попытаюсь выделить несколько критериев, которые, как мне кажется, стали основой творческой переписки и обмена опытом художественного и пастырского слова у двух великих современников: писателя-жизнелюба и богослова-аскета.

¹ Иван Бунин. Полн. собр. соч. В XIII т. Т. 12. Москва, 2006. И. А. Бунин и Архимандрит Киприан. С. 130

1. Пример совпадения времени сакрального и времени частной жизни:

«Директор <...> стал заниматься с ней постом»¹, «В день экзамена Кати, который состоялся, наконец (на шестой неделе поста)...»² — уточняет Бунин. Здесь мы видим тот же прием, что и в *Чистом понедельнике*, и в *Пароходе "Саратове"*³ — важнейшие события в жизни героев соотносятся со временем Великого Поста, и именно в Великий Пост, на последней, предшествующей Страстной неделе, Катя сдает экзамен Директору, причем она вся в белом, как невеста, что вдвойне подчеркивает лживость ситуации⁴.

2. Плотский мир Бунина со всеми страстями и падениями все же есть искаженный мир Божественного делания, и даже в своих падениях герои Бунина не забывают о райском первообразе — отсюда столько тоски по чистой любви в его прозе.

Архимандрит Киприан сформулировал религиозный идеал человека совсем с другой стороны — не падшей природы, но Богочеловеческой, представив его как сверхзадачу для человека: вновь «обожиться», то есть усилием всего естества восстановить в себе образ Божий.

«Это значит, что идея обожения не является только плодом богословских домыслов и отвлеченных умозрений о Боге, она не только результат мистических прозрений отдельных духовидцев; Церковь это восприняла, как самую настоящую духовную реальность и Церковь молится об обожении человека, она руководит человека на пути его обожения. «Теозис» есть «религиозный идеал» Православия», — пишет архимандрит Киприан⁵.

«Теозис» героев Бунина начинается на земле как преображение тела: так происходит в снятом виде в рассказе *Легкое дыхание*, в книге рассказов *Темные аллеи* или как смерть непреображенного тела (*Митина любовь*,

¹ Бунин И.А. Собр. соч. в 9 т. Т. 5. М., 1966. С. 184.

² Там же. С.186.

³ Подробнее я анализирую связь профанного и сакрального времен в хронотопе *Чистого понедельника* в книге *Возвращение к смыслам*: Закурченко А. Возвращение к смыслам. Глава *И.А. Бунин. Темные аллеи*: исследование эроса побеждающего и преображенного в книге рассказов *Темные аллеи*. Рукопись.

⁴ Закурченко А. Энциклопедия литературных героев. Русская литература XX века. Т. 1. Москва, 1998. С. 222.

⁵ Архим. Киприан (Керн). Антропология св. Григория Паламы. С. 394.

Господин из Сан-Франциско, ряд рассказов из *Темных аллей*), или как путь от непреображенного тела к преобразуемому — в рассказе *Чистый понедельник*¹.

3. Условия обожения определяются архимандритом Киприаном следующим образом: «Их два: одно — заложенное в самой природе человека, а другое осуществляемое его личными усилиями»².

Литература исследует «природу человека», богословие предлагает путь «личных усилий». Иконическое здесь есть точка пересечения природного в человеке и того, что выдергивает человека из природы, говоря словами сербского философа Жарко Видовича, осуществляет «превосхождение»³ в человеке.

Это неслучившееся «превосхождение» — и есть иконическое, смысловое ядро рассказа *Легкое дыхание*.

4. Хронотоп *Легкого дыхания* включает архетипическое представление об особенной чистоте месяца апреля: «Так для всех боголюбивых душ, т.е. для истинных христиан, есть первый месяц Ксанфик, называемый еще Апрелем; и это есть день воскресения. В этот-то день силою Солнца правды изведется изнутри слава Св. Духа, покрывающая и облекающая собою тела святых, та самая слава, какую имели они сокровенною в душах. Ибо, что имеет теперь душа в себе, то обнаружится тогда в теле. Сей, говорю, месяц есть "первый в месяцах лета" (Исх. 12: 2); он приносит радость всей твари; он, разверзая землю, облекает одеждою обнаженные деревья; он приносит радость всем животным; он распространяет между всеми веселие; он для христиан есть первый месяц Ксанфик, т.е. время воскресения, в которое

¹ Более подробно см.: Закуренок А. Возвращение к смыслу. Глава *И.А. Бунин. Темные аллеи...* Рукопись. Закуренок А. Энциклопедия литературных героев. С. 211–221, 221–227.

² Архим. Киприан (Керн). Антропология св. Григория Паламы. С. 396.

³ «Если человек вознесется к Богу и божественному свету через превосхождение мира, в котором есть Зло (ощущение Зла, муки, боли, унижения, лишенности и т.д.), то осуществит он это именно ощущением (чувством). Превосхождение есть феномен ощущения (чувства), а не мышления (которое является мышлением об опыте, о памяти, а значит и о памятовании славы, превосхождения). Ощущение (чувство) есть сила превосхождения». Видович Жарко. Трагедия и Литургия. Москва, ж. Современная драматургия, 1998. Т. 2. С. 206.

прославлены будут тела их неизреченным светом <...>. Ибо всю лепотою светлости и красоты небесной со-делается тогда для них Дух Божества, которого они еще ныне сподобились приять в себя»¹.

Удивительным образом слова о воскресном духе апреля у святого Макария Великого и осмысление этих слов архимандритом Киприаном оказываются близки апрельскому ветру финала *Легкого дыхания*: «Город за эти апрельские дни стал чист, сух, камни его побелели, и по ним легко и приятно идти...», «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось² в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре».

Заметим, что в эсхатологической картине опустошенного мира Т.С. Элиота апрель «is the cruellest month» (*The Waste Land*)

Дух – дыхание – душа. Рассказ о жизни Оли Мещерской и рассказ о жизни классной дамы (безымянной, то есть не включенной в ряд личностных героев, как, скажем, господин из Сан-Франциско) и тем самым представляющей не конкретную антропологическую единицу, а некую модель поведения — как два отрезка, имеющие разные координаты начала, и которые сходятся в некой точке с общими координатами — почти аналог обратной перспективы. Включенные в единый пространственно-временной контекст, они не просто соотносятся друг с другом, но дополняют друг друга.

Путь Оли Мещерской — во времени, путь классной дамы — в пространстве. Соединение времени и пространство и дает целое рассказа.

Сама же композиция — «тройное окольцовывание»: легкое дыхание в названии (текст) — легкое дыхание в сюжете рассказа (внутренний мир героини) — возвращение легкого дыхания в небо в финале рассказа (внешний мир).

Также и крест в начале и конце рассказа: «На кладбище, над свежей

¹ Архим. Киприан (Керн). Антропология св. Григория Паламы. С. 400.

² Там же. С. 390. «В пантеизме человек обречен на исчезновение, так как его личность после смерти растворяется в безличности Божественной Монады». О личностном воскресении говорит и Иоанн Зизиулас в книге *Общение и инаковость*: «Бессмертие — это от начала до конца плод свободы. Единство с телом воскресшего Христа делает святую евхаристию "лекарством бессмертия и противоядием, чтобы не умирать"... Но это единство постоянно предполагает свободу». Иоанн Зизиулас. *Общение и инаковость*. М., 2012. С. 347.

глиняной насыпью стоит новый крест из дуба, крепкий, тяжелый, гладкий»¹; «Этот венок, этот бугор, дубовый крест!»². Упомянувшийся апрель в начале рассказа: «Апрель, дни серые; памятники кладбища, просторного уездного, еще далеко видны сквозь голые деревья, и холодный ветер звенит фарфоровым венком у подножия креста»³. Заканчивается рассказ преображенным апрелем: «Город за эти апрельские дни стал чист, сух, камни его побелели, и по ним легко и приятно идти...»⁴ И «серость» начальных дней тоже преобразуется в чистоту и сухость финального пасхального аккорда.

Важно, что хронос в рассказе не гетерогенный — он дискретен и точки изменений выражены спонтанностью метаморфоз, происходящих с главной героиней (характеристики спонтанности выделены мною):

«Без всяких ее забот и усилий и как-то незаметно пришло к ней все то, что так отличало ее в последние два года из всей гимназии, — изящество, нарядность, ловкость, ясный блеск глаз... Незаметно стала она девушкой, и незаметно упрочилась ее гимназическая слава», «однажды, на большой перемене, когда она вихрем носилась по сборному залу от гонявшихся за ней и блаженно визжавших первоклассниц, ее неожиданно позвали к начальнице. Она с разбегу остановилась, сделала только один глубокий вздох...»⁵

Глубокий вздох — еще одна важная метка легкости и спонтанности, связанная со сквозной метафорой ветра. Она ветрена («...и уже пошли толки, что она ветрена...»⁶). Этот каламбур «ветер/ветрена»⁷ оказывается одним из сквозных мотивов рассказа: ветер присутствует в начале рассказа

¹ Бунин И.А. Собр. соч. в 9 т. Т. 4. С. 355.

² Там же. С. 359.

³ Там же. С. 355.

⁴ Там же. С. 359.

⁵ Там же. С. 356.

⁶ Там же. С. 356.

⁷ Закуренок А. Возвращение к смыслам. Рукопись. Использование каламбуров ветер/ветрена я исследую, анализируя последний рассказ *Темных аллей*: «Единственное проименованное существо в последнем рассказе — животное, собака Негра (Негра — марокканец, редкий для Бунина каламбур), и именно она ставит точку в книге о животной и человеческой страстях». <http://www.topos.ru/article/4188>

(«холодный *ветер* звенит фарфоровым венком у подножия креста»¹), ветром наполнена психо-соматика Оли Мещерской («однажды, на большой перемене, когда она *вихрем носилась* <...>. Она <...> *сделала только один глубокий вздох...*»²), ветер сопровождает ее и после смерти, когда классная дама Оли приходит на могилу своей ученицы («Дойдя до скамьи против дубового креста, она сидит *на ветру...*», «слушая *звон ветра* в фарфоровом венке»³), ветром рассказ завершается: «Теперь это легкое *дыхание* снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем *ветре*»⁴.

Жизнь Оли Мещерской — это ряд метаморфоз, осуществляемых всякий раз «вдруг»: и внезапность ветра, ее взросления, вступления в сексуальные связи, смерти, исчезновения «легкого дыхания» — один из сквозных мотивов рассказа.

Важно, что эти внезапности, спонтанные проявления витальности соотносятся с представлением Оли о вечной жизни: «потом целый час играла, под музыку у меня было такое чувство, что я буду жить без конца и буду так счастлива». То же и перед ее падением, тоже внезапным: «Я не понимаю, как это могло случиться...»⁵

Ряд исследователей усматривают здесь буддийские мотивы, но вторая часть рассказа — пространство движения классной дамы к той же точке, к которой пришла и сама Оля — связаны с топосом в совсем других координатах: от кафедрального собора (точка выхода классной дамы) — через вход в сад, «обнесенный белой оградой, над воротами которой написано Успение Божией Матери» — вновь к кресту, уже общему (в жизни как вызов для классной дамы и в смерти как вопрос для Оли Мещерской).

Успение Божией Матери — точка, под которой в смерти прошла к финалу-началу рассказа Оля Мещерская (вернее, та ее часть, которая лишена

¹ Бунин И.А. Собр. соч. в 9 т. Т. 4. С. 355.

² Там же. С. 356

³ Там же. С. 359.

⁴ Там же. С. 360.

⁵ Там же. С. 358–359.

легкого дыхания-ветра-вздоха-духа¹) и классная дама с вопросом именно о соотношении вечного/красивого с временным/смертным/безобразным: «Возможно ли, что под ним та, чьи глаза так бессмертно сияют из этого выпуклого фарфорового медальона на кресте, и как совместить с этим чистым взглядом то ужасное, что соединено теперь с именем Оли Мещерской?»²

Невозможно ответить на вопрос о семантике легкого дыхания, вычленив лишь одну из составляющих рассказа: «хронос Оли» и «топос классной дамы» пересекаются, накладываются друг на друга и лишь совместно дают некий ответ.

Этот ответ — соотношение путей жизни Оли и пути классной дамы и точки встречи: крест собора — путь классной дамы, путь Оли — икона Успения — крест на кладбище — исчезновение легкого дыхания (вернее, возврат его обратно туда, откуда оно внезапно пришло к Оле).

Все детали объединяются вокруг этого иконического центра: рождение – смерть – успение – бессмертие и ветер – легкое дыхание – метаморфозы – грех (спонтанности поведения) – смерть/жизнь – растворение легкого дыхания.

Центральные темы рассказа — смерть, бессмертие, дар/исчезновение дара, ибо легкое дыхание — внезапно и безо всяких усилий данное Оле — это дар. Смерть, вызванная грехом и искаженным ощущением бессмертия, связана с появлением/исчезновением дара/легкого дыхания.

Путь классной дамы — модель пути человека вообще. Она выходит из храма, как выходит в жизнь человек после второго рождения/крещения, событие это повторяется по воскресеньям после Литургии, что вдвойне

¹ Природа Ольги — ветер и страсть/спонтанность. Но в православной аскетике сами по себе плотские страсти не приводят к гибели: «Эти "естественные" страсти, если и не безукоризненны, то, во всяком случае, более извинительны. В системах аскетики никогда не заметно брезгливого отношения к самой природе, осуждение естества, как такового. Поэтому аскет укоряет не самые естественные потребности, а то, что превышает меру естества, т.е. излишества. Природа всегда "добро зело" для восточного радостного космизма. В ней нет греха, она в силу своей естественности благословенна. Осуждается извращение естества, неправильное пользование им». Архим. Киприан (Керн). Антропология св. Григория Паламы. С. 411.

² Там же. С. 359.

усиливает смысловую нагрузку этого выхода из церкви. Затем она идет по Соборной улице — единственной поименованной в рассказе. Улица переходит в шоссе и далее упирается в «грязную площадь». Прохождение по площади как архетип прохождения жизненного пути, с одной стороны ограничен «закопченными кузницами»/следами цивилизации, с другой — миром природы/«свежо дует полевой воздух». Символизм этого пути просто поражает своей очевидностью и тем, что остался незамеченным исследователями.

Далее путь классной дамы (человека вообще) лежит «между мужским монастырем и острогом», причем монастырь как степень максимальной свободы выбора, как отказа от свободы и острог как степень максимальной несвободы, как насильственного лишения свободы социумом вновь ограничивают человеческую жизнь, предлагая две цели-оппозиции. Природа/цивилизация и свобода/несвобода. Между этими полюсами движется человек от рождения к смерти.

Классная дама продолжает движение в сторону сада (когда-то путь человека начался с обратным вектором — из Сада в жизнь). Героиня проходит через ограду, «над воротами которой написано Успение Божией Матери»¹. Здесь вновь избыточная деталь оказывается отнюдь не таковой. Путь от ворот до могилы Оли в глубине сада — обратно симметричен пути дамы от кафедрального собора до сада. От креста — до иконы Успения. От иконы Успения — до креста. Успение — ось симметрии и центр композиции хронотопа пути дамы/человека.

Человек выходит из храма и идет вначале по широкой Соборной улице. Потом его жизненный путь пролегает между свободой и несвободой, цивилизацией и природой. Затем в конце его снова ждет крест, но уже не над куполом храма, а над могилой.

Что становится мерилom пути человека? Если центр — икона Успения, то это — два образа смерти: смерть-успение/засыпание Божьей Матери и

¹ Там же. С. 359.

смерть-гибель, похожая на спровоцированное самой же Олей самоубийство, нелепая и грязная смерть красивой девушки/красоты. Или — успение, или — нелепая и бессмысленная смерть. И именно здесь кроется ответ на вопрос о смысле рассказа.

Красота, полученная Олей, вдруг и внезапно — это дар, данный свыше. Но Оля не знает, что с этим даром делать, и начинает использовать его для себя самой, в то время как дар дается для дальнейшего его одаривания/отдаривания Другому. Дар же, присвоенный человеком, человека же и убивает и возвращается туда, откуда пришел. Дар красоты, сниженный до уровня физиологии, сам дар же и уничтожает. Редукция порождает деструкцию. Красота, данная Ольге Мещерской, дар свыше, легкое дыхание вновь возвращается в небо, откуда был получен. Ольга, не совладавшая с даром и, более того, растратившая его, гибнет.

Это один полюс рассказа, а смерть как успение — вознесение — чистота — другой полюс. Человек совершает свой путь, оставаясь в поле выбора.

Вторая часть рассказа *Легкое дыхание* является ключом к первой. Первая — ко второй. Лишь как целое они дают ответ на вопрос о смысле рассказа.

Путь классной дамы накладывается на путь Оли Мещерской и становится альтернативой к нему, смерть-успение — альтернативой смерти-гибели.

Следует добавить, что предварять психологический и онтологический катарсисы может катарсис эстетический. Переживание языка как явленного Логоса, осуществленного в языке мира, как созданного Божественной Волей во имя творчества, приводит к катарсису эстетическому, питая его психологическим: выявлением корней страстей в сюжетах и поведении героев, и онтологическому: указывая на память смертную и смерть как следствие греха, что взывает к человеку и требует от него неприятия мира-как-смерти, открывая ему путь в мир-как-преображение.

ПОЭТИКА ИКОНИЧНОСТИ

В ЧИСТОМ ПОНЕДЕЛЬНИКЕ И.А. БУНИНА

Сузи В.Н.

Люблю отчизну я, но странною любовью...

М. Лермонтов

В *Чистом понедельнике* писатель предстает не только в привычном для многих амплуа поэта любви и природы, натурфилософа, но и как философ истории и культуры, культуртрегер.

Эти, столь неожиданные для нас, стороны его творчества органично вошли в ткань его шедевра. Действительно, чем в принципе любовный экстаз, импульс жизни, родовые спазмы, родильная горячка или агония смерти отличаются от пульсирующего ритма поэтического символа или культурно-исторического мифа? — Ведь «одной любви музыка уступает, Но и любовь мелодия». Их сферы и формы различны, исток же и механизм един. Сам автор считал рассказ лучшим в лучшем своем цикле «Темные аллеи»¹, им он как бы преодолевал череду любовных коллизий, в «бессобытийную» канву альковного сюжета вплетя, казалось бы, чуждую ему тему культуры и истории. Более того, переведя житейскую ситуацию в культурософский и «житийный» план, разработанный средствами поэтической символики, достиг тем самым новой тональности, высоты ее звучания, придал ей глубину и объем. Великое, всеобщее отразилось в малом, личностный универсум явил себя в подробностях быта как Бог деталей. Это тот прием, что присущ культуре и культу, связывает и разделяет их родовой перемышкой. Как родовая черта наиболее явственно он дает себя знать в Благой вести, в русско-христианской культуре. У Бунина она будто б на

¹ По мнению В.Н. Муровцевой-Буниной: «...Иван Алексеевич считал лучшим из всего того, что он написал» (письмо к П.Л. Вячеславу за 19.09.60 (Бунин И.А. Собр. соч. в 9-ти томах. М., Т. 7, с. 391). «Благодарю Бога, что Он дал мне возможность написать *Чистый понедельник*» (Бунин И.А. Собр. соч. в 6-ти томах. Т. 5. 1966. С. 623; цитаты из рассказа даны по: URL: <http://smalt.karelia.ru/~filolog/BUNIN/arts/arts.htm>).

границы исчезновения, но «еще не перешла порога», и потому вспыхивает наиболее ярко как угасающая звезда, достигая предела свечения¹. Весь рассказ пронизан, прошит, крепко спаян прослойками воздуха и света и щемящей под сурдинку ноткой истекания души отелесненной в родное для нее духовное измерение. Здесь и уместна та поэтика, технология, что способна выразить интуиции Откровения. Наиболее отчетливо это удастся в иконе. У Бунина это проявляется не только в обратной проекции воспоминаний героя о событиях тридцатилетней давности, перевернувших его жизнь, но и во многих иных моментах авторской позиции, о чем и пойдет здесь речь².

Укажем лишь, что принцип иконичности (никак не сводимый к экфрасису) пронизывает все уровни (мировосприятие автора, сюжет, характер изображения героев и обстановки, ситуации, тип отношений автора с героями, стиль, отбор изобразительно-выразительных средств и пр.) повествовательной поэтики. Отметим в рассказе лишь некоторые моменты проявления фиксируемого нами взгляда автора на мир.

Совершенно очевидно, что на любовно-бытовом уровне (в малом, биографическом времени героев) ситуация представлена привычным сюжетом встречи-расставания; на культурно-историческом и метафизическом уровне (творящее «большое время» автора, по М. Бахтину) — это коллизия их испытания, страстей, мытарств, исхода. Их наложение, взаимопросвечивание и составляет внутреннюю, творческую интригу рассказа. Определяющими в этом «сюжете» предстают отношения героев и автора, соотношение их хронотопов. Автор, как ласточка, вьет свое гнездо под чужой кровлей, но снаружи обжитого героями пространства, пребывает «на краю чужого гнезда». Все трое в вольном полете на мгновение

¹ С.Г. Бочаров прекрасно обозначил такое состояние как «огненный меч на границах культуры».

² За недостатком места здесь дан лишь «конспект» давней статьи с выборкой из анализа *Чистого понедельника*, отчасти переработанной в плане «эсхатологической идеи» и функций формы. Более полный анализ деталей и целого представлен: «Душа мытарствует по России...» (культурно-исторический хронотоп в рассказе И. Бунина *Чистый понедельник*) // Сузи В.Н. Пушкинский контекст в русской литературе. Петрозаводск, 2010. С. 118–143.

соприкасаются крыльями и вновь разлетаются, прочерчивая «воздушные пути» своих духовных биографий. Поэтому в поэтике рассказа доминируют не характеры героев, даже не их яркая типажность (все это — на уровне внешнего сюжета), но категория культурно-исторического хронотопа. И анализ резонно начать с сопоставления времени написания рассказа и развертывания действия в нем.

Рассказ создан в 1944 году, а действие его происходит накануне первой мировой войны. При том, что исторические события обусловили авторский замысел, ни малейшего намека на них в нем нет. В демонстративном игнорировании войны как состояния варварства, анти-культуры заключается, как кажется, первоначальный творческий импульс¹, связующий авторское биографическое время с «большим» культурно-историческим временем, которое представляет время авторского сознания, представляет за него, входит в него и вбирает его в себя, едва ли не тождественно ему. Поэтому необходимо отделить авторское время от времени героя, ведущего рассказ от первого лица, т.е. определить их отношения через дифференциацию не только временных отрезков, но прежде всего — временных уровней.

Безусловно, автор и герой нетождественны друг другу, но исповедальность повествования сближает автора с героем как повествователем, представляющим способ передачи авторского замысла, занимающего в этом сознании свой сегмент. Исходя из характера исповедальности рассказа, резонно предположить, что 1912–1944 годы представляют собой и биографическое время героя-повествователя, не выходящего за его физические и смысловые, характеристические пределы.

Итак, видимо, герой ведет свое повествование о событиях 1912–1914 годов из 1944 года, из глубины своей памяти, что, условно говоря, равнозначно вневременному состоянию, пребыванию в мифологическом,

¹ У Бунина нигде нет изображений войны; даже в рассказе *Холодная осень* война — лишь сюжетный фон.

метаисторическом времени культуры, не совпадающей с реалиями истории¹. Время мифа — время «вечно юного», обновляющегося образа как «юнеющей» с каждым входящим в нее «церкви» (вспомним Фаустову сентенцию «жизнь коротка — искусство вечно» и Платоново определение юного Эроса древнейшим даймоном). Герой, как и автор, творит личный миф, свое предание в недрах всепожирающей современности-кronоса с его короткой, но цепкой памятью. Время-вечность и космос его памяти противостоят преходящести мира сего; «алтарь» его любви пребывает в миру и вне его, включает мир в себя, преодолевает его. По тому же принципу пересечения и частичного совпадения, наложения, по принципу нераздельности/неслиянности, строят свои отношения с миром и между собой хронотопы автора и героев.

С хронотопом героя пересекается иное по направленности и близкое ему по принципу мифологизации, но отличное по характеру протекания, «культурное» время-пространство героини, протяженное не только в будущее, но прежде всего укорененное в глубокой, не растворяющейся в здесь-и-сейчас истории; это исчезающее время подлинной (в восприятии героини), созидающей культуры, а не потребляющей, комфортно устроившейся цивилизации².

Этой своей стороной героиня оказывается автору ближе, чем его герой, с которым он связан лишь биографической и исторической памятью; ее и автора сближает их культурное «избирательное сродство» (не случайно героиню порой отождествляют с самой Россией; и тому имеются известные основания).

Но начнем с сопоставления места и времени — описываемых событий (Москва, зима 1912, еще ничто не предвещает катастрофы) и написания рассказа (май 1944; ожесточение второй мировой). Повествование ведется от

¹ Всякая культура порождена «памятью сердца» (мнемосиной), что «сильней рассудка памяти печальной», и воображением (памятью будущего, подражанием, мимесисом), имеющими вневременной сверхличный Исток, «восседающий» в «сердцевине» личности и бытия.

² Ср. с романтическим противопоставлением культурного творчества и потребительства цивилизации, с замкнутостью культурно-цивилизационных циклов в *Закате Европы* О. Шпенглера.

лица героя в тридцатилетней ретроспекции: воспоминания его (время его мифа) обрамлены двумя эпохами (но о войнах ни слова; в центре внимания — любовь¹).

Исторической фон двух мировых войн создает сценическую рампу, бросая свой отсвет на мирную жизнь и разыгравшуюся, как на подмостках, драму любви. Воистину, перед нами «пир во время...» надвигающейся на нас чумы XX века, приближающей гибель засмердевшей цивилизации («загноился народ», заметил Достоевский) и старой культуры, наступления эпохи всеобщего одичания. В представленном эсхатологическом ракурсе обзорно и рассмотрим разветвленную систему деталей-символов, интенции автора и поэтику *Чистого понедельника*.

В свете финала, выявляющего начальный посыл, любовно-творческий импульс рассказа предстает художественный его хронотоп в проекции «поэзии и действительности» (Пушкин).

Сравним цветовую гамму и напряжение воссоздаваемой героем-повествователем картины зачина и финала. Рассказ начинается с толстовски протяженного речевого периода, как бы охватывающего все частности быта и задающего неопределенную длительность настоящего времени (в прошлом и настоящем, возможно, и в будущем, вне времени осуществляющегося акта): «Темнел московский серый зимний день, холодно зажигался газ в фонарях, тепло освещались витрины магазинов — и разгоралась вечерняя, освобождающаяся от дневных дел московская жизнь; гуще и бодрей неслись извозчичьи санки, тяжелей гремели переполненные, ныряющие трамваи, — в сумраке уже видно было, как с шипением сыпались с проводов зеленые звезды, — оживленнее спешили по снежным тротуарам мутно чернеющие прохожие... Каждый вечер мчал меня в этот час на вытягивающемся рысаке мой кучер — от Красных ворот к храму Христа Спасителя: она жила против него; каждый вечер...»

¹ Тогда же создана *Холодная осень*, где война, на которой погибает жених героини, проходя фоном, определяет сюжет повествования и судьбу девушки.

И эпилог, в контраст и в консонас, в созвучие с завязкой, столь же напряженное и щемяще пронзительное: «Но только я вошел во двор, как из церкви показались несомые на руках иконы, хоругви, за ними, вся в белом, длинном, тонколикая, в белом обресе с нашитым на него золотым крестом на лбу, высокая, медленно, истово идущая с опущенными глазами, с большой свечой в руке, великая княгиня; а за нею тянулась такая же белая вереница поющих, с огоньками свечек у лиц, инокинь или сестер, — уж не знаю, кто были они и куда шли. Я почему-то очень внимательно смотрел на них. И вот одна из идущих посередине вдруг подняла голову, крытую белым платом, загородив свечку рукой, устремила взгляд темных глаз в темноту, будто как раз на меня... Что она могла видеть в темноте, как могла она почувствовать мое присутствие? Я повернулся и тихо вышел из ворот». На сопоставлении символической многозначности этих двух сцен можно выстроить целое обширно развернутое исследование феноменов экфрасиса и иконы (в культурологически широком значении этих терминов).

При этом обратим внимание на явно ограниченный отбор изобразительных средств, повышающий их суггестивную выразительность — чистоту и изысканность цветовой палитры: черный (мрак, тьма), белый, сизо-серый (сумеречный, синюшный), оттенки янтарно-красного, звездная россыпь искр электрически зеленого (в зачине; «звездочки» следов героини на снегу, мерцание лампад на кладбище Ново-Девичьего монастыря). Даже в этом мирское и сакральное перекликаются (предпочитаю сопрягать, а не поляризовать или отождествлять эти начала).

В рамках тривиального сюжета, переводя его в метафизический план, Бунин решает тему связи культуры и истории через частную, вроде бы, проблему жанрово-стилистических форм повествования.

В центре внимания автора находится концепция (сопряжения же) Востока и Запада, Юга и Севера, славного былого (Италия и Русь XV века, «ренессанса» плоти и преображения души) и катастрофического настоящего. Все это преломляется через образ «странного города», центра евразийского

континента — Москвы, олицетворяемой безымянной «странной» героиней кризисного жития. Так психолого-бытовая «странность», знак героини и примета времени и места, перерастает в универсальный культурно-исторический и религиозно-поэтический символ. Весь сюжет и типология героев встраиваются в сопряжение «большого времени» (которому принадлежат Рим-Флоренция и Москва-Тверь, Пушкин, Достоевский, Толстой) с сомнительной для автора современностью, культурой модерна. Тем самым, забегаая вперед, отметим: преодолевается соблазн евразийства (Флоровский), знака неоязычества, варварства.

В рассказе открыто и латентно, упоминанием или одним намеком совмещены пространственные и разновременные культурно-исторические пласты — Россия: Тверь Афанасия Никитина, Пенза, *Повесть о Петре и Февронии*, старообрядческая Русь и Италия эпохи Ренессанса, «киргизские» островерхие башни Кремля, Индия и Персия (облик героини — восточной красавицы, Шемаханской царь-девицы), фольклорно-сказочное (*Царевна-лебедь* — Пушкин и Врубель), религиозно-культовые начала культуры и исторические реалии, Москва 1912, приметы модерна (МХАТ, исторические имена: Л. Толстой, Белый, Качалов, Сулержицкий, Пшибышевский; московская топография — Новодевичий монастырь, Марфо-Мариинская обитель, Рогожское кладбище, храм Христа Спасителя, Иверская часовня, Спасская башня, трактир старообрядца Егорова).

Особое внимание уделим отношениям Автора с героем-рассказчиком и героиней, близкой ему (в отличие от героя) не биографически, а духовно. Определяемые проблематикой отношения создают повороты сюжета, структуру повествования и через поэтическую форму восходят к мимезисной и мнемотической природе образа, сознаваемой автором в проекции Первообраза-архетипа, Священной истории и церковной культуры.

Связи «пушкинской» формы и евангельского смысла у Бунина не расслаблены «благодушно», а диалогически, проблемно напряжены, разрешая житейскую и бытийную коллизию сублимацией «биографического»

времени автора в «повествовательное» время рассказчика и их возгонкой, преобразованием во время личного «мифа». Так злоба дня (рассказ создан в 1944 году), выживание человека оказываются зависимы от его «архаической» способности к творчеству культурных форм, к воссозданию живой традиции «бездны на краю», способностью благодарно откликаться на Зов. В конечном счете, проблема заключается в ценностном соотношении деструктивных и конструктивных импульсов в мифе.

Вслушаемся в смысл «оксюморона»: понедельник (день «тяжелый») — первоначально «чист» («И увидел Бог, что это хорошо» — Быт. 1: 10); повреждение же «можно... побороть» искуплением, поскольку грех — не прежде же грешника, а попушен в памятовании спасения.

Герой-повествователь посещает с возлюбленной могилы Эртеля и Чехова в Ново-Девичьем монастыре, находя их эстетику в псевдо-русском лубочном стиле безвкусной. Крайне пошлыми изображены и развлечения творческой богемы в модном ресторане, и выступление на эстраде символиста Андрея Белого, и творения Брюсова и Пшибышевского. Верхом богемной вульгарности в ряду культуры модерна предстает хор цыган в трактире старообрядца Егорова — цыган с сизой мордой утопленника и, как чугунный шар, бритой головой (череп Адама?) и цыганка-запевало со зловещей дегтярной челкой (явно, почти карикатурно, соотносена с героиней и ее «восточно»-лубочной красотой). Всему этому «культурному» ряду оценочно противопоставлены «босой» Толстой с его Платоном Каратаевым, пересказ сюжета *Петра и Февронии*, погребение старообрядческого архиепископа¹, шествие с великой княгиней во главе сестер Марфо-Мариинской обители, имевшей особый Устав². Правда, и этот ряд автором

¹ Бунин устами героини описал похороны старообрядческого архиепископа Московского и всея России Иоанна Картушина (в миру — Иустина), которые реально состоялись 24 апреля 1915 года, по Пасхе, через три года после рассказанных им событий.

² «Обеты, которые давали сестры милосердия в обители, были временными (на один год, на три, на шесть и только затем на всю жизнь), так что, хотя сестры и вели монашеский образ жизни, монахинями они не были. Сестры могли покинуть обитель и выйти замуж, но по желанию могли быть и пострижены в мантию, минуя иночество» (Степанова Е. Марфо-Мариинская обитель: неповторимый образец // Нескучный сад. На сайте «Православие и мир» (<http://www.pravmir.ru/marfo-mariinskaya-obitel-nepovtorimy>)).

дан через эстетическое (т.е. стилизованное, романтическое) восприятие героев! Автор и сочувствует, и слегка дистанцируется от них, как от alter ego (что для нас особенно важно в понимании его позиции!); «прием» морально-творческой рефлексии, диалогизма, присущий русской литературе, начиная с Державина, а вдуматься, так и со *Слова о Законе и благодати* и *Слова о полку Игореве!* Вот тут и начинаются проблемы восприятия, методологии понимания мысли автора.

Это тот способ и тип нашего национально-культурного сознания, что восходит к поэтике Благой вести, к соборной личности, двусоставности (не дуализму) Христова Лица (пример тому — двухчастность моления о Чаше). Но это тема иного уже, теоретико-методологического, культурософского разговора.

Одним из выразительных моментов становится вид Града, который наблюдает герой: «За одним окном низко лежала вдали огромная картина заречной снежно-сизой Москвы; в другое, левее, была видна часть Кремля, напротив, как-то не в меру близко, белела слишком новая громада Христа Спасителя, в золотом куполе которого синеватыми пятнами отражались галки, вечно вившиеся вокруг него... "Странный город! — говорил я себе, думая об Охотном ряде, об Иверской, о Василии Блаженном". — Василий Блаженный — и Спас-на-Бору, итальянские соборы — и что-то киргизское в остриях башен на кремлевских стенах...»

И в этом же ценностно-смысловом ряду: «С меня опять было довольно и того, что вот я сперва тесно сижу с ней <...>, обоняя какой-то слегка пряный запах ее волос, думая: "Москва, Астрахань, Персия, Индия!" В ресторанах за городом, ...она... просила позвать цыган, и они входили нарочито шумно, развязно: впереди хора, с гитарой на голубой ленте через плечо, старый цыган в казакине с галунами, с сизой мордой утопленника, с голой, как чугунный шар, головой, за ним цыганка-запевало с низким лбом под дегтярной челкой... Она слушала песни с томной, странной усмешкой...»

— Бунин иронично обыгрывает полонско-григорьевскую и толстовско-блоковскую цыганщину.

А в финале пронзительно щемящее: «...Из церкви показались несомые на руках иконы, хоругви, за ними, вся в белом, длинном, тонколикая, в белом обрусе с нашитым на него золотым крестом на лбу, высокая, медленно, истово идущая с опущенными глазами, с большой свечой в руке, великая княгиня; а за нею тянулась такая же белая вереница поющих, с огоньками свечек у лиц, инокинь или сестер, — уж не знаю, кто были они и куда шли». Это не просто стилизация (хотя есть и этот упоительный для автора момент)! Их парадоксальное совмещение дает эффект неожиданно острой мысли.

«Сизая морда утопленника» перекликается с «синеватыми пятнами» (не трупными ли!) галок на крестах (опять Пушкин, но *как* переосмыслен!), а «голая, как чугунный шар, голова» старого цыгана — напоминает «полный месяц», что «нырял в облаках над Кремлем, — «какой-то светящийся череп», — сказала она». — «Дорогой молчала, клоня голову от светлой лунной метели, летевшей навстречу. <...> На Спасской башне часы били три, — еще сказала: Какой древний звук, что-то жестяное и чугунное. И вот так же, тем же звуком било три часа ночи и в пятнадцатом веке. И во Флоренции совсем такой же бой, он там напоминал мне Москву...»

По общему тону рассказа, по впечатлению от него, особенно в передаче вида на Москву сверху, из квартиры героини, в нем всплывает, подспудно присутствует образ града Китежа (образ потопа-воздаянья из *Медного всадника* Пушкина). Пробьется ли сквозь текучую толщу времени «тонколикая, в белом обрусе с нашитым на него золотым крестом ...великая княгиня» или всплывет «сизая морда утопленника» зависит от сохранения нами личной и национальной, культурно-исторической памяти как творческого дара. Автор не знает ответа; вопрос повисает в пространстве-времени; все зависит от усилия соборно личной воли творца.

«Простодушный» герой Бунина, как Онегин (как и все мы) оставлен автором и Творцом наедине с собой в «минуту злую». Казалось бы, форма

(чисто по-пушкински, как в *Евгении Онегине* и в «маленьких трагедиях») становится единственным, что нас еще может спасти от расчеловечивания! Но это, опять же, скорее, вопрос, чем утверждение автора.

Легкий намек на исход дан в лебединой «белой веренице поющих, с огоньками свечек у лиц, инокинь или сестер, — уж не знаю, кто были они и куда шли». Бунин не случайно выбирает Марфо-Мариинскую обитель, имевшую особый статус сестринского монастыря, что позволяет ему сменить черные монастырские одеяния «сестер» на белые (цвет надежды)! Это и символ, и историко-бытовой факт¹.

В ракурсе истории обители и судьбы ее основательницы (конечно же, известных автору, хотя бы в общих чертах) рассказ читается как Реквием по России. Это напоминает картины *Великий постриг* М. Нестерова (1898) и П. Корина *Русь уходящая*, которые и расписывали Марфо-Мариинскую обитель по просьбе настоятельницы (Нестеров создал и белую форму послушниц-сестер милосердия). Конечно, не в подборе цветовой гаммы дело; это лишь штрих, выражающий смысловое через вещественное, их единство (но не тождество) в символе!

В проекции духовно-культурного и жизнетворческого целеполагания пронзительно звучит благодарность автора Богу за дарование. Бунин, как никто, зная цену любви, отдавая должное женскому самоотвержению, упоает лишь на материнскую любовь Богородицы. Милующего Лица Спаса он будто и не знает. В этом отчасти он симптоматично схож с Лермонтовым. Их мужество прихотливо избирательно, в отличие от женственно безликой всеядности Блока. Бывают не только «странные сближенья», но и отталкиванья.

Лишь со-творение себя как личности в состоянии любви (не

¹ Великая княгиня Елизавета Федоровна, воспитанная в протестантизме, но принявшая в замужестве православие, в память убитого эсерами мужа создала обитель социально-монашеского служения по западному образцу (не случайно и посвящение ее евангельским сестрам — попечительной Марфе и созерцательной Марии). Так тема монашества в миру задета в образах Алеши Карамазова и отчасти — Льва Мышкина Достоевским (см. Сузи В. Романная поэтика Достоевского. Петрозаводск, 2008). Древний опыт катакомб, скита в миру был использован в сталинское время в виде тайного пострига (например, А. Лосевым, его женой Валентиной Михайловной в 1929 году).

обязательно плотской) дает какой-то шанс на оправдание и смысл существования. Все прочее — суета сует. Старец Зосима в *Братьях Карамазовых* резонно считал, что «любовь — дело жестокое». Бунин в финале жизни и творчества неизбежно приходит к тем же простым истинам, что и нелюбимый им Достоевский.

Итак, иконичность, помимо прямой / обратной пространственных перспектив двоимирия (мира и иномирия), содержит: 1) единство времени (прошлое, настоящее, будущее) и вечности, 2) связанные соборно личностным началом, 3) универсумом, выраженным бестелесно лучезарным Голосом и световидным Ликом-зраком в непроглядной тьме мира и блистающем мраке «ничто» инобытия, 4) переданными предметно-телесными символами и письменами.

В иконичность входят и вся многозначность цвето-звуковой палитры, бестелесно логосная сущность духовных смыслов-эйдосов существования, такие понятия как личность-ипостась, глагольность онтоса, субстанция, квинтэссенция и акциденция, трансцендентность и имманентность, экзистенция, конститут и атрибут и прочее, чего не выразить словом.

При этом личностная универсумность, иконичность, литургийность, евхаристийность, символьность, логосная словесность, христоцентризм, богочеловечность, теофанность (богоявленность), теургийная домостроительность — именованья, функционально сущностные, субстанциональные аспекты-атрибуты единого Лица-конститута.

ОБРАЗ ЛЬВА ТОЛСТОГО В КНИГЕ И.А. БУНИНА *ОСВОБОЖДЕНИЕ ТОЛСТОГО* КАК АНТИИКОНА

Жилина Н.П.

Книга *Освобождение Толстого* была опубликована в Париже в 1937 году и стала плодом «длительных, многолетних размышлений Бунина над личностью, творчеством и философией Л.Н. Толстого, человека, перед которым он "благоговел" — этим словом характеризуют отношение Бунина к Толстому и писатели-современники — Ант. Ладинский, М. Алданов и сам Бунин»¹.

Первая глава имеет вступительный характер и является своеобразным семантическим ключом, поскольку содержит в себе зерно всей книги. Очень небольшая (всего полторы страницы), эта главка зрительно и содержательно разделена еще на пять фрагментов, образующих единое целое благодаря общности мотивов, пронизывающих в последующем и всю книгу.

Повествование открывается цитатой из поучений Будды: «Совершенный, о монахи, не живет в довольстве. Совершенный, о монахи, есть святой Высочайший Будда. Отверзите уши ваши: освобождение от смерти найдено»². Заявленная в названии как центральная для всего произведения, тема освобождения здесь получает свою философскую конкретизацию: найдено освобождение *от смерти*. Вслед за изречением Будды приводятся слова Толстого, в которых, как считает Бунин, содержится «главное указание к пониманию его всего»: «Мало того, что пространство и время и причина суть формы мышления и что сущность жизни вне этих форм, но вся жизнь наша есть (все) большее и большее подчинение себя этим формам и потом опять освобождение от них...» (44). Определяя пространство

¹ Михайлов О.Н. Примечания // Бунин И.А. Собр. соч. в 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 568.

² Бунин И.А. Освобождение Толстого // Бунин И.А. Собр. соч. в 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 7. Далее все цитаты будут даны по этому изданию с указанием страниц в тексте.

и время только как «формы мышления», но не бытия человека, Толстой, как видим, подчеркивает, что «сущность жизни вне этих форм», и само обретение свободы возможно лишь путем освобождения от них. Полностью принимая эту мысль Толстого, Бунин пишет: «Астапово — завершение "освобождения", которым была вся его жизнь, невзирая на всю великую силу "подчинения"» (7). Так возникают две центральные оппозиции, ставшие стержнем всей книги: *жизнь / смерть, свобода / плен.*

С самого начала повествования, уже с первого слова появляется мотив *духовного совершенства*, который на протяжении всей книги воплощается в важнейшем тезисе: только совершенный человек в состоянии достичь истинной свободы, а условием ее достижения является полное отречение от земного мира. Мотивом духовного совершенства первая глава своеобразно окольцовывается: в конце ее появляется список «благородных юношей», которые отвергли сей мир, мир «довольства» ради обретения высшей истины: «был царевич Готами, был Алексей Божий человек, был Юлиан Милостивый, был Франциск из Ассизи... К лику их сопричислился и старец Лев из Ясной Поляны» (8). Производит впечатление уже сам по себе ряд имен, в который входит и основатель одной из мировых религий, и один из самых почитаемых на Руси раннехристианских святых, и герой средневековой легенды, отказавшийся от мирских соблазнов во имя праведной жизни, и известный всему миру католический святой, основатель монашеского ордена францисканцев. Русский писатель включается в этот ряд с номинацией «старца» — слово, которым в отечественной православной традиции определяли подвижников веры. Кроме того, как видим, применяется особый фразеологический оборот, уместный в жизнеописаниях святых, с лексикой высокого стиля и характерной интонацией: «к лику их сопричислился...». Таким образом, уже в самом начале дается определенная идейная установка: книга Бунина — это не мемуары современника, не записки младшего литературного собрата, не воспоминания ученика о любимом и почитаемом учителе, это повествование, которое должно стать

своеобразным неканоническим житием великого и святого человека, философа и вероучителя, появившегося на земле, чтобы указать людям путь к высшей цели. В дальнейшем такое восприятие только укрепляется, поскольку происходит расширение списка «благородных и мудрых» великих людей всего человечества: в него включаются также античные авторы, ветхозаветные пророки, царь Соломон, пророк Магомет и, как выразился Бунин, «даже Сам Сын Человеческий» (36). Причина появления такого своеобразного «жития» становится ясна из дальнейшего повествования: по мнению Бунина, Толстой жил непонятым, умер непонятым и через четверть века после своей смерти продолжает оставаться непонятым в своем величии и святости.

Категории *жизни и смерти*, основополагающие в любой философской системе, рассматриваются в книге Бунина в русле концепции Толстого, который в своих религиозных трактатах настаивает на том, что все мудрецы с древнейших времен высказывали одну и ту же идею: о суетности земной жизни и необходимости отречения от земного мира для достижения высшего совершенства и жизни небесной. Присоединяясь к мысли Толстого, Бунин формулирует ее таким образом: при рождении человек оказывается *плененным жизнью*, и настоящим *освобождением* для него может стать только *смерть*. Однако это возможно лишь в том случае, если его земной путь был верным.

Важнейшая задача Бунина — представить *жизнь* Толстого как *Путь*. Именно поэтому во второй главе он излагает теорию Толстого о фазисах (или периодах) жизни любого человека и показывает, как шел великий писатель от грехов и ошибок к «высшей мудрости» и настоящей свободе. Полным «освобождением» Толстого стал, по Бунину, его уход из Ясной Поляны и смерть на станции Астапово. На протяжении повествования Бунин не раз возвращается к описанию последних дней великого писателя, а вся его жизнь рассматривается и оценивается через призму его ухода. Таким образом, сквозной нитью книги является мысль об уходе как возвращении к истине.

Воспоминания и размышления самого Толстого, его близких, друзей и знакомых привлекаются Буниным, чтобы обосновать важнейшую для него идею: с рождения и до самых последних дней жизни Толстому мешали всевозможные «рамки», которые стесняли и ограничивали его свободу: будь то пеленки в пору младенчества, мнения старших в детстве, правила этикета в юности, общественные принципы, традиции и религиозные установки в зрелости. Постоянное стремление к освобождению от внешних и внутренних преград отличало Толстого на протяжении всей его жизни, что, по Бунину, является несомненным свидетельством его избранности и величия.

Одним из главных препятствий на пути к свободе в сознании Толстого в поздний период его жизни стал *дом*. Известно, что *дом*, означая прежде всего жилище, защищающее и укрывающее человека, существует еще и в качестве культурной универсалии, которая в более широком смысле начинает перерастать в такие понятия, как *отчий дом*, *родина*, *Отечество*. «Дом — в народной культуре средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода (включая не только живых, но и предков)»¹. Семантика *дома* не исчерпывается только этими значениями. Воспринимаясь, прежде всего, в качестве главного материализующего начала (семьи, рода), *дом* является еще и чрезвычайно емким символом: «с одной стороны, дом строится как уменьшенная *модель вселенной*; с другой стороны, с ним сравнивается и человеческое *тело*. Дом синонимичен Храму и противопоставлен Дворцу... Происходит это потому, что изначально, с древнейших времен, дом мыслится как *центр мира*, святилище Рода»². При этом все основные значения слова *дом* имеют исключительно положительную коннотацию. Не случайно одной из самых известных и семантически значимых в Евангелии является притча о блудном сыне, главными событиями которой являются *уход из дома* и *возвращение домой*.

Чрезвычайно важно, что дом как аксиологическое понятие отвергается

¹ Славянская мифология: энциклопедический словарь. М., 1995. С. 168.

² Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. В. Андреева [и др.]. М., 2001. С. 159.

Толстым во всех его значениях. Описание Бунина лишь подтверждает то, что хорошо видно по художественным произведениям Толстого: на протяжении его жизненного пути происходило постепенное отчуждение от таких важных для каждого человека ценностей, как отечество и религия. Последним этапом стал уход из Ясной Поляны, от семьи и *из дома*. Это произошло, поскольку *дом* стал напрямую ассоциироваться в сознании Толстого с *пленом*, а *бездомье* — с истинной *свободой*. Применяя буддийскую терминологию, Бунин все значения понятия *дом* обозначает словом *родина*, а *бездомье* — словом *чужбина*. Так возникает оппозиция *родина / чужбина*, где *родина* понимается как пространство низкое, земное, топос мира сего, с его довольством и бездуховностью, а *чужбина* — как высокое небесное пространство истины. Понятно, что все положительные коннотации в этой оппозиции присвоены *чужбине*, а *родина* имеет только негативные.

Как и Толстой, Бунин не видит принципиальных различий между учением Будды и заповедями Христа. Повторив не раз, что уход Толстого является высшей точкой в его освобождении, Бунин стремится философски обосновать это, цитируя *Поучения Будды*: «Тесна жизнь в доме, место нечистоты есть дом» (15). Уверенный, что в христианском сознании оппозиции *дом / бездомье*, *родина / чужбина* имеют ту же семантику, что и в буддизме, Бунин приводит цитату из Евангелия, включая в нее свою собственную фразу и не заботясь о том, что сознательно или ненамеренно искажает его смысл: «Враги человеку домашние его... Кто не оставит ради Меня отца и матери, тот не идет за Мной» (8). В настоящем виде, как известно, цитата выглядит так: «Враги человеку домашние его. Кто любит отца или мать более, нежели Меня, не достоин Меня...» (Мф. 10: 37) Различие очевидно: евангельская мысль утверждает любовь к Богу как жизненный ориентир, как наивысшую величину в иерархии ценностей, при этом, однако, не противопоставляя ее любви к людям — даже наоборот; в формуле же Бунина любовь к Богу оказывается несовместимой с любовью к людям. Цитируя запись Толстого в сборнике мудрых мыслей «Я — Антонин,

но я и человек; для Антонина град и отечество — Рим, для человека — мир», Бунин добавляет: «Для Толстого не осталось в годы его высшей мудрости не только ни града, ни отечества, но даже мира; осталось одно: Бог; осталось "освобождение", уход, возврат к Богу, растворение — снова растворение — в Нем» (7–8).

Отвергая *дом* как аксиологическое понятие (включающее в себя семью, род, отечество и религию), Толстой создает свою собственную систему ценностей, определяющую всю картину мира, в которой центральными являются представления о человеке и его Творце. По мысли Толстого, душа и тело в человеке — это совершенно отдельные субстанции, существующие обособленно и противоположные по своей сути: в душе воплощено божественное начало, в теле, по терминологии Толстого, — начало «животное», душа заключает в себе высокую, небесную сущность, в теле гнездятся пороки и соблазны. Таким образом, тело оказывается лишь грязной, порочной и непотребной оболочкой для той чистой божественной частицы, которой является душа. Лишь этот элемент божественного начала в человеке составляет крупицу истины, все же остальное, что принадлежит его собственной личности, — ложно, порочно и греховно. Следует подчеркнуть, что само понятие личности Толстой связывал с представлением о плотских, телесных проявлениях человека, поэтому освобождение души возможно для него лишь при условии отделения ее от тела (то есть после физической смерти), когда она сможет вернуться в свой «истинный дом», к Богу. Таким образом, в оппозиции жизнь / смерть, по Толстому, именно понятие *смерть* обладает положительной коннотацией, в то время как с понятием *жизнь* связана исключительно негативная семантика.

Сам смысл человеческой жизни, по мысли Толстого, состоит в том, чтобы всю жизнь готовиться к смерти, то есть к переходу в иной, высший мир, к Богу. На первый взгляд, этот тезис не противоречит христианским представлениям. Однако переход в иной мир в толстовском учении связан не с судом Божиим, а с концом личного бытия, и поскольку Творец здесь

мыслится как абстрактное и безличное божество, то лишь уход из этого мира дает человеку возможность полного растворения в этом божестве, и только такое растворение мыслится как действительное обретение истины и свободы.

Значительное место в книге Бунина занимают его собственные воспоминания о Толстом. Особые чувства и особое отношение к своему великому современнику Бунин начал испытывать еще с раннего детства: «Мечтать о счастье видеть его я начал очень рано» (50). Услышав рассказ отца о встречах с писателем во время севастопольской кампании, смотрел на него «во все глаза: живого Толстого видел!» (51) С течением времени чувство только усиливалось, о чем говорит такое признание: «В ранней молодости я был совершенно влюблен в него, в тот мной самим созданный образ, который томил меня мечтой увидеть его наяву» (51). Увлечение толстовством — «опять-таки от влюбленности в Толстого как художника... не без тайной надежды, что это даст... законное право увидеть его и даже, может быть, войти в число людей, приближенных к нему» (51). Впечатление от его московского дома в Хамовниках — «сказочное. Какой особый сад, какой необыкновенный дом, как таинственны и полны значения эти освещенные окна: ведь за ними — Он!» (56). Заглавная буква в слове «он» говорит сама за себя. Состояние после первой встречи с Толстым: «...Провел вполне сумасшедшую ночь, непрерывно видел его во сне с разительной яркостью, в какой-то дикой путанице...» (58) Память сохранила даже мельчайшие подробности встречи с обожаемым великим человеком, выражение его глаз, походку, интонацию, каждое его слово, детали его внешности: «по-звериному зоркие» глаза, «крупную руку, к которой мне хотелось припасть с восторженной, истинно сыновней нежностью» (57). Нет сомнений: на протяжении всей жизни Бунина Лев Толстой занимал в его душе положение *кумира*.

Мотив духовного совершенства теснейшим образом переплетается в книге с мотивом *избранничества*. Описывая характер, натуру и личность

Толстого, Бунин подчеркивает в ней два определяющих начала: с одной стороны природные — «звериные» — проявления, с другой — утонченный аристократизм. «Простота и царственность» (81) — вот сочетание, которое, по Бунину, поражало в Толстом и было свойственно ему от природы. Необыкновенная и изумляющая многих жизненная сила Толстого, по мнению Бунина, берет свои истоки в его природных корнях, в особой близости его естества со «зверьем». Такую же энергию природного начала Бунин видит и в других необычных, исключительных людях — *избранных*, таких, как Будда, царь Соломон, пророк Магомет... Этих людей Бунин называет «царственным племенем» (48) и считает, что среди особых качеств, присущих им, выделяется необычно развитое природное, или «звериное» начало. Чтобы как можно ярче показать это, Бунин применяет даже удивительное по своей необычности сравнение с гориллами: «Гориллы в молодости, в зрелости страшны своей телесной силой, безмерно чувственны в своем мироощущении, беспощадны во всяческом насыщении своей похоти, отличаются крайней непосредственностью, к старости же становятся нерешительны, задумчивы, скорбны, жалостливы... Сколько можно насчитать в царственном племени святых и гениев таких, которые вызывают на сравнение их с гориллами даже по наружности! Всякий знает бровные дуги Толстого, гигантский рост и бугор на черепе Будды, падучую болезнь Магомета...» (48)

Как считал Бунин, присущая Толстому *первобытная сила* заставляла покоряться ему не только людей, но и животных — ярким примером является один случай, описанный известным музыкантом Гольденвейзером, близко знавшим семью Толстого: «Я не могу представить себе его испуганным, говорит Гольденвейзер. Однажды зимой мы ехали с ним вдвоем в маленьких санках. Он правил. Начинаясь метель, становилась все сильнее, так что наконец мы сбились с пути и ехали без дороги. Заметив вдалеке лесную сторожку, мы направились к ней, чтобы расспросить у лесника, как выбраться на дорогу. Когда мы подъехали к сторожке, на нас выскочили три

или четыре огромных овчарки и с бешеным лаем окружили лошадь и сани. Он решительным движением передал мне вожжи, а сам встал, вышел из саней, громко гикнул и с пустыми руками пошел прямо на собак. И вдруг страшные собаки сразу стихли, расступились и дали ему дорогу, как власть имущему. Он спокойно прошел между ними и вошел в сторожку со своей развевающейся седой бородой» (95).

В то же время совершенно особенным оказывается, по мысли Бунина, *аристократизм* этих людей, проявлявшийся прежде всего в их *гордости*: сообщив, что Будда-царевич был «из рода тех, чья гордость вошла в поговорку» (49), Бунин добавляет, что «гордость кн. Н. С. Волконского, деда Толстого по матери, тоже была достойна поговорки» (49), акцентируя внимание читателя на этой, по его мнению, наследственной психологической черте, отличающей великих и избранных.

В воспоминаниях людей, близко знавших Толстого и его семью, возникает сложный и неоднозначный образ человека, который всегда чувствовал себя несравненно выше других, окружающих его людей, — Бунин, однако, считает это лишь свидетельством его исключительности, проявлением избранной природы. Цитируя высказывания биографов Толстого, отмечавших его многочисленные недостатки, неприятные особенности, душевные изъяны и слабости, Бунин вступает с ними в острую полемику, привлекая те же факты из жизни Толстого, но давая им совершенно другую (иногда противоположную) трактовку. Справедливо утверждая, что все биографы основывают свои представления прежде всего на признаниях самого Толстого, Бунин настаивает на том, что у автора «Исповеди» было гипертрофированное чувство совестливости и отличное от других (то есть более высокое!) представление о нравственной норме. Именно с этим связывает Бунин многочисленные признания Толстого в своих грехах и пороках. Неукротимый гнев и ярость Толстого, его несдержанность и грубость, непреодолимое женолюбие в молодости, неудержимая страстность и бурная чувственность вплоть до глубокой старости, — все эти проявления

Бунин также относит на счет исключительности Толстого, его природного начала, его «звериного» естества, свидетельствующего о его избранности.

Стремясь утвердить мысль о недостижимой для других духовной высоте Толстого, Бунин ставит проблему *степени его греховности*. Цитируя признание Толстого «Я испытываю муки ада: вспоминаю всю мерзость своей прежней жизни...», он полемически вопрошает: «Какая "мерзость", какие смертные грехи числились за ним?» И дает совершенно определенный ответ: «Только те, что называются "грехами святых", всегда считавших себя самыми страшными грешниками» (38). Между тем аморальные и безнравственные поступки Льва Николаевича Толстого хорошо известны не только по его дневникам и *Исповеди*, но и по художественным произведениям, в сюжетах которых отразились события жизни их автора. Одним из таких произведений, как известно, является роман *Воскресение*, где судьба Катюши Масловой воспроизводит ситуацию, происшедшую с молодым Толстым и горничной его тетушек, что засвидетельствовано самим писателем (108). Такой подход Бунина дает основания считать, что понятия *святость* и *греховность* неверно понимались им: в православном сознании, как известно, *святкой* — это не тот человек, в котором не проявляется или, тем более, отсутствует греховное начало, а тот, который сильнее других осознает свою греховность и более других борется с нею.

Есть и еще один важный момент, который не учитывается Буниным: ясно и отчетливо видя свои грехи, святые подвижники искренне и глубоко каялись в них, и именно покаяние приводило к очищению души; что же касается толстовской *Исповеди*, то она написана прежде всего с целью показать порочного человека как продукт окружающей его среды и тем самым обличить то общество, которое сформировало в молодом человеке равнодушие и презрение к нравственным принципам, цинизм и моральную распущенность. Таким образом, Толстой в большой мере переносит ответственность и вину за греховные поступки с самого человека на его окружение. Художественные и особенно публицистические произведения

Толстого, написанные в поздний период его жизни, имели главной целью обличение человечества, идущего, по его мнению, неверным путем, избравшего ложные ориентиры и все больше удаляющегося от Христа. Однако нельзя не увидеть, что осуждая, обличая и отвергая всё земное устройство, Лев Толстой занимает позицию *высшего судьи* над человечеством, и при этом в его суде нет ни милосердия, ни настоящей любви. Интересно, что в воспоминаниях близко знавших его людей возникает такая характерная портретная деталь, не раз упомянутая в книге, как «незабываемые глаза» (70): «горестно-сумрачные» (29), «проникающие в душу» (42), «маленькие серо-голубые... по-звериному зоркие» (57), «пронзительно-жесткие глаза под нависшими бровями» (75), «пронзительно-острые, умные», и, наконец, как итог — «волчьи глаза» (73). Оспаривая это определение как «неверное» (86), Бунин, однако, признает: «Все же в портретах его молодости, зрелости и первых лет старости всегда есть нечто преобладающее, такое, что, во всяком случае, не назовешь добротой» (87).

Утверждая, что вся его жизнь — освобождение от великой силы подчинения пространству, времени и причине, Бунин дает свое представление о достижении свободы — через преодоление внешних преград, при этом не осознавая, что остаются еще и преграды внутренние, которые и являются в христианском представлении главными, — страсти. Как и Толстой, Бунин не смог понять, что в христианском сознании истинная свобода может быть достигнута только путем внутреннего освобождения человека, его очищения от страстей.

Включая Толстого в ряд великих христианских святых, Бунин не принимает во внимание, что образы подвижников веры в житиях и их лики на иконах излучают *свет* и *покой*, являющиеся следствием *бесстрастия* (то есть очищения от страстей) — состояния, достигнутого ими в результате огромного и постоянного труда души. В противоположность этому в воспоминаниях самых разных людей о Толстом и его семье постоянно выделяются как главные черты — неистовая страстность, мятежность и

бунтарство, и именно они воспринимаются Буниным как основа его праведности и величия.

Лев Толстой, как и многие другие образованные люди той эпохи, никогда не изучал христианскую догматику, а Евангелие воспринимал в соответствии со своими представлениями, сформированными прежде всего под влиянием философии просветителей. Вот почему не кажется странным признание Толстого, сделанное, по свидетельству его секретаря, в конце жизни: «Я разлюбил Евангелие» (16). Как известно, основополагающие христианские догматы Толстой отвергал, для него была абсолютно чужеродной идея о Спасителе как Сыне Божиим, Богочеловеке, пришедшем в мир восстановить связующую нить между человеком и Творцом, прерванную в результате первородного греха. Вследствие этого идея спасения в учении Толстого была связана не с Богом, а с самим человеком, а единственной возможностью спасения становился полный отказ от каких бы то ни было земных радостей. Поэтому так называемое толстовское «христианство» так мрачно и абсолютно безрадостно, а самому Толстому так чуждо и непонятно то чувство, которое несет в себе православная икона, говоря словами Е.Н. Трубецкого, «та несравненная радость, которую она возвещает миру», и «изумительная ее жизнерадостность»¹.

Имея целью написать своеобразную словесную икону Толстого, Бунин, разумеется, понимал, что икона — это всегда изображение не лица, но *лика*. А по точному определению о. Павла Флоренского, «лик есть осуществленное в лице подобие Божие. Когда пред нами — подобие Божие, мы вправе сказать: вот образ Божий, а образ Божий — значит и Изображаемый этим образом, Первообраз его. Лик, сам по себе, как созерцаемый, есть свидетельство этому Первообразу...»². Однако в книге Бунина за образом, так сказать, «главного персонажа» мыслится только русский писатель граф Лев Николаевич Толстой, показанный в его биографической конкретике и

¹ Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. М., 1994. С. 229.

² Флоренский П.А. Иконостас. М., 2001. С. 31.

данный через призму бунинского восприятия как исключительный человек, избранная личность, воплощение совершенства.

Ко всему сказанному хочется добавить следующее.

Описывая реакцию людей из самых разных сословий на отлучение Толстого от Церкви за кощунство над ее святынями, Бунин верно и точно увидел, что русское общество в этом вопросе было на стороне Толстого, и — скажем больше — для того, чтобы в этот момент выступить в поддержку Церкви, требовалось немалое мужество, внутренняя сила и твердость. В России конца XIX – начала XX века Лев Толстой воспринимался как «великий старец», Учитель жизни, последний пророк, «великий защитник всех трудящихся и обремененных», «мировая совесть». Это стало особенно хорошо понятно в дни его пребывания на станции Астапово, когда по всей стране ждали с тревогой бюллетеней о его здоровье, а еще больше — во время похорон, когда многотысячная толпа пела «Вечную память», с земными поклонами провожая его гроб от станции до Ясной Поляны.

Известный в свое время журналист А.С. Суворин в начале XX века записал в своем дневнике: «Два царя у нас: Николай Второй и Лев Толстой. Кто из них сильнее? Николай Второй ничего не может сделать с Толстым, не может поколебать его трон, тогда как Толстой несомненно колеблет трон Николая и его династии. Его проклинаят, Синод имеет против него свое определение. Толстой отвечает, ответ расходится в рукописи и в заграничных газетах. Попробуй кто тронуть Толстого. Весь мир закричит, и наша администрация поджигает хвост»¹.

Показывая «величие и святость» Толстого, Бунин одновременно утверждает и истинность его, как определил И.М. Концевич, «панрелигии»², об основании которой Толстой, как известно, мечтал еще в 1855 году, будучи участником Севастопольской обороны. Этой религии, по его мысли, «соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от

¹ Цит. по кн.: Петров Г.И. Отлучение Льва Толстого. М., 1964. С. 7.

² Концевич И.М. Истоки душевной катастрофы Л.Н. Толстого // За что Лев Толстой был отлучен от Церкви: сборник исторических документов. М., 2006. С. 384.

веры и таинственности, религии практической, не обещающей блаженства на небе, но дающей блаженство на земле»¹, он и посвятил последние десятилетия своей жизни.

Думается, что книга Бунина является точным и ярким отражением состояния русского общественного сознания предреволюционной эпохи, когда главной задачей стало представляться достижение Царства Божия на земле, и именно эта идея в обществе (имеющем очень приблизительное представление о христианской системе ценностей), стала казаться истинным и подлинным воплощением христианства.

¹ Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 20 т. М., 1965. Т. 19. С. 150.

ИКОНА В МЕМУАРАХ ВОЕННОЙ ЭМИГРАЦИИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Мартынов А.В.

В отечественной историографии религиозный фактор рассматривается, как правило, в специализированных работах, посвященных той или конфессии (межконфессиональному диалогу), или в культурологическом контексте воздействия Церкви на цивилизационное устройство.

Вместе с тем религия, в случае ее укорененности в культурном дискурсе, в значительной степени определяет поведенческие особенности его членов, действуя зачастую на подсознательном уровне, что существенно затрудняет возможность проследить не только механизмы влияния, но и определить ее как основную (или одну из основных) причин того или иного поступка.

И Гражданская война, и последующие события воспринимались белогвардейцами не только как борьба за Россию, но и как религиозное испытание. Адмирал Александр Колчак, став Верховным правителем, писал о тяжелом «кресте власти», символика элитных «цветных» полков Вооруженных сил Юга России (ВСЮР) содержала или изображение креста (алексеевский, дроздовский, марковский), или адамовой главы (корниловский), то есть христианского символа победы над смертью. Христианская символика присутствовала и в наградах Белого движения, они стали существенно разнообразнее по сравнению с набором орденов и медалей Российской Империи. Знаки за Первый Кубанский (Ледяной) и Великий Сибирский походы имели изображения тернового венца. Были учреждены Крест За Степной поход, орден Святителя Николая Чудотворца.

Возможно, поэтому поражение в Гражданской войне и последующая эмиграция при всем своем трагизме не воспринималась большей частью

офицерства Белых армий как прекращение борьбы. По справедливому замечанию современного историка Сергея Волкова, исход из Крыма был таким же отступлением, как отступление от Орла или из Северной Таврии¹. Преобразование в 1924 году интернированной в Галлиполи, Лемносе, Чаталдже и французской базе ВМФ в Бизерте Русской армии в Русский общевоинский союз ставило целью сохранения основных кадров с тем, чтобы при первой же возможности возобновить борьбу по освобождению родины. То есть то, что в польском национальном движении сопротивления в годы II Мировой войны называлось, «ждать с прикладом у ноги». Одновременно, таким образом, эмигрантами сохранялась и самоидентификация по отношению к культуре стран рассеяния.

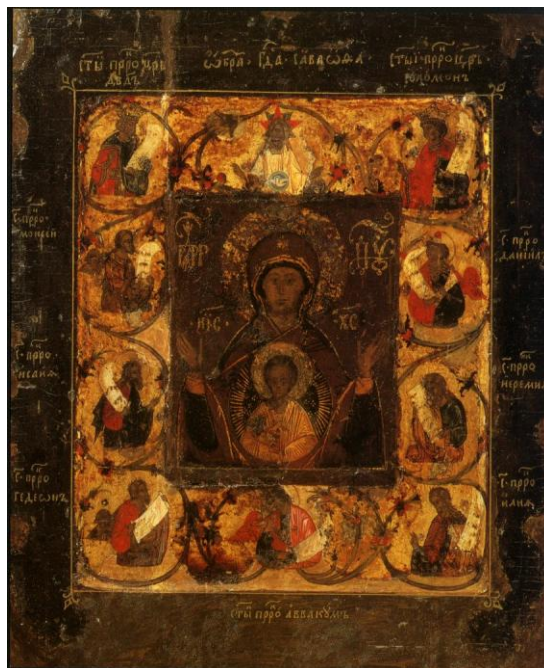
О религиозной составляющей белой борьбы размышляли как рядовые добровольцы (Сергей Мамонтов *Походы и кони*, Иван Лукаш *Голое поле*), так и руководители движения. Один из основателей Добровольческой армии генерал от инфантерии Михаил Алексеев, отправляясь в Первый Кубанский поход, писал: «Мы уходим в степи. Можем вернуться только, если будет Милость Божия. Но нужно зажечь светоч, чтобы была хоть одна светлая точка среди охватившей Россию тьмы»². Более подробно христианский смысл движения сформулировали, философски обобщив, такие мыслители, как Антон Карташев (*К оправданию Белой борьбы*), Иван Ильин (*Наши задачи*) и Петр Струве (*Белая вера и белая идея*).

Важную роль в самоидентификации движения играли и иконы. В армии Верховного правителя адмирала Колчака был особо чтим чудотворный Абалакский образ Божией Матери. Среди наступавших на Москву частей Первого Добровольческого корпуса ВСЮР поклонялись чудотворному Курскому Коренному образу Божией Матери *Знамение* и чудотворному Озерянскому образу Божией Матери. На Севере, в Архангельске, белогвар-

¹ Волков С.В. Русский корпус и военная эмиграция // Наша страна. Буэнос-Айрес, 3 сентября 2011.

² Приводивший слова генерала участник Кубанского похода общественный деятель князь Николай Львов писал: «В этих словах заключается весь смысл Кубанского похода и больше того — всего белого движения. Ибо не в успехе, не в одних победах, а вот в этом зажженном светоче и заключалось наше предназначение». Львов Н.Н. Свет во тьме. Очерки Ледяного похода. Сидней: б. и., 1972. С. 19.

дейцы почитали Чудотворный Грузинский образ Божией Матери.



Отчасти подобное поклонение возникало случайно: Озерянская икона Божией Матери — благословление добровольцам преосвященного епископа Феодора. Почитание преподобного Сергия Радонежского в Марковском полку и архангела Михаила в Дроздовском обусловлено тем, что они являлись небесными покровителями первых командиров соединений генерал-лейтенанта Сергея Маркова и генерал-майора Михаила Дроздовского.

Одновременно сражавшиеся на стороне белых казаки привнесли в движение свои святыни: чудотворный Донской образ Божией Матери, чудотворный Табынский образ Божией Матери (оренбуржцы).

Символично, что чудотворный образ Божией Матери *Державная* был явлен в дни отречения от престола последнего Государя. Он же благословлял Земскую рать генерал-лейтенанта Михаила Дитерихса, предпринявшего в 1922 году попытку реставрации Дома Романовых, тем самым, «закольцовывая» собой историю Второй Русской смуты.

Вместе с тем, несмотря на религиозный характер движения, в «белой» мемуарной литературе не так часто упоминаются иконы. Последнее обусловлено не столько насильственным разрушением официальной триады «православие, самодержавие, народность», которое, в частности, привело к

республиканским течениям в армии,¹ сколько подсознательным их восприятием как части того нравственного выбора, который они уже сделали, как что-то само собой разумеющееся, что *argiōi* не предполагает обязательной вербализации.

Так, например, в знаменитых пятитомных *Очерках Русской смуты* (1921–1926) командующего ВСЮР генерал-лейтенанта Антона Деникина иконы упоминаются всего три раза (дважды в контексте надругательств над ними большевиков и один — в связи с «черными страницами» отечественной контрреволюции: грабежами и иными военными преступлениями). В двухтомных *Записках* (1922–1923) его извечного оппонента, последнего белого главнокомандующего генерал-лейтенанта Петра Врангеля об иконах пишется пять раз. Трижды о благословлении Врангеля («Трогательная картина крепко врезалась в мою память»)², один раз о помощи с эвакуацией чудотворной Кореневской иконы Божией Матери³.

Более подробно генерал повествует о чуде, произошедшем во время болезни, когда он заразился тяжелой формой сыпного тифа. «Через несколько дней⁴ по возвращении из поездки моей к Кизляру я вновь занемог...

Генерал Юзефович⁵ вызвал телеграммой из Крыма мою жену. Она нашла меня в положении очень тяжелом. Я с трудом узнал ее и через несколько часов после ее приезда впал в полное беспамятство. Положение мое все ухудшалось. На пятнадцатый день болезни оно стало почти безнадежным. Врачи отчаялись спасти меня. Профессор Юрьевич предупредил

¹ См. первоначальную редакцию гимна корниловцев: Мы былого не жалеем,/ Царь нам — не кумир,/ Лишь одну мечту лелеем:/ Дать России мир.

² Аналогичный сюжет есть в воспоминаниях командующего белыми войсками Северной области генерал-лейтенанта Владимира Марушевского. Генерал вспоминал о благословлении его и супруги иконой святых Зосимы и Савватия настоятелем Соловецкого монастыря, который они посетили в июле 1919 года. Это единственное упоминание иконы в мемуарах командующего. Марушевский В.В. Белые в Архангельске // http://militera.lib.ru/memo/russian/marushevsky_vv/13.html

³ Вероятно, речь идет о Курской Коренной иконе Божией Матери, находившейся в Коренной Рождества Пресвятой Богородицы пустыни — древнем монастыре, основанном в 1597 году на месте обретения чудотворной иконы.

⁴ Конец января – начало февраля 1919 г.

⁵ Генерал-лейтенант Яков Юзефович начальник штаба Кавказской армии, которой в тот период командовал Врангель.

жену, что она должна быть готова к худшему. Генералу Юзефовичу доктора объявили, что едва ли я доживу до утра. Жена решила пригласить священника исповедовать и причастить меня. В дом доставлена была пользовавшаяся большим почетом жителей Чудотворная икона Божьей Матери.¹ Я был без сознания, и исповедь могла быть только глухая. Однако во время исповеди я неожиданно пришел в себя, в полном сознании исповедывался и приобщился, но после причастия вновь впал в беспамятство. Отслужив молебен, батюшка ушел, а жена осталась у моего изголовья, ежечасно ожидая моей смерти.

Я беспрерывно бредил, вдруг начинал командовать, отдавать боевые распоряжения. Иногда бред становился совершенно бессвязным, и я бесконечно повторял одно какое-нибудь слово. К утру я окончательно изнемог.

Неожиданно к вечеру шестнадцатого дня болезни температура стала падать, на семнадцатый день наступил кризис, и я был спасен»².

Петр Врангель, честно фиксируя факт чудесного исцеления после молебна перед чудотворной иконой Божией Матери, во время болезни, тем не менее, считал, что спасение наступило благодаря «исключительному уходу, которым был окружен и, главным образом, беззаветному самоотвержению жены, не отходившей от меня за все время моей болезни».³ Последнее никак не было связано с формальной религиозностью белого главкома. О том, что Врангель был глубоко верующим, вспоминали многие мемуаристы. Так, например, полковник Федор Елисеев, служивший сотником под началом Врангеля в составе Корниловского конного полка Кубанского войска и неоднозначно оценивавший генерал-лейтенанта, признавал, что Врангель с супругой, «заведовавшей санитарной летучкой», «часто посещают станичную церковь и ходят даже к всенощной службе. Мы же посещаем церковь очень редко. Казаки полка также, а почему — не

¹ Возможно, речь идет об иконе Божией Матери Всецарицы из Свято-Георгиевского женского монастыря.

² Врангель П.Н. Воспоминания в 2 томах. Т. 1. М., Терра, 1992. С. 191–192.

³ Там же. Т. 1. С. 192.

знаю»¹.

Иначе воспринимал свой религиозный опыт генерал-майор Борис Штейфон. В 1918 году он возглавлял в Харькове подпольный центр по переброске офицеров во ВСЮР.

В то время «нервная жизнь очень утомляла, и временами я переживал приступы душевной слабости. Однажды мне было совсем скверно. Надежные квартиры становились ненадежными, доклады были удручающими и я чувствовал большую усталость. Зайдя к людям, где я рассчитывал найти приют, я никого не застал, квартира заперта. Мои нервы явно сдали. Вдруг раздался звон монастырского колокола. "Звонят ко Всенощной" — мелькнуло в голове и неудержимо потянуло в церковь. Прошел пустынными улицами и вошел в монастырский храм. Служил архимандрит, пел монастырский хор, молящихся не было. Только какая-то старушка стояла на коленях и усердно клала поклоны. Я забился в угол, но не мог молиться, лишь смотрел, не отрываясь, на чудотворный образ Озерянской Божьей Матери, ярко озаренный свечами и неугасимыми лампадами. Кругом был мрак и икона словно парила в воздухе. Благостный лик Богородицы кротко глядел на меня, и постепенно в душу нисходило умиротворение. Я опустился на колени и стал горячо молиться. Не заметил, как окончилась служба. Произошло то чудо, о котором я просил: вновь почувствовал себя сильным духом, бодрым, верящим в свои силы. А затем, до конца моего пребывания в Харькове, меня не покидала удача. Царица Небесная не только хранила меня, но помогла мне спасти и сотни офицеров. Много лет прошло с тех пор, но память о той монастырской службе осталась неизгладимой»².

Различный религиозный опыт, в данном случае связанный с иконопочитанием, был обусловлен не только особенностями психотипа мемуаристов или внешними обстоятельствами. В данном случае важнее трагедии Гражданской войны выступает персоналитический аспект. Как и в

¹ Елисеев Ф. И. С Корниловским конным // http://www.dk1868.ru/history/s_korn_konn5.htm.

² Штейфон Б. А. Харьковский Главный Центр Добровольческой Армии. 1918 г. // <http://www.liveinternet.ru/users/chugulan/post172242146/>.

таинстве Крещения, он всегда выступает как индивидуальный, личный акт. Спасение, данное через молитву, обращенную к иконе, — это Божественное чудо.

«СМУГЛЫЕ ОБРАЗА ЗА СТЕКЛОМ...»
В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Мартынов А.В.

Созданная Владимиром Набоковым (1899–1977) картина мира вызывала вопросы у многочисленных критиков практически сразу после появления первых романов писателя. В интервью Олвину Тоффлеру автор *Машеньки* вспоминал, как в двадцатых годах к нему «прицепился некий Мочульский, который никак не мог переварить мое полнейшее равнодушие к организованному мистицизму, к религии, к церкви — любой церкви».¹

Позже на вопрос журналиста Джейн Хоуард («Как ваши взгляды на политику и религию влияют на ваше творчество?») Набоков ответил: «Я никогда не состоял ни в одной политической партии, но всегда испытывал омерзение и презрение к диктатуре и полицейским государствам, так же как и к любой форме насилия. Это относится к регламентации мысли, правительственной цензуре, расовым или религиозным преследованиям и всему подобному. Меня не интересует, оказывает ли это простое кредо влияние на мои сочинения. Полагаю, что мое равнодушие к религии носит тот же характер, что и мое неприятие коллективной деятельности в политической или гражданской сфере. Я позволил некоторым созданиям в своих романах быть неугомонными вольнодумцами, но, повторяю, мне абсолютно безразлично, какую форму веры или разновидность неверия присвоит мой читатель их создателю».²

Тоже он уточнил в интервью Мартину Эслину: «По правде говоря, малейший привкус национальной, народной, классовой, масонской, религиозной, любой другой общественной группы волей-неволей настраивает меня

¹ Интервью Олвину Тоффлеру // Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М., Издательство Независимой газеты, 2002. С. 150.

² Интервью Джейн Хоуард // Набоков о Набокове и прочем. С. 161.

против произведения, не позволяет мне в полной мере насладиться предложенным плодом, равно как и нектаром таланта, если таковой там имеется»¹.

Подобный взгляд проецировался Набоковым и в отношении писателей, которых он высоко ценил: «Я ненавижу морализаторский пафос Гоголя, меня приводит в уныние и недоумение его абсолютная беспомощность в изображении девушек, мне отвратителен его религиозный фанатизм»².

Одновременно автор *Дара* признавался, что «в религии я полный профан. Популярность Бога могу объяснить только паникой атеиста»³. Вместе с тем в прозе и поэзии Владимира Набокова присутствует религиозная проблематика, в частности, образы, связанные с иконами.

Первые упоминания иконы в прозе Набокова носят мемориальный характер. Они отсылают к утерянному раю — жизни на родине. В романе *Машенька* (1926) главный герой Лев Глебович Ганин, вспоминая, как летом 1917 года он выздоравливал от тифа: «Лежишь, словно на воздухе. Постель слева отгорожена от двери камышовой ширмой, сплошь желтой, с плавными сгибами. Направо, совсем близко, в углу — киот: смуглые образа за стеклом, восковые цветы, коралловый крестик... В этой комнате... и зародилось то счастье, тот женский образ, который, спустя месяц, он встретил наяву. В этом сотворении участвовало все, — и мягкие литографии на стенах, и щебет за окном, и коричневый лик Христа в киоте, и даже фонтанчик умывальника»⁴.

Тема иконы, как части воспоминания была продолжена писателем в *Подвиге* (1930). В романе повествуется, как «над маленькой, узкой кроватью, с белыми веревчатыми решетками по бокам и с иконкой в головах (в грубоватой прорези фольги — лаково-коричневый святой, а малиновый плюш на исподе подъеден не то молью, не то самим Мартыном), висела на светлой стене акварельная картина: густой лес и уходящая вглубь витая

¹ Интервью Мартину Эслину // Набоков о Набокове и прочем. С. 234.

² Интервью Алин Толми // Набоков о Набокове и прочем. С. 275.

³ Интервью Джеймсу Моссмену // Набоков о Набокове и прочем. С. 286.

⁴ Набоков В. *Машенька* // Набоков В. Русский период. Собрание Сочинений. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 68.

тропинка»¹.

Данное описание автобиографично и вызывает ассоциацию с воспоминаниями писателя *Другие берега* (1954): «Стоя коленями на подушке, в которой через полминуты предстояло потонуть моей звенящей от сонливости голове, я без мысли говорил английскую молитву для детей, предлагавшую — в хореических стихах с парными мужскими рифмами — кроткому Иисусу благословить малого дитя. В соединении с православной иконкой в головах, на которой виднелся смуглый святой в прорези темной фольги, все это составляло довольно поэтическую смесь. Горела одна свеча, и передо мной, над иконкой, на зыбкой стене колыхалась тень камышовой ширмы, и то туманился, то летел ко мне акварельный вид — сказочный лес, через стройную глушь которого вилась таинственная тропинка»². Автобиографичность подчеркивается еще одной деталью: упоминанием «английских книжонок, которые мать читывала с ним».³

Мемориальный аспект присутствует и в *Защите Лужина* (1930). В описании «тихого петербургского дома» родителей заглавного героя говорится, что «у мебели, у вещей была своя душа, где в киоте был незабвенный гранатовый блеск и таинственные апельсиновые цветы, где по шелку на спинке кресла была вышита толстая, умная кошка, где была тысяча мелочей, запахов, оттенков, которые все вместе составляли что-то упоительное, и раздражающее, и ничем незаменимое».

Подобие потерянной гармонии Александр Иванович Лужин обретает, когда первый раз приходит в квартиру своей невесты, «в которой самый воздух был сарафанный», все «слилось в умильный красочный блеск, из которого на мгновение выскакивал отдельный предмет, — фарфоровый лось или темноокая икона, — и опять весело рябило в глазах». Но в отличие от старого, дореволюционного отчего дома, новое пристанище оборачивается

¹ Набоков В. Подвиг // Набоков В. Русский период. Собрание Сочинений. Т. 3. С. 99.

² Набоков В. Другие берега // Набоков В. Русский период. Собрание Сочинений. Т. 5. СПб., Симпозиум, 2000. С. 194. См. также Набоков В. Память, говори // Набоков В. Английский период. Собрание Сочинений. Т. 5. СПб., Симпозиум, 1999. С. 384.

³ Набоков В. Подвиг. С. 99.

лишь иллюзией, что в итоге приводит Лужина к самоубийству.

Вместе с тем уже в следующем году образ иконы выходит за рамки воспоминаний. В рассказе *Занятой человек* (1931) главный герой, «полулитератор», выведенный под псевдонимом Граф Ит («неприятно напоминающим бессмертного Каран д'Аша»), русский эмигрант к тридцати трем годам испытывает страх, что он не переживет «возраста Христа». Постепенно боязнь перерастает в манию, поведение Графа принимает фарсовые формы. Вера не удовлетворяет его, не дает ответа: «Не является ли религия (рассуждал Граф, сидя в опустевшей, темнеющей пивной, где уже стулья ложились, зевая, на столы, ложились спать), религия, развешивающая иконы по стенам жизни, не является ли она вот такой попыткой создать благоприятственную обстановку, — точно так же, как, по мнению иных врачей, фотографии милостивых и упитанных младенцев, украшая спальню беременной, отлично действуют на плод? Но даже если нужные меры приняты, даже если известно, почему Икс (питавшийся тем-то и тем-то — молоком, музыкой, мало ли чем), благополучно перешел в загробную жизнь, а Игрек, (питавшийся чуть-чуть иначе) застрял и погиб, — нет ли еще и еще случайностей, которые могут произойти уже при самом переходе, — напортить, помешать»¹.

Тем самым, икона в данном рассказе Набокова не несет своей изначальной функции Богопознания, а призвана подчеркнуть, посредством парафилологических обывательских рассуждений главного героя, его гротескность.

Икона, наряду с картинами, вновь выступает напоминанием о былой гармонии и в романе *Дар* (1937). Она упоминается один раз, в заключительном стихотворении Федора Константиновича Годунова-Чердынцева *О мяче найденном*: «Одни картины да киоты/ в тот год остались

¹ Набоков В. *Занятой человек* // Набоков В. *Русский период. Собрание Сочинений. Т. 3.* СПб., Симпозиум, 2000. С. 558.

на местах,/ когда мы выросли, и что-то/ случилось с домом»¹.

Важно учитывать, что если лирический герой Набокова в дальнейшем будет критически относиться к своему сборнику стихов («Кое-что, правда, из этих пятидесяти восьмистиший было вспоминать совестно»), то к *Мячу* это не относилось.²

В поэзии Набокова иконы возникают в картинах, рисующих разрушения и бедствия охватившие родину. В стихотворении с «говорящим» названием *Панихида* Набоков писал:

*Сколько могил,
сколько могил,
ты — жестока, Россия!
Родина, родина, мы с упованьем,
сырые, верные, греем последним дыханьем
ноги твои ледяные...*

*Стонет старик перед иконою смуглой.
Глухо молитву поют; звук тяжелый и круглый
катится, медлит, немеет...*

*Плещет кадило перед мертвым, перед гробом.
Родина, родина! Ты исполинским сугробом
встала во мгле надо мною³.*

В стихотворениях также присутствует мемориальная тема, в которую также включены и иконы:

Звон, и радугой росистой

¹ Набоков В. Дар // Набоков В. Русский период. Собрание Сочинений. Т. 4. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 215.

² Набоков В. Дар. С. 336.

³ Панихида // Набоков В. В. Стихотворения. С. 234–235.

*малый купол окаймлен...
Капай, частый, капай, чистый,
серебристый перезвон...*

*И ясны глаза иконок,
и я счастлив, потому
что церковенка-ребенок
распевает на холму...¹*

Воспоминания вытесняют реальность. Путешествуя в вагоне по «равнине нерусской», лирический герой стихотворения вспоминает — «пусть это длилось миг» — поездки по России:

*Была передо мной вся молодость моя:
плетень, рябина подле клена,
чернеющий навес, и мокрая скамья,
и станционная икона².*

Одновременно, размышляя о будущем России, Набоков риторически задавался вопросом:

*Или старушкой станешь ты
и в голубой струе кадильной,
кладя дрожащие кресты,
к иконе припадешь бессильно?³*

Также в поэтике Набокова появляется тенденция эстетического переживания веры в ущерб церковной догматике. В результате возникает

¹ Звон, и радугой росистой... // Набоков В. В. Стихотворения. СПб., Академический проект, 2002. С. 121.

² В поезде // Набоков В. В. Стихотворения. С. 83.

³ Русь // Набоков В. В. Стихотворения. С. 177.

сюжетная эклектичность, в частности, смешение христианского и языческого начал.

*Мы столпились в туманной церковенке,
вспоминали, молились и плакали,
как нечаянно двери бесшумные
распахнулись, и тенью лазоревой
ты вошла, о весна милосердная!
Разогнулись колена покорные,
прояснились глаза углубленные...
Что за чудо случилось отрадное!*

*Заливаются птицы на клиросе,
плещут воды живые под сводами,
вдаль по ризам колеблются радуги,
и не свечи мы держим, а ландыши,
влажной зеленью веет – не ладаном,
и, расставя ладони лучистые,
окруженная сумраком радостным,
на иконе Весна улыбается¹.*

Подобное стихотворение вызывает ассоциации с творчеством Бориса Поплавского, отношение к которому у Набокова изменялось от достаточно критического при жизни поэта, к последующему принятию творчества автора *Снежного часа* после его смерти². Последний в стихотворении *В Духов день* писал:

¹ Мы столпились в туманной церковенке... // Набоков В. В. Стихотворения. С. 175–176.

² Набоков В. Борис Поплавский «Флаги» // Набоков В. Русский период. Собрание Сочинений. Т. 3. С. 695–697; Набоков В. Другие берега. С. 317. Подробнее об отношениях Набокова и Поплавского см. Мартынов А. Литературно-философские проблемы русской эмиграции. М., Посев, 2005. С. 71–73.

*Карлики и гномы на скамьях собора
Слушали музыку с лицами царей.
Пели и молились еле слышным хором
О том, чтобы солнце взошло из морей.¹*

Кроме того, христианская символика, в частности, иконы в поэтике Набокова соотносятся с образами, далекими от религии. В стихотворении *Трамвай*, он описывает «стекла — озаренные иконы», «горящее число» номера маршрута и пункт назначения — «рая обычайное названье»². А в *Осени* «Клен отдает со вздохом и поклоном/ последний свой узорный образок»³.

В отличие от прозы (исключая автобиографические *Другие берега*, концептуально примыкающие к довоенному периоду), упоминания икон в набоковской поэзии ограничиваются более узким периодом 1919–1921 годов. Так *Панихида* датируется 1919 годом, а *Русь*, *Осень* и ряд других 1921 годом. В принципе, об этом вспоминал и сам Набоков, когда говорил, что в его творчестве был «период (он уместился в двадцатые годы) некой опеки над самим собой, целью которой было сохранить ностальгические воспоминания и развить византийскую образность (последнее по ошибке было воспринято кое-кем из читателей как мое увлечение религией, которая никакого интереса для меня, кроме как образец для стилизации, никогда не представляла)»⁴.

По сути, о том же Набоков признавался и в послесловии к американскому изданию *Лолиты*: «Когда-то у меня ушло около сорока лет на то, чтобы выдумать Россию и Западную Европу, а теперь мне следовало выдумать Америку»⁵.

Поэтому представляется ошибочным утверждение А. Арьева, писавше-

¹ Поплавский Б. Флаги. Париж, Числа, 1931. С. 61

² Трамвай // Набоков В. Стихи. Анн Арбор, Ардис, 1979. С. 84.

³ Осень // Набоков В. В. Стихотворения. С. 159.

⁴ Интервью Альфреду Аппелю // Набоков о Набокове и прочем. С. 294.

⁵ Набоков В. Лолита // Набоков В. Английский период. Собрание Сочинений. Т. 2. СПб., Симпозиум, 1997. С. 378.

го в исследовании *Вести из вечности (о смысле литературно-философской позиции В.В. Набокова)*, что автор *Отчаяния* «как и другие русские писатели "серебряного века"... руководствовался романтическим принципом внеконфессиональных поисков высшего смысла, поиском Бога вне соборных стен»¹, то есть религиозной или религиозно-философской интуицией. Также неверно и утверждение А. Мазур, писавшей в статье *Религиозные мотивы в поэзии В.В. Набокова*, будто, «искать Творца в творенье — это и есть религия Набокова», а сам писатель, по ее мнению, был верующим².

Вместе с тем было бы ошибочно однозначно говорить об атеизме Набокова, несмотря на такое стихотворное признание: «остаюсь я безбожником с вольной душой в этом мире, кишасщем богами»³. В цитирувавшемся интервью Олвину Тоффлеру, отвечая на «последний вопрос — вы верите в Бога?» писатель сказал: «Откровенно говоря — а то, что я собираюсь сейчас сказать, я не говорил никогда, и, надеюсь, это вызовет легкую и приятную дрожь, — я знаю больше того, что могу выразить словами, и то небольшое, что я могу выразить, не было бы выражено, не знай я большего» (I know more than I can express in words, and the little I can express would not have been expressed had I not known more)⁴.

¹ <http://lib.rus.ec/b/420704/read#t15>

² <http://philolog.petrus.ru/filolog/konf/2008/35-mazur.htm>.

³ Слава // Набоков В. В. Стихотворения. С. 211.

⁴ Интервью Олвину Тоффлеру. С. 157. Ср. со стихотворением *Слава*: «Это тайна та-та, та-га-та-та, та-та,/ а точнее сказать я не вправе». С. 210.

ПОВЕСТЬ Б.К. ЗАЙЦЕВА
ПРЕПОДОБНЫЙ СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ
В ЗЕРКАЛЕ ЖИТИЙНОЙ ИКОНЫ

Кубасов А.В.

Дошедшие до современного читателя житийные произведения, в том числе *Жизнь и житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия Радонежского* Епифания Премудрого, представляются ценнейшим собранием сведений для богословов, историков, культурологов, литературоведов, языковедов. Однако памятник с шестисотлетней историей таит немало загадок и соблазнов, связанных с попыткой реконструкции образа святого. В этой ситуации, как справедливо замечает В.Н. Топоров, «многое само жаждет восстановления-воплощения <...>. И в ответ на этот изнутри идущий призыв вовне откликаются писатели и художники, создатели своего рода художественной, мифопоэтической «сергианы», продолжающей расширяться и в наши дни, шесть веков спустя после кончины Сергия. Некоторые из этих опытов за последний век весьма удачны и имеют силу вторичного источника *sensu stricto* и первичного индивидуально-личностного прорыва к сути личности Сергия, другие же, и их большинство, отражают бедность и неадекватность тех, кто пытался образно представить Сергия и понять его»¹. К числу безусловно удачных опытов «прорыва к сути личности Сергия» справедливо относят повесть Бориса Константиновича Зайцева *Преподобный Сергий Радонежский* (1924–1925).

Отсылка автора этой повести к агиографическому жанру очевидна и даже декларативна: он неоднократно прямо ссылается на главный источник своего произведения, часто цитирует его. Повесть Б.К. Зайцева, наряду с

¹ Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. II. Три века христианства на Руси (XII–XIV вв.). М., Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 378.

книгой Е.Е. Голубинского, относят к «классическим п е р е л о ж е н и я м (разрядка цитируемого автора — А.К.) Жития Епифания и Пахомия, исполненным выдающимся историком церкви и писателем»¹. Б.К. Зайцев не претендует на то, что его повесть добавит что-либо новое к существующей фактографии, касающейся русского святого. Задача писателя, очевидно, заключалась в другом: подобно иконописцу, используя заведомо общеизвестный материал, «переписать» сюжет жития святого, обогатить его содержание с помощью другого, светского жанра, представить в рамках сложившегося канона свое понимание и свою интерпретацию эпохальной личности преподобного Сергия Радонежского.

В отличие от открытого следования за древнерусским автором — Зайцев упоминает в повести только Епифания Премудрого как первого и основного автора Жития — ориентация писателя на соответствующую житийную икону гораздо менее очевидна. Речь идет не столько о сознательном варьировании иконографического изображения «игумена земли Русской», сколько о неизбежно возникающей смысловой связи агиографического метажанра с житийной иконой. Уместно вспомнить в данном случае такое понятие, введенное М.М. Бахтиным, как «память жанра». Именно память жанра имеет в виду И.А. Есаулов, когда пишет о том, что «экфрасис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своем исконном сакральном инварианте, что за описанием картины в русской литературе так или иначе мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения "чужого" небесного "своему" земному. Иногда эта иконная "память" проявляется эксплицитно, но чаще скрывается в подтексте произведения»².

Текст повести Б.К. Зайцева отличает напряженный диалог двух разнонаправленных начал: повествовательного (нарративного) и изобразительно-живописного (экфрастического). Показательно, что автор повести то и дело

¹ Жизнь и житие Сергия Радонежского. Сост., посл. и коммент. В.В. Колесова. М., Сов. Россия. 1991. С. 349.

² Есаулов И.А. Экфрасис в русской словесности нового времени: икона и картина // Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М., Кругъ, 2004. С. 135.

прибегает к ремаркам, связанным со зрительными образами: «Следующие два рассказа *изображают* материальное положение монастыря»¹; «Привожу почти дословно рассказ Епифания. Он *просто и ярко рисует* святого обители» (44); «...*сцену эту мы прекрасно видим*» (51). Наконец, итоговая, усиленная анафорой, апелляция к внутреннему видению читателя: «Мы Сергия *видели* задумчивым мальчиком, тихопослушным; юным отшельником, и игуменом, и знаменитым Сергием-старцем. *Видели*, как спокойно, неторопливо и без порывов восходил мальчик к святому. *Видели* в обыденности, за работой и на молитве, и на распутьях исторических, на рубеже двух эпох. Из тьмы времен, из отжившего языка летописей иногда доносились слова его — может быть, и неточные. Мы *хотели бы услышать и голос его*. Это заказано, как не дано нам проникнуть в свет, легкость, огонь его духа» (69). Автор повести не сомневается в возможности внутренним взором увидеть, «умозреть» прошлое. И столь же тверд он в убеждении невозможности услышать его. Во многом это связано с иконографическим подходом к изображаемой личности и с ориентацией автора на Новый Завет².

Словесная визуализация стремится заместить чувственную, картина переводится из явленного в потенциально воображаемое сначала автором, а затем и читателем: «Семиотические процессы, происходящие на границе слова и изображения, совершаются именно в промежуточной сфере воображения, которая несет в себе потенциал удвоения, равно, хотя и не эквивалентно, представленный и на стадии творения и на стадии восприятия произведения изобразительного искусства»³. Апелляция автора к воссоздающему воображению читателя как раз и проявляется в глаголах «видим»,

¹ Зайцев Б.К. Преподобный Сергей Радонежский // Зайцев Б.К. Собрание сочинений в 5 томах. Т.7. Святая Русь: избранная духовная проза. Книги странствий. Повести и рассказы. Дневник писателя. М., Русская книга, 2000. С. 38. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте в круглых скобках. Курсив, кроме специально оговоренных случаев, везде мой.

² Ср. с замечанием Б.А. Успенского: «Уместно напомнить, что если в Ветхом Завете человек может лишь *услышать* Бога, то в Новом Завете он может *узреть* Его. Уже одно это обстоятельство в принципе оправдывает как появление икон в христианском искусстве, так и аналогию священного писания и священного изображения». Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., Школа «Языки русской культуры», 2012. С. 225.

³ Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 60–61.

«рисует», «изображает».



Иконы передают *лик*, за которым художник старается увидеть проступающие *лицо* и *личность* святого. В.В. Колесов, вслед за отцом Павлом Флоренским различая и разводя понятия «лик», «лицо» и «личина», пишет: «Лик Сергия как символ культур проступает за всеми подробностями земного существования святого. Чем дальше во времени от событий, описанных в Житии, тем больше за образом Сергия исчезает облик реального человека, сгущаясь в лик святого»¹. Смысл переложения Жития, предпринятого Б.К. Зайцевым, очевидно, заключается еще и в том, что за «сгустившимся ликом святого» он пытается разглядеть именно реального человека. На основе жития реконструировать и воссоздать его *личность*,

¹ Колесов В.В. Сергей Радонежский: художественный образ и символ культуры // Жизнь и житие Сергия Радонежского. С. 334.

представить лицо. В понимании Флоренского, *лицо* «есть то, что видим мы при дневном опыте, то, чем являются нам реальности здешнего мира; и слово *лицо*, без насилия над языком, можно применять не только к человеку, но и к другим существам и реальностям при известном к ним отношении, как говорим мы, например, о лице природы и т. д.»¹. В отличие от лица, лик есть «чистейшее явление духовной формы, освобожденное от всех наслоений и временных оболочек, ото всякой шелухи, ото всего полуживого и застывшего чистые, проработанные линии ее»². Если интенция иконописца направлена от лица к лику, то интенция светского писателя — от лика к лицу. Для этого последнему необходимо прибегнуть к фикциональному, художественному началу: вообразить возможные разговоры, детали обстановки, пейзажные подробности и т.п. Однако лица в привычном понимании этого слова, то есть портрета Сергия, Зайцев в повести не дает. В этом отношении писатель XX века следует за древнерусским автором: «Внешний облик Сергия, строго говоря, Епифания не интересовал: к святости он, по мнению составителя "Жития", отношения не имел, и "физиогномическое", не говоря уже о телесном, не было для Епифания еще одним из источников, чтобы судить о душевных качествах святого и сделать хотя бы один шаг в сторону его глубины, его сути, его тайны. Поэтому внешние черты Сергия не были донесены до читателя, если не считать нескольких исключений, среди которых указания, отмечающие возраст Сергия <...>. По этим чертам восстановить внешний облик Сергия невозможно»³. Далека от портретного сходства и икона святого. Н.М. Тарабукин так писал о принципиальных различиях портрета и иконы: «В живописи существует понятие портрета. Иконопись же не знает этого понятия. Лицо, со всеми его индивидуальными признаками, в иконе замещается понятием лика. В иконописи понятие лика тождественно образу. Лик-образ есть возвышение ума и сердца к трансцен-

¹ Флоренский Павел. Иконостас. СПб., Издательская группа «Азбука-классика», 2010. С. 26.

² Флоренский Павел. Троице-Сергиева лавра и Россия // Жизнь и житие Сергия Радонежского. С. 276.

³ Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. С. 545–546.

дентному и молитвенное прославление Первообраза»¹. Невозможность реконструкции лица святого для Зайцева оборачивается тем, что оно оказывается равнозначно личности, которая познается по делам и поступкам святого.

Семантика житийной иконы отличается некоторыми особенностями. Б.А. Успенский отмечает разную коммуникативную направленность и богословский смысл средника и иконных клейм: «...Подобно миниатюрам, клейма иконы — в отличие от ее средника — в принципе не предполагают молитвенного контакта со зрителем, смотрящим на изображение»². Иначе говоря, житийная икона, являя собой сочетание двух «текстов», требует разных кодов для своего прочтения. Функционально ее составные части различны. Клейма выполняют иллюстративную функцию при среднике.

Житийная художественная повесть, по сравнению с житийной иконой, меняет акценты. Если для молящегося важен в первую очередь средник иконы и изображенный на нем святой, то в житийной повести внимание автора и читателя сдвигается в сторону как бы оживающих клейм, которые занимают большую часть литературного пространства. А уже из суммы повествовательных эпизодов-клейм, из авторских рассуждений о герое выступает то, что можно признать литературно-художественным субститутом средника — лик святого. Можно сказать так, что центр и периферия читательского и зрительского внимания при восприятии повести и житийной иконы инвертируются. То, что в одном случае было центром, отступает на периферию, получает статус имплицитного начала, в другом случае периферия выдвигается на первый план, получая временное и пространственное развитие.

Отец Павел Флоренский, говоря о живописных образах, отметил, что «художество изобразительное стоит на границе словесного повествования, но

¹ Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1999. С. 80.

² Успенский Б.А. Семиотика искусства. С. 224.

без словесной ясности»¹. В случае с повестью Б.К. Зайцева мы можем переформулировать слова выдающегося богослова: словесное повествование приближается в некоторых фрагментах к границе, за которой начинается собственно изобразительное, живописное изображение, передающее «иконообразное восприятие мира»².

В качестве примера вспомним фрагмент из повести, в котором описывается непризнание крестьянином в старце «в заплатах одежде, трудившегося над грядкой» Сергия. И наступившее его прозрение после того, как он увидел поклонение этому «убоному старичку» князя и бояр. Самое важное для нас в этом эпизоде — авторская интродукция к нему и завершающий комментарий. Б.К. Зайцев начинает рассказ со ссылки на Житие: «Привожу почти дословно рассказ Епифания. Он просто и ярко *рисует* святого в обители» (44). Заканчивается фрагмент словами: «Есть мнение, что Епифаний даже сам наблюдал эту сцену, потому так тщательно и написал ее. Как удивительно прост и серьезен в ней святой! Конечно, *"житие"* всегда иконность придает изображаемому» (45). Замечание аргументом об иконности жития питается тем, что такого рода тексты были главным источником для последующего создания иконы. Однако из сказанного можно сделать и другой вывод: по прошествии длительного времени, житие и житийная икона становятся *равноправными источниками* для автора, стремящегося совершить, говоря словами В.Н. Топорова, «индивидуально-личностный прорыв» к сути личности Сергия. Очевидно, что автор повести, передавая эпизод с простодушным крестьянином, видит его чем-то наподобие иконного клейма. С точки зрения экфрасичности, повествовательный эпизод даже не столько изобразителен, сколько «кинематографичен». Он сделан в манере «ожившей картины». Добавим к сказанному, что клеймо «о поселянине неверующем» в иконах «Сергия с житием» факультативно: на одних оно есть, на других его нет. Для тех

¹ Флоренский Павел. Иконостас. С. 68.

² Швыдкая Е.В. Смысл православной иконы и ее содержание в храмовом континууме. Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. философ. наук. Екатеринбург, 2009. С. 3.

читателей повести Б.К. Зайцева, которые знают содержание клейм, происходит интерференция иконографического и художественного текстов. Иконное статическое изображение динамизируется и олитературируется, а литературное — принимает отчетливую иконообразность.

Есть смысл сравнить хронотопы житийной иконы и светской житийной повести. По мнению исследователя житийной иконы, изображаемые на ней события «всегда привязаны к определенному месту и времени, которые не совпадают с местом и временем зрителя... Изображение в среднике — это как бы сам святой, находящийся в непосредственном духовном контакте со зрителем, всегда современный ему, изображение в клеймах — это рассказ о святом, всегда погруженный в прошлое»¹. То есть житийная икона полихронотопична. Автор житийной повести, по сравнению с иконописцем, совершает «обратный перевод»: события-клейма переносятся им из прошлого в условное вечно длящееся настоящее. (То, что в английском языке обозначили бы как Present Perfect Continuous). Автор и читатель как бы воочию «видят» картины из жизни святого, несмотря на временную даль. Литературный «средник» же, то есть суммарный портрет святого, растворен в общем тексте. Для Зайцева Сергей Радонежский — это вечный современник россиянина, ликом своим обращенный не во «вчера», а в «сегодня».

Есть еще одна особенность передачи времени в иконе. «Икона изображает события *sub specie aeternitatis* (с точки зрения вечности. — *А.К.*). Временная последовательность событий снята. Нет прошлого, настоящего и будущего в их исторически хронологической текучести. События предстоят нашему восприятию, как пребывающие в вечности, где прошлое есть и настоящее, а будущее уже пребывает и в данном моменте. Такая трактовка событий до необычайности расширяет горизонты мировосприятия»². Иллюстрацией к этим словам Н.М. Тарабукина может послужить икона

¹ Кочетков И.А. Житийная икона в ее отношении к тексту жития. Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 1974. С. 21–22.

² Тарабукин Н.М. Смысл иконы. С. 86.

Сергия Радонежского в житии, созданная Евстафием Головкиным в 1591 году. Порядок клейм сохранен на ней лишь в верхнем ряду. Причем в центр этого ряда помещено изображение Троицы. Современный исследователь эту же мысль излагает следующим образом: «Для древнерусского художника не существует противоречия в одновременном показе разновременных событий. Противопоставление настоящего и прошедшего не имеет для него столь абсолютного характера, как для современного человека. Помимо реального смысла событий, для средневекового человека существует их идеальный смысл, где настоящее, прошедшее и будущее сливаются во вневременном бытии. Это общая закономерность мышления, которая находит свое отражение во всех видах средневекового искусства. Поэтому противопоставление литературы, как искусства временного, живописи, как искусству пространственному, теряет свою остроту. Отсюда органичность сплава клейма иконы с сопровождающей его надписью или миниатюры с текстом»¹.

Временной порядок событий жизни Сергия в повести Зайцева последовательно выдерживается.

Житийная светская повесть, вследствие присущей ей иконографичности, обретает аналитико-синтетический характер. Аналитическое начало идет от литературности, а синтетическое — от иконности. «Словесный текст характеризуется дискретностью, прерывностью и по необходимости ориентирует читателя на некие аналитические процедуры. Живописный (в данном случае — иконописный) текст непрерывен и воздействует именно непрерывностью на зрителя, вовлекая его в себя, отвлекая от рефлексии по поводу частных и анализа и вовлекая в целостно-единое восприятие синтезирующего характера (нередко даже не считаясь с желанием, намерением и волей зрителя)»². Если попытаться об этом же сказать с использованием иной терминологии, то можно утверждать, что житийная повесть стремится к сопряжению сукцессивности и симультанности. Первое

¹ Кочетков И.А. Слово и изображение в житийной иконе // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXIV. Л., Наука. 1969. С. 161.

² Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. С. 658.

начало по преимуществу литературное, а второе — иконописное.

Как Зайцев создает предпосылки для иконообразного «целостно-единого восприятия синтезирующего характера», преодолевая тем самым дискретность литературного произведения? Думается, что одним из приемов, помогающим писателю достичь этого, является ассоциативный вызов в сознании читателя готовых, известных ему картин.

Разберем фрагмент из главы *Весна*: «И вот, *деревенская картинка*, так близкая, и так понятная через шестьсот лет! Забрели куда-то жеребята, и пропали. Отец послал Варфоломея их разыскивать. Наверно, мальчик уж не раз бродил так, по полям, в лесу, быть может, у побережья озера ростовского, и кликал их, похлопывая бичом, волочил недоуздки. <...> Теперь он — удрученный неудачами — нашел не то, чего искал. Под дубом встретил "старца черноризца, саном пресвитера". Очевидно, старец его понял» (26). Эта «деревенская картинка» имеет несколько ассоциативных смысловых векторов. Очевидна отсылка к Житию Епифания, недаром автор приводит цитату из него, есть связь и с житийной иконой (обязательное клеймо «благословение старца»). Но можно уловить и еще один мотив, пожалуй, наиболее очевидный для читателя XX – XXI столетий. Речь идет об известнейшей картине Михаила Васильевича Нестерова «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890), которая так естественно вспоминалась, например, З.Н. Гиппиус в ее рецензии на повесть Зайцева¹. М.В. Нестеров был любимым художником Бориса Константиновича². Художественная задача Нестерова сродни задаче автора повести. Один с помощью живописных образов, другой с помощью словесных красок — оба создают иконописные и вместе с тем светские образы святого. Оба мастера работают в русле русской реалистической школы, в творчестве обоих авторов реализуется «такой значимый аспект традиционного православного мышления как *иконообраз-*

¹ Гиппиус Зинаида. <Святитель русского православия> // Зайцев Б.К. Святая Русь. С. 442.

² Грибановский Павел. Борис Зайцев о монастырях // Зайцев Б.К. Святая Русь. С. 458.

ность»¹. Рассматривая картину Нестерова в проекции на житийную икону Сергия Радонежского, можно сказать, что художник дает как бы развертку и художественную разработку одного из клейм. Увеличение размера картины, по сравнению с иконным клеймом, влечет за собой изменение масштаба изображения, а также усиливает значимость изображенного события. Кроме того, ассоциативная связь фрагмента повести Б.К. Зайцева с современной автору картиной М.В. Нестерова и с давними образцами иконы преподобного Сергия в житии, а также декларируемое следование за Епифанием позволяет соположить разные времена. Соединение экфрастического и нарративного, старого и нового позволяет читателю повести и зрителю картины Нестерова воссоздать такой идеальный смысл, в котором — повторим слова Н.М. Тарабукина — «настоящее, прошедшее и будущее сливаются во вневременном бытии».

Следуя за жанром жития, иконописец по необходимости производит отбор эпизодов для клейм². Иконописный канон не абсолютен и допускает вариации. Так, в разных житийных иконах преподобного Сергия количество клейм обычно колеблется в диапазоне от двенадцати до девятнадцати. При этом на иконе, выполненной Симоном Азарьиным, — тридцать клейм, а на иконе из Ярославля, написанной в середине XVII века, двадцать четыре клейма располагаются по периметру иконы, плюс еще более десяти клейм помещены в средник иконы как фон. Очевидно, что их множественность обусловлена объемом жития Сергия, написанного Епифанием, и связана не только со стремлением иконописца к детализации жития святого, но и с мерой нарративности иконы. Чем больше клейм, тем выше степень ее повествовательности.

Количество клейм может быть разным, но величина клейм на одной житийной иконе, как правило, одинаковая. Тем самым создается впечатление равнозначности всех проиллюстрированных эпизодов жизни святого. Другое

¹ Швыдкая Е.В. Смысл православной иконы и ее содержание в храмовом континууме. С. 3.

² Кочетков И.А. Иконописец как иллюстратор жития // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXXVI. Л.: Наука. 1981. С. 330.

положение в повести и в житии: разные события раскрываются в разном по объему текстовом материале, что воспринимается как знак их неравнозначности.

Очевидно, что свобода иконописца возрастает по мере приближения к концу жизни святого. Степень вариативности здесь наибольшая. В отличие от иконописца, писатель свободен в развертывании каждого отдельного эпизода, в его сокращении или вообще элиминировании.

Клейма иконы, «подчиняясь единой композиции и единому содержанию, образуют общий ансамбль, повествующий о житии святого»¹. Разные иконы отличаются разными ансамблями. Ансамблевость повести Б.К. Зайцева продиктована не только перелагаемым на художественно-публицистический дискурс жития, созданного Епифанием, и соответствующими житийными иконами, но и новыми светскими задачами, обусловленными временем 20-х годов XX века в России. Житийная икона в конце своего повествования обращается к эпизодам исцеления, связанным со святым. Для Зайцева же, создающего свое произведение в годину тяжелых испытаний для России, в годы исхода миллионов русских людей с родной земли, важнее роль Сергия как объединителя, духовной скрепы как для тех, кто остался в стране, так и для тех, кто в силу обстоятельств оказался за ее пределами.

В проблемно-тематических главах повести Зайцева *Преподобный Сергий и церковь*, *Сергий и государство* на первый план выступают авторские рассуждения на принципиально важные политические и теологические темы, которые были вне поля зрения средневекового агиографа и которые не могли отразиться в содержании житийной иконы. И.А. Кочетков отмечает, что «такая важная сторона деятельности Сергия, как основание им монастырей, и особенно благословление Дмитрия Донского перед Куликовской битвой, не привлекла внимание художника»² (точнее, иконописца. — А.К.). Поэтому Зайцев в деталях развертывает одно из важнейших «сюжетных клейм»,

¹ Успенский Б.А. Семиотика искусства. С. 224

² Кочетков И.А. Иконописец как иллюстратор жития // Труды Отдела древнерусской литературы. АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л., Наука, 1981. Т. XXXVI. С. 336.

факультативное на иконах: благословение Сергием Дмитрия Донского в 1380 году на битву с Мамаем. Для сознания современного человека это, несомненно, самые главные эпизоды из жизни Сергия. Так что Б. Зайцев как бы восполняет иконописный облик святого.

В главе *Сергий и государство* происходит своего рода пресуществление лица и личности Сергия в иконописный лик. Тем самым концептуально автор повести замыкает кольцо. Анализируя роль святого в политической жизни страны, Зайцев пишет: «Преподобный не был никогда политиком, как не был он и "князем церкви". За простоту и чистоту ему дана судьба, далекая от политических хитросплетений. Если взглянуть на его жизнь со стороны касанья государству, чаще всего встретишь Сергия — учителя и ободрителя, миротворца. *Икону, что выносят в трудные минуты, — и идут к ней сами*» (56). Использование парцеллированной конструкции отчасти затушевывает уподобление еще «живого» героя будущей иконе. Фактический смысл этого фрагмента — признание уже современниками святости Сергия, особенно острое осознание «в трудные минуты» того, что есть на Руси тот, кто способен вразумить, ободрить, примирить.

ИКОНИЧНЫЙ ХАРАКТЕР ЭКФРАСИСА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Б.К. ЗАЙЦЕВА

Рылова А.Е.

Разработка различных подходов к определению и классификации экфрасиса является одной из актуальных проблем в современном литературоведении. При этом выделяются особые виды экфрасиса, одним из которых является экфрасис иконичный, описанный В. Лепахиним в статье «Экфрасис в русской литературе: опыт классификации»¹. Этот вид экфрасиса отражает характер взаимосвязи между экфрасисом и его объектом. Цель иконичного экфрасиса — создать вербальную икону, преобразующую визуальный образ в словесный иконичный.

Иконичный экфрасис не просто описывает произведение искусства, он обладает всеми характеристиками, которые, по мнению В. Лепахина, присущи иконичному образу². Двуединство экфрасиса заключается в том, что он не просто описывает явление, но возводит его к Первообразу, тем самым соединяя мир видимый с миром невидимым. Антиномичность проявляется в том, что мир видимый с миром невидимым существуют неслиянно и нераздельно. Литургийность проявляется в связи иконичного экфрасиса с литургией, соборность — в типологическом сближении объектов иконичного экфрасиса, синергийность — в стремлении не просто описать явление, но содействовать преобразению человека, символичность — в частом использовании в иконичном экфрасисе образов-символов, каноничность — в воспроизведении канонов Православной Церкви.

Интересно при этом проследить, как зависит наличие или отсутствие

¹ Лепахин В. Экфрасис в русской литературе: опыт классификации // Визуализация литературы. Изд-во Белградского университета. Белград, 2012. С. 7–31.

² Лепахин В. Иконология и иконичность. Цит. по: <http://www.tjaarkemaas-arts.net/Assisi%20materials/FA91C093-AC72-45D7-9EF3-2EB67236DF6F.html>

иконичного характера у экфрасиса не от самого объекта описания, а от его внутренней сущности. Как правило, объектами иконичного экфрасиса становятся иконичные образы: описываются собственно иконы, литургия и другие церковные богослужения, храм, богослужебные тексты, церковные песнопения. Если же в образе не проявляются черты иконичности, то и экфрасис, даже описывающий произведения, посвященные событиям и действующим лицам Священной истории, не будет иконичным.



Так, общеизвестно, что в творчестве Б. Зайцева большое место занимают описания икон. Есть даже произведения, в которых иконы являются центральным образом, на основе которого строится композиция (*Сердце Авраамия, Правитель*). С другой стороны, многие исследователи, в частности, Н.Б. Анри (Глушкова)¹, Н.П. Комолова², А. Романович³, А.А. Кара-Мурза⁴, отмечают ключевое значение для творчества писателя темы Италии. В итальянских циклах Б. Зайцева описываются многие произведения

¹ Анри (Глушкова) Н.Б. Италия в творчестве Б.К. Зайцева // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева. Вып. 3. Калуга, 2001. С. 167–174.

² Комолова Н.П. Италия в судьбе и творчестве Бориса Зайцева. М., 1998.

³ Романович А. Италия в жизни и творчестве Б. К. Зайцева // Русская литература. 1999. № 4. С. 54–67.

⁴ Кара-Мурза А.А. Борис Константинович Зайцев: феномен «русского европейца» XX столетия // Творчество Б.К. Зайцева и мировая культура. Орел, 2011. С. 8–24.

итальянского церковного искусства, в частности, фрески в храмах Венеции, Флоренции, Сиены, Фьезоле, Пизы, Виареджио, Кортонны и, конечно, Рима. Объектом изображения при этом являются те же, что и на иконах, образы и сюжеты. Но сохраняется ли при этом иконичность?

Сравним описание изображений Божией Матери. Мадонны Фра Беато Анжелико названы «сладчайшими»¹ (3, 441). Напомним, что в русской православной традиции есть акафист Иисусу Сладчайшему, но Богородица никогда так не именуется. В этом контексте метафора с семантикой сладкий (сладостное художество, сладко текущие краски, сладчайший акафист) характеризует все творчество художника, и сам он перифрастически назван «медогласным певцом». Метафорически такой тип творчества назван «белокуростью душевной» (3, 441). Так сладость здесь понимается как «услаждение зрения», а не духовное наслаждение, поэтому над этими изображениями плачут «купцы и торговки» (3, 441). То же самое свойство — изображение образа, но не возведение к Первообразу — характерно для описания статуи Девы Марии во Фьезоле, когда изображается не Богородица, а «девушка бесхитростная, светлая», в образе которой «есть голубиное — и не очень глубокое» (3, 464). Статуя Девы Марии Николо Пизано охарактеризована явно отрицательно: «Дева Мария выходит остроугольная, сухо величественная Пизанская Волчица какая-то» (3, 469). Простодушие и наивность лика Мадонны в Виареджио являются в то же время теми свойствами, которые характеризуют этот край, в котором «легко и светло» (3, 473). Итак, в этих образах отсутствует самая главная черта иконичного экфрасиса — они не возводят к Первообразу, к миру высшему, и даже при удачном изображении отражают лишь земную красоту, очарование земного мира.

Сам Б. Зайцев в описании изображений святой горы Афон указывает на следующие моменты, отличающие восточные изображения от западных:

¹ Зайцев Б.К. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1999. Здесь и далее ссылки на это издание приводятся с указанием в скобках через запятую тома и страницы. Тома с 6 по 11 считаются дополнительными.

- западные изображения чувственны, восточные отвлеченные;
- западные изображения отражают мир земной («Мадонны католических храмов более земно-воплощенны»), показателем чего является украшение статуй цветами и приношениями, восточные же обращены к миру горнему;
- в поклонении западных художников Богородице есть элемент «влюбленности», который, с точки зрения святых отцов, является прелестью и поэтому неприемлем в иконах (7, 102–103).

Следующее далее описание афонских изображений Божией Матери соответствует всем чертам иконичного образа:

- в нем мир видимый соединяется с миром невидимым, что проявляется, например, в противопоставлении: «Нет и не было уже тысячу лет ни одной женщины на полуострове. Есть лишь Одна Дева над ним» (7, 102). Эту же связь символизирует движение Образа во время акафиста: во время чтения он медленно спускается, останавливается на уровне человеческого роста, молящиеся к нему прикладываются, образ «уходит в свою небесную высь» (7, 103), олицетворение и метафора здесь лишь кажущиеся, на самом деле именно они и указывают на связь с Первообразом;
- мир видимый с миром невидимым сосуществуют «нераздельно и неслиянно»: с одной стороны, спускается изображение, с другой — «Богоматерь Сама является среди Своих верных» (7, 103);
- литургийность проявляется в связи образа с богослужением. Перед ним читается акафист, слова акафиста не просто цитируются, а являются лейтмотивом этого сюжета, открывают его, выражая особенность почитания Богородицы в Православии («Радуйся, Радосте наша, покрый нас от всякого зла честным Твоим омофором» — 7, 102). Они также приводятся в подтверждение истинности явления Божией Матери: «Богоматерь с честным Своим омофором Сама является» (7, 103). И они же завершают фрагмент, выделяясь в особый абзац и создавая особенное молитвенное настроение. И если первый раз эти священные слова «говорит акафист», второй раз они включаются в авторский текст, а третий раз их молитвенно произносит

читатель. Так является еще одно качество иконичного экфрасиса — соборность.

Автор описывает и воздействие образа на молящихся, которое усиливается по мере совершения службы: сначала она названа «глубоко трогательной» (7, 102), потом «голоса становятся проникновеннее, легкий трепет, светлое воодушевление пробегают по церкви» (7, 103), завершается все молитвой — так выражается синергичность экфрасиса. Символичность проявляется в употреблении образов-символов, которые тут же получают толкование: Богородица покрывает Афон Своим омофором — это «плат, который Она держит на простертых руках» — «плат благоволения и кроткой любви, ограждающей Ее удел от тьмы» (7, 103). Символичен и эпитет золотой (образ написан на золотеющем плат, облик Богородицы назван златисто-облегченным), ведь золото — это символ Божественного света. Интересна переключка иконописного плана с текстовым: в иконописи золотым цветом возвещается радость, а в акафисте Богородица названа «Радосте наша». Золото на иконе символизирует Божественную благодать, красоту мира иного, Самого Бога. Солнечное золото поглощает зло мира и побеждает его. Золотой блеск мозаик и икон позволяет почувствовать сияние Бога и великолепие небесного Царства, где никогда не бывает ночи¹. В результате иконичного экфрасиса создается особое пространство — эонотопос, когда «образ уходит не просто под купол храма, а в небесную высь, недостает только облаков, где бы почил он» (7, 103). По определению В. Лепахина, эонотопос — это двуединство святого места, иконотопоса, и вечности, а точнее — вневечности, это такое единство, когда одно освящается другим и без другого не существует².

Итак, сопоставление экфрасисов, объектом которых является изображение Богородицы в западноевропейской и византийской традиции, продолжает рассмотрение оппозиции картины и иконы. Экфрасис итальян-

¹Цит. по: <http://zograf.ru/simvol.htm>

² Лепахин В. Иконология и иконичность. Цит. по: <http://www.tjaarkemaas-arts.net/Assisi%20materials/FA91C093-AC72-45D7-9EF3-2EB67236DF6F.html>

ских фресок отражает «горизонтальный путь к красоте, отправной точкой в котором является земная красота и движение к красоте Божественной осуществляется путем движения к земной красоте»¹. Экфрасис православных изображений иконичен потому, что он представляет путь вертикальный — путь восхождения к Первообразу.

Рассмотрим, как эти два пути отражаются в описании образов святых. Образ святого Георгия в церкви S. Giorgio degli Schiavoni в Венеции работы Карпаччио «мил, как сама церковка, день вечереющий, светло-золотеющий, как молодость моя» (3, 431), то есть он близок автору как воспоминание о счастливом времени. На первый взгляд, ту же функцию выполняет образ святой мученицы Татианы в очерке *Знак креста* (7, 394–403). Он тоже предстает в скромной и старомодной обстановке (церковь святого Георгия в Венеции тоже названа церковкой). На Сухаревском рынке икону святой Татианы с Николаем Мирликийским и Ангелом-Хранителем герой покупает с памятью о родных людях, которые ему близки и дороги: «Его мать звали Татьяной, сестра Татьяна, имя с детства родное и любимое» (7, 398). Он вывозит икону за границу, и там она для него является символом России, родной земли. Но при этом подчеркивается, что образ действует сам, то есть, если бы речь шла не об иконе, то мы говорили бы о приеме олицетворения: он «глядит прямо на улицу» (7, 397). Далее снимается и слово образ, а говорится о действии самой святой — Первообраза: «И святая Татиана поселилась в его жилище», «ушла на чужбину и святая Татиана», «поселилась она и в новом его, не русском жилище» (7, 398).

Это вообще характерно для изображения икон в творчестве Б. Зайцева: они являются в центре событий. Их не просто созерцают, к ним прикладываются, совершают перед ними метания, кланяются им при входе в дом, в келью. Через иконы же действуют и те, кто на них изображен: так Богородица, явившись Авраамию в иконе *Умиление Сердцу*, отвечает на молитву героя и его жены Марии и умягчает его сердце, преображая чело-

¹ Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. СПб., 2006. С. 254.

века, способствуя смерти ветхого человека и рождению нового. Не случайно ласточка обращается к святому так: «Здравствуй, блаженный Авраамие, новорожденный к любви и кротости» (7, 248). Это отражается и в экфрасисе: когда сердце Авраамия было еще окаменевшим, икона была потемневшей, а преобразование человека сопровождается описанием преобразования образа: «Теперь она сияла красками и чистыми и нежными». И не только Авраамия преобразила икона — всюду она несла «дуновение милости и чистоты» (7, 248). Так синергийность иконичного образа является основой сюжета и композиции произведения.

Иконичный характер экфрасису придается также особым взаимодействием иконы и текста. В Лепяхин выделяет шесть уровней диалога «икона-текст»¹. Пронаблюдаем, как они представлены в описании иконы целителя Пантелеимона в книге *Афон*. Первый — досемантический — уровень, связанный с источником образа, назван прямо: это житие святого, ведь и сама икона является живописным житием. Нарративный уровень — указание на то, что является объектом экфрасиса — старинная чудотворная икона, ныне находящаяся во Втором соборном храме Покрова Богородицы. Семантический уровень раскрывается с помощью обращения к тексту жития, который много раз цитируется, описывая не только изображенное («Вот он, несколько старше, врачует очи слепого (ребенка), раздает хлебы бедным» — 7, 91), но и характер изображения, поскольку святой представлен отроком, каким и был в действительности, в потоке света. Концептуальный уровень объясняет внутренний подтекст изображения, его символику: вокруг головы святого — нимб, символ святости, в левой руке он держит ковчежец, а в правой — ложечку, знаки его врачебного искусства. Для этого автор использует вопросно-ответную форму: «За что мучают юношу, делавшего только добро? Значит, за то же, за что и Христа распяли» (7, 91). Встречается также форма внутренней речи: «Если у тебя болит душа или тело, подойди ко

¹ Лепяхин В. Экфрасис в русской литературе: опыт классификации // Визуализация литературы. Изд-во Белградского университета. Белград, 2012. С. 7–31.

мне с верой и любовью, я зачерпну из своего ковчежца доброго для тебя снадобья» (7, 92). Здесь же указывается на то, что облик святого Пантелеимона является обликом Целителя и Утешителя отрока, характерным для Восточной Церкви. Не случайно далее Великомученик назван «преимущественно русским святым» (7, 92). Парасемантический уровень проявляется в описании воздействия не только конкретной иконы, но и всего облика святого в целом, на русский народ: «А русское сердце легкоплавко. Оно охотно поддается трогательному. Нуждаясь в очищении и исцелении, оно без затруднения раскрывается на призыв кроткого Великомученика» (7, 92). Итак, в иконичном экфрасисе текст и икона находятся в диалогическом единстве, дополняя и поддерживая друг друга.

Описание росписей Микеланджело в Сикстинской капелле тоже связано с текстом. Так, сразу же обозначено, что это фрески на тему Священного Писания, а именно — Ветхого Завета: сотворение мира, создание человека, его грехопадение и наказание, изгнание из рая, и затем — потоп. Эти грандиозные сюжеты по силам художнику: «Одиноким безумец взял сюжет как раз по духу своему и силам» (3, 495). Однако он не следует за текстом, главный Образ в котором — Бог Творец Вселенной, а создает свой текст, где «на равной ноге чувствует он себя с Господом, стихиями и мировыми силами», «как будто не Бог, а сам он создал вселенную» (3, 495), Поскольку же мировоззрение художника было кризисным, трагическим, в его произведениях есть трагедия, драма мира, но нет спасения и искупления. Поэтому его фрески не просто не отражают первоисточник а противоположны ему: «Христос на них — могучий атлет, в нем нет сияния и прозрачности, тишины Евангельского Христа» (3, 495).

Напрашивается очевидный вывод: описания произведений церковного западноевропейского искусства неиконичны, а православные иконы являются объектом изображения иконичного экфрасиса. Однако обратимся к заключительным очеркам главы *Италия*, входящей в книгу *Далекое*. Они созданы в конце жизни автора, когда для него и Италия, и Россия были уже

недостижимы, он знал, что не окажется в любимых странах, и путь открыт лишь к небесной отчизне. И вот он описывает произведения Фра Беато Анжелико в соборе Кортонь. Опять здесь указывается на то, что этому художнику особенно удавалось «живописное и трогательное». Однако наряду с этим автор говорит о золотых нимбах, «иконописных горах» (6, 283), написанных упрощенно и торжественно, как на иконах. И делается неожиданный вывод — перед этим изображением «можно молиться» (6, 283). И заканчивается глава *Италия* и вся книга главкой *Благословение-благодарение*, в которой автор, вспоминая слова апостола Павла («За все благодарите» — 1Фес. 5: 16), за все хвалит Бога и благословляет искусство, «художников, верно и честно творивших» (6, 285), их родину Италию, чудеса Италии, являющиеся чудесами Божиими, и, наконец, благодарит Господа за все увиденное. Такое благодарение рождает в сердце читателя ту же благодарственную молитву, которой было полно сердце автора, писавшего эти строки.

ИКОНА И ИКОНИЧНОСТЬ В ПОВЕСТИ С.Н. ДУРЫЛИНА *СУДАРЬ КОТ*

Коршунова Е.А.

Интерес к творческому наследию и личности С.Н. Дурылина все возрастает в последнее время. Публикуются труды писателя, долго лежавшие «под спудом»¹, появляются отдельные литературоведческие, философские, исторические исследования². Поэтому его место в литературном процессе только определяется. Сергей Николаевич Дурылин безусловно является художником эпохи Серебряного века. Его мемуарно-дневниковые записи *В своем углу* сразу же были поставлены критикой рядом с розановскими *Опавшими листьями*, *Дневниками* М. Пришвина, а роман *Колокола* «с несомненностью выдвигает его в пару к И. Шмелеву (*Лето Господне*)»³.

Дурылин часто сам устанавливал «парность» известных писателей и художников. «Как Врубель — парный художник к Лермонтову, так Федотов — к Гоголю»⁴. Близким самому Дурылину можно считать его близкого друга и духовного чадо Михаила Нестерова. Ему, как известно, автор посвятил отдельное исследование⁵. Поэтому исследовательский интерес представляют также и визуальные элементы поэтики Дурылина, особая роль в его творчестве изобразительного искусства и, прежде всего, иконы. На это особое отношение к визуальности указывает сам автор.

В 1913–1914 гг. он собирает материал и пишет исследование по теме

¹ Дурылин С. Н. Колокола: Избранная проза. М., Изд-во ж-ла «Москва», 2009. 432 с.; Дурылин С.Н. В своем углу. М., Молодая гвардия, 2006; Переписка С.Н. Дурылина и Е.В. Гениевой. М., Центр книги рудомино, 2010.

² Сергей Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. Кн.1 Исследования / Сост. А. Резниченко. М., Модест Колеров, 2010; Творческое наследие С.Н. Дурылина. Сб.ст. М., Совпадение, 2013. 173 с.

³ Ю. Архипов. Русь прикровенная // Дурылин С.Н. Колокола. Избранная проза. М., Изд-во ж-ла «Москва», 2009. С. 431.

⁴ Дурылин С.Н. В своем углу.

⁵ Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 540.

Иконография Царских врат в русском искусстве до начала XVIII века. В *Троицких записках* (1918–1919) как свидетельствует В.Н. Топорова¹, много страниц уделено мыслям Дурылина об иконе, иконописцах и молящихся на икону. «Икона без молитвы, вне молитвы — уже не икона, а абсурд, считает он. А иконопись — это особый подвиг молитвенного делания, иконописание — жизнь в Боге, иконописец — подвижник. «Невозможно написать *икону* мне, другому, третьему, — пиша икону, напишем картину, их и пишут у нас с конца XVII века. <...> Икона всегда есть боговоплощение: первая икона — *Нерукотворный образ Спасителя*». Цикл из пяти лекций об иконе² Дурылин прочел в апреле на Богословских курсах, получив одобрение епископа Феодора (Позднеевского), управляющего настоятеля Данилова монастыря³. Из этого упоминания можно понять, что Дурылин, конечно же, доподлинно изучал церковное учение об иконе и отдавал предпочтение каноническому иконописанию. Для интерпретации сюжетов об иконах в художественном тексте В.Лепяхин разработал термин «иконичность» (книга *Икона и иконичность*), обозначающий целое направление современной иконологии как «учения об иконе, о церковном образе»⁴. (Сразу заметим, что с иконическими знаками Р. Пирса данный термин соотносится лишь омонимически).

В греческом языке слово «икона» имеет несколько значений, основными из которых являются «изображение» и «мысленный образ». «Слово “икона”, как видим, по-гречески обозначает и материальное (изображение), и духовное (мысленный образ) в их органической неразрывной взаимосвязи»⁵ Самое короткое, точное и ёмкое определение иконы следующее: икона есть видимый образ невидимого Первообраза. Подчеркивая в иконе единство видимого и

¹ Топорова В.Н. Сергиев Посад в жизни С.Н. Дурылина // Творческое наследие С.Н. Дурылина. Сб.ст. М., Совпадение, 2013. С. 58–68.

² 1) История Лица Христова. 2) Учение Церкви об иконе. 3). Сущность иконы. Живопись-картина. Сатанины иконы. Одобрил Владыка. 4). Икона и иконный мир. Жизнь Рублева. 5). «Троица». Иконописец. Выводы.

³ Топорова В.Н. Там же. С.67.

⁴ Лепяхин В. Икона и иконичность. СПб., Успенское подворье Оптиной пустыни, 2002. С.129.

⁵ Там же. С. 6.

невидимого, В. Лепяхин говорит об иконичном образе, соединяя понятия «икона» (видимое) и «образ» (невидимое). Термин «иконичность» применяется не только к живописи, как одному из видов изобразительного искусства, но понимается в более широком смысле как принцип, утверждающий двуединую образную природу бытия. «Иконичным называется все то, что использует принцип иконы — не передает, не изображает, а символически являет первообраз, свидетельствует о нем»¹. «В иконичном изображении подчеркивается визуальная двуплановость, за которой стоит представление о принципиальной двуплановости онтологически единого в целом, но антиномичного мира. Существует мир явлений (это, скорее, не субстанциональная, а иллюзорная в силу соотношенности со временем, а не с вечностью реальность) и наличествует гораздо более значимая сакральная сфера, которую можно узреть и к которой можно приобщиться»². Поэтому иконичный образ есть всегда двуединство видимого (икона) и невидимого (образ), божественного и человеческого, земного и небесного.

Исследователи справедливо говорят о художественной иконичности и иконичной художественности, подчеркивая необходимость разработки иконичной поэтики и иконичной эстетики. Иконичность рассматривается и как свойство художественного образа в словесном творчестве. Например, такие виды церковной словесности, как тропарь или кондак, канон или акафист, проповедь или житие суть словесные иконы — «по своему содержанию, и по своей композиции, и по своему языку, а во время чтения или пения и по своей внутренней связи с миром невидимым, к которому они устремлены сами, к которому они призваны возводить человека»³. Словесный образ можно интерпретировать как вербальную икону, при этом некоторые считавшиеся специфически «иконными» термины (как, например, обратная перспектива) легко укладываются в анализ поэтики художественного текста.

¹ Шкуропат М. Об иконичности, творимой художественным словом / М. Шкуропат // Икона и образ, иконичность и словесность. Сб. ст. М., 2007. С. 277.

² Есаулов И. Иконичность визуальной доминанты в русской словесности / Иван Есаулов // Икона и образ, иконичность и словесность : сб. ст. / Иван Есаулов; [ред.-сост. В. Лепяхин]. М., Паломник, 2007. С. 204.

³ Там же. С. 132.

Над проблемой иконичности художественного произведения работает немалая группа исследователей (И. Есаулов, В. Лепяхин, О. Сергеева, С. Шешунова, М. Шкуропат и др.), что указывает на актуальность и перспективность данного направления в современную эпоху пересмотра ценностных ориентиров. Применение принципа иконичности в литературоведческом анализе предполагает рассмотрение произведения и его образов в том ключе, который предлагает икона — в обратной перспективе. Напомним, что обратная перспектива — система особых приемов организации изображения в иконе. Как указывал о. Павел Флоренский в работе *Обратная перспектива*, если прямая перспектива передаёт стремление искусства максимально соответствовать в подражании видимым формам предметов, то обратная перспектива уводит от самих вещей в мир первообразов.

«Увеличение на иконе размеров удалённых частей предметов по сравнению с близкими приводит к тому, что икона смотрит на нас оттуда, из потустороннего мира, а не мы на неё. Мы не созерцаем, не оцениваем изображение на иконе, а становимся его участниками»¹. О. Павел Флоренский писал об эгоцентричности прямой перспективы как в жизни, так и в искусстве, поскольку она ставит человека в центр мира, а значение всего остального оценивается по величине и степени лишь относительно человека. По мнению диакона Андрея Кураева, «обратная перспектива даёт иную точку отсчёта, выносит центр за пределы человеческой досягаемости: человек может значить нечто лишь потому, что он включён в нечто большее, чем он сам»².

Духовное движение при созерцании иконы выводит не в прямоперспективный видимый мир, но в мир обратнопerspectiveный, приблизиться к которому можно лишь через «окно» иконы. Икона, согласно о. Павлу Флоренскому, — это «окно в вечность», то есть преодолимая и

¹ Флоренский П.А., священник. Сочинения. В 4т. Т.3 (1). М., Мысль, 2000. С. 94.

² Шкуропат М. Об иконичности, творимой художественным словом. С. 279.

прозрачная преграда, через которую человеческое сознание при достаточном молитвенном сосредоточении способно прикоснуться к иной реальности. Онтологический статус позволяет ей быть точно таким же окном из другого мира в наш, другими словами, проникновенное созерцание иконы подразумевает совершенно одинаковое по своей интенсивности встречное движение. Подобная функция «окна» присуща, как нам кажется, и иконе, творимой художественным словом.

Функциональная значимость обратной перспективы для литературоведения проявляется в открывающейся исследователю возможности сознательно поставить себя как бы в пространство перед «окном» иконы, открывающей иной мир, скрытой за видимыми сюжетными проявлениями, и приложить сущностные смыслы событий Священной истории к исследуемой событийной линии, в результате чего открывается неизведанная ранее «обратная» сторона произведения.

По наблюдениям М. Шкуропат, «иконичность в образном строе художественного произведения проявляется иерархично, подобно тому, как иконично мироустройство в целом. Постепенное отслеживание иконичного начала может происходить как в восходящей, так и в нисходящей динамике: от второстепенных, на первый взгляд, элементов образной системы — образов-деталей, скрытых и явленных мотивов, аллюзий и реминесценций, сюжетно-фабульных образов-событий, образов-характеров персонажей, пространственно-временных образов и т.д. до осмысления существа данного автором жанрового определения и заглавия с последующим выходом на образы-судьбы мира. Бытия вообще. И в обратном порядке — через раскрытие духовного смысла заглавия, настраивающего на безусловное прикосновение сверхчувственной реальности к литературному произведению. Через дальнейший поиск соответствий формально-содержательным признакам жанра, с последующим углублением в композиционный и образный строй»¹.

Благодатный материал для исследования художественной иконичности

¹ Там же. С. 180.

представляет повесть С.Н. Дурылина *Сударь кот* (1924). Уже название было воспринято критикой и читателями неоднозначно. Русский художник М.В. Нестеров, которому и посвящена повесть, настойчиво предлагал изменить заголовок. Но Дурылин совету друга не последовал и название не поменял. Выведя главной, казалось бы, косвенную деталь, автор на самом деле раскрывал с ее помощью сложный и глубокий мир описанных им человеческих судеб: Прокопия Ивановича Подшивалова, Ариши и Петра.

Известно, что М.В. Нестеров считал это произведение лучшим у Дурылина: «Отличную книгу Вы написали. Это лучшая Ваша вещь. <...> Там не только хороши лирические места. Там и трагические места есть: они еще сильнее действуют. Вот это ваше, настоящее. Вы здесь художник. Это для меня дорого...»¹

Действительно, в центре повести — трагическая история судеб Ариши и Петра. Но через страдания показано автором восхождение к высшей правде — жизни не по человеческому, а по Христову закону. Для Ариши — это путь монашеский, для Петра — жизнь монашеская в миру. Тесно сплетена с этими судьбами и жизнь Прокопия Ивановича, которому пришлось пережить разлуку с горячо любимой дочерью. Переживание своей голгофы каждым из героев и составляет внутренний сюжет этой повести. Внешне же узнаются московские впечатления писателя, жизнь родных Плетешков, описанная в записях *В родном углу*: приезд к бабушке, день Иоанна Предтечи.

Рассказывая о сложных перипетиях трех героев, Дурылин почти вовсе не описывает их душевные переживания. Автор показывает лишь поступки, отражающие глубину скорби. Несмотря на это, М.В. Нестерова повесть поразила, прежде всего, яркостью описанного: «Прочитанная мною повесть-хроника Ваша о людях, Вам близких, дорогих, о радостных и тяжелых переживаниях, о победном конце, о торжестве их прекрасной жизни над «скверной» житейской, так ярко, талантливо, художественно обобщено в

¹А.А.Аникин Москва-Хлынов-Темьян: земной и художественный путь Сергея Дурылина // Творческое наследие С.Н. Дурылина. Сб.ст. М., Совпадение, 2013. С. 155–156.

цельное художественное произведение, не раз восхитило меня, взволновало до слез, и слезы эти были благодатными слезами. За это сердечно благодарю Вас. <...> Благодарю Вас за радость, испытанную мной при чтении этой трогательной, волнительной повести»¹.

Переживания Прокопия Ивановича и Ариши передаются и объясняются «языком» икон, Петра — изречениями из Псалтири. Поэтому, в рамках поставленной задачи, остановимся на исследовании иконичных образов.

Во второй части повести, рассказывая о детских годах Ариши, повествователь упоминает о праздниках Спаса: яблочном, ореховом. Как бы неприметные замечания о детских невинных занятиях ребенка («собрать яблок, от каждой яблони по яблоку, для освящения в церковь», крупные орехи «в поставленную на траву корзинку») во второй главе, далее обретают иное смысловое значение.

Икона *Спаса Нерукотворного* была покровителем семьи Хлыновых и висела на почетном месте в темном зале дома. Именно с молитвы перед этим образом и начинаются в судьбе Ариши и ее отца события, нарушающие безмятежное течение их жизни.

После молитвы перед *Нерукотворным Спасом* прадед завел разговор с дочерью о свадебном сговоре и в ответ услышал несогласие. В этом контексте отказ Ариши от брака с купцом Семипаловым может быть понят не как проявление непослушания отчей воле, а проявление Божьей воли, воли Спаса о судьбе Ариши. После этого момента Дурылин очень тонко описывает сокровенный диалог прадеда с иконой Спаса. В этом разговоре сталкиваются две воли: прадедова, человеческая и Божья, Спасова. Дальнейший сюжет повести поэтому составляет постепенное вовлечение Прокопия Ивановича в мир вечности, мир духовной реальности как предпочтение воли Божией воле своей, человеческой. Поэтому икона Спаса и является для него «окном» в вечность, в мир Первообразного. Описан этот путь смирения Подшивалова ступенчато, постепенно изображая воиконов-

¹ Там же. С. 155.

ление сознания героя.

Получив повторный отказ Ариши и отправив неподходящего жениха Петра в Бухару, Подшивалов ищет утешения опять же пред этим образом: «он молча положил поклон перед Спасом и долго не вставал с колен: просил ли он помощи, или прощения, или благодарил? Знал это один Спас»¹ Но через сутки стало известно о решении отца — сговор о свадьбе через полторы недели. Поэтому в молитве прадед все же испрашивает помощи Бога в *своем* решении — выдать дочь замуж.

В эпизоде несостоявшегося сговора образ Спаса занимает место не просто родовой иконы, а становится живым персонажем, не объектом, а субъектом повествования, стягивающим и организующим вокруг себя все действие. В соотнесении с иконой Спаса в этом небольшом отрывке описываются все главные лица: жених, Ариша, родители. «Занял он свое, женихово место, возле своих родных, справа от *образа Спаса Нерукотворного* <...> А она вошла сбоку, из боковых прикрытых дверей, <...> сделав споро, хоть неторопливо, два шага к *Спасу*, поклонилась родителям, поклонилась на все четыре стороны, — только тогда все разом ахнули не со страхом, а с ужасом даже: невеста была в самом простом, обычном черном одеянии монашенки-послушницы <...> Она промолвила, только очень тихо: — Богу я обещалась, я послушание приняла. Батюшка с матушкой, простите меня Христа ради, — и поклонилась в ноги отцу с матерью»². Более того, свой выбор — поступление в монастырь — Ариша истолковывает как исполнение послушания («послушание приняла»). В данном контексте — послушание у Спаса. Обращаясь к одной и той же иконе, а через нее к Творцу, отец и дочь «слышат» волю Божию по-разному. Дальнейший же сюжет раскрывает истинность и чуткость девичьего сердца и постоянство в выборе и исполнении этой воли, а, с другой стороны, постепенное понимание и услышание этой воли гордой и властной натурой Подшивалова, не привыкшего

¹ Дурьлин С.Н. Колокола. Избранная проза. С. 75

² Там же. С. 81.

изменять своему слову и решению. Поэтому Прокопий Иванович в первых обращениях к иконе *Спаса Нерукотворного* «не слышит» обращенного к нему гласа Бога, этот глас не может проникнуть в сердце, не имеющее смирения перед волей Творца.

Подчеркнуто личностный характер описываемой ситуации создают иконографические особенности образа *Спаса Нерукотворного*. *Спас Нерукотворный* — это единственная икона, изображающая Спасителя просто как личность, как человека, имеющего лицо. Остальные иконные образы Иисуса Христа показывают Его совершающим какое-либо действие или содержат указания на Его атрибуты. Вот Он сидит на троне (значит Он — Царь Небесный), вот Он благословляет, вот Он держит в руках Евангелие и указывает на написанные там слова. Большое число образов Иисуса Христа богословски оправдано, однако это может скрыть основную истину христианства: спасение приходит через веру в личность Спасителя, а не через какие-то его отдельные действия или атрибуты. Согласно христианскому учению, Бог Отец послал нам Своего Сына как единственный Путь к спасению (см. Лк. 14: 6). «Он Сам — начало и конец пути, альфа и омега. Он спасает нас самым фактом Своего вечного присутствия в мире. Мы идем за Ним не в силу каких-то обязательств или рассуждений или обычаев, а потому, что Он нас зовет. Мы любим Его не за что-то, а просто за то, что Он есть, т.е. примерно так же, как любим мы не всегда объяснимой любовью избранников или избранниц наших сердец. Именно этому отношению к Иисусу, отношению в высшей степени личному и соответствует образ, изображенный на Св. Мандилионе»¹, то есть образ *Спаса Нерукотворного*.

Поэтому дальнейшее — упорное желание отца «свести Аришу с антресолей», возвращение Петра из Хивы — это попытки настоять опять же на своей, человеческой воле: «Ты — в меня и будет по-моему, а раз ты — в меня, то по-моему — значит и по-твоему. Хочу внуков твоих нянчить»².

¹ Андрей Охоцимский. Спас Нерукотворный и его значение // режим доступа www.proza.ru/2011/12/10/1537

² Дурылин С.Н. Колокола. Избранная проза. С. 84.

Только после отречения Ариши от любви Петра отец начинает усматривать в происходящем волю Божию, но не смиряется перед ней. При этом Дурюлин все больше описывает происходящее как имеющее прежде всего вневременной смысл. «А он один ходил в пустой зале, слабо освещенной алой лампадкой перед Спасом. Люстра чуть-чуть звенела своим тонким стеклярусом в стене на его шаги. Лик Спаса был темен и строг. Только золотой венец над ним с жемчужными буквами <...> ярко сиял окровавленным золотом. Прадед ходил из угла в угол — не в тот, где висел образ, — он учащал шаги, как будто нагоняя кого-то, и внезапно останавливался перед темным окном, в котором глухо чернел занесенный снегом сад, за которым был пустырь, а далее виднелись, невидимые теперь, кресты монастыря. Пристально глядел в окно — и вслух произносил: — Не дам!»¹. Свою отповедь Подшивалов произносит, глядя на монастырь, куда всей душой стремилась дочь. Поэтому протест отца — это отказ Богу, сказанный уже сознательно, вслух перед образом *Нерукотворного Спаса*. Личностный характер изображаемого опять же подчеркивают иконографические особенности образа. «Эта икона сильно и явно выражает самое сущность христианской жизни — необходимость для каждого установить личное отношение с Богом через Иисуса. С этой иконы Иисус смотрит на нас так, как ни с какой другой, чему способствуют преувеличенно большие и слегка скошенные глаза. Этот Иисус смотрит не на человечество вообще, а на конкретного зрителя и ожидает столь же личного ответа. Встретившись с Его взглядом, трудно укрыться от безжалостных мыслей о себе и своем взаимоотношении с Ним. Икона-портрет дарит значительно большее ощущение прямого контакта, чем икона с повествовательным содержанием. Если повествовательная икона передает историю, то икона-портрет выражает присутствие. Икона-портрет не отвлекает внимание на одежду, предметы или жесты. Иисус здесь не благословляет и не предлагает словесных формул спасения, за которые можно спрятаться. Он предлагает

¹ Там же. С.89.

только Себя. Он есть Путь и Спасение. Остальные иконы — это о Нем, а здесь Он Сам»¹. Именно путь, предлагаемый Христом, отвергается Подшиваловым: «Пока я жив, в монастырь не пуцую»². Но постепенно умягченное скорбью сердце смиряется: «И вновь шагал по залу в великой тоске. Он избегал смотреть в передний угол, где сияла лампада, но, когда взор его внезапно останавливался на кротком и строгом лице — он чувствовал в душе, что слова его безумны и не дать Тому, кто глядел на него с кротостью и с печалью, он не может, захочет — не посмеет, — и широкая тоска разрывала его сердце»³.



С этого момента в повести описывается духовное явление и другой иконы — Спас Благое Молчание, несущего утешение скорбящим душам Ариши и отца. Примечательно, что описание здесь не представляет икону *Спаса*

¹ Андрей Охоцимский. Спас Нерукотворный и его значение // режим доступа www.proza.ru/2011/12/10/1537

² Дурылин С.Н. Колокола. Избранная проза. С. 89.

³ Там же. С. 90.

Благого Молчания, но создает именно иконный лик: «Она верила впоследствии, что ей не пережить бы эти минуты и не перенести всего, что послала ей судьба, если б в эту минуту не стал над ней ангел, тихий и светлый, ангел *Благого Молчания* с руками, безмолвно скрещенными на груди. <...> Она молилась ему, чтоб он проник своим святым молчанием в страдающее сердце отца»¹

Спас Благое Молчание — редкая и поздняя икона Иисуса Христа, поэтому стоит остановить внимание на ее иконографических особенностях. «Если *Спас Эммануил* и *Спас Нерукотворный* изображают Христа таким, каким он был на земле, а — *Спас в силах* — таким, каким он придет в конце времен, то *Спас Благое Молчание* — это Христос до Своего прихода к людям. И это единственное изображение Христа, где в нимбе вместо креста пишется восьмиконечная звезда. Звезду образуют два квадрата, один из которых обозначает божественность Господа, другой знаменует собой мрак непостижимости Божества. Спаситель изображается в ангельском чине как юноша в белой далматике (мантии) с широкими рукавами. Руки Его сложены и прижаты к груди, за спиной — опущенные крылья. Икона передает ангельский образ Сына Божьего — Христа до воплощения, Ангела Великого Совета»².

Окончательное же решение принять Подшивалов собирает после увещевания брата, монаха Анфима: «Доколе тебе прати против рожна?»³ Только здесь происходит не просто осознание своей неправоты, но и готовность смириться. В момент встречи с игуменией монастыря, почти дословно повторяющей слова монаха Анфима, прадед принимает решение, обратившись к Спасу, как бы к родовому образу: «Молчание и неподвижность за игуменьиным столом дорого стоили прадеду, но он молчал. Он сидел неподвижно: взывал ли он к родному Спасу, упорно прося

¹ Там же. С. 88–89.

² Образ Христа в иконописи. Режим доступа: shatropova.narod.ru/proects/zagnoeva/obraz_xrista.ppt

³ Дурьлин С.Н. Колокола. Избранная проза. С.91.

вразумить, — неизвестно»¹

После изволения отпустить Аришу в душе отца возникает необъяснимое чувство легкости и благодарности Творцу. Утешая жену, Прокопий Иванович воспринимает уход в монастырь уже обрета иконичное мировидение: « — А я тебе говорю: не своя, — еще тверже сказал прадед, — а от Бога: Он — даритель, ну а, знаешь, и по закону так: дар дарителю возвращается, если даритель захочет. Не плачь! Видно, Он захотел. Он перекрестился и быстро вышел из комнаты. Он прошел в залу и метнул три поклона перед Спасом — и долго оставался там один»²

Примечательно, что на монашеский путь отец благословляет Аришу так же небольшим образом Спаса. Это можно понять и как долгожданный ответ Арише на ее молитвенную просьбу.

Дальнейшая жизнь не только Ариши, но и прадеда «к житию приближаться стала». Тоскуя все же за дочерью, прадед постепенно приобщился к монашеской жизни: ходил в монастырь неопустительно ко всем службам. «Там он всегда становился у бокового придела, у Распятия, и его любимую церковную песню было: «Житейское море, воздвигаемое зря напастей бурей». Он с сердечным сокрушением, с тихими внутренними, никому не ведомыми слезами заключал: «К тихому пристанищу Твоему притек, вопию Ти...» — и ему отрадно было слышать, что в месте, ставшем тихим пристанищем его дочери, есть у него полутемный угол, откуда так славно это слышать»³

Таким образом, образы *Спаса Нерукотворного* и *Спаса Благое Молчание* — становятся не просто образами-благословениями семьи Подшиваловых, а тем путем в вечность, который проходит каждый христианин. В повести им следует Ариша и Прокопий Иванович, представляющие пример статично иконичного сознания и постепенного воиконовления сознания героев.

¹ Там же. С. 94.

² Там же. С. 97.

³ Там же. С.101.

ИКОНИЧЕСКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ
В МАТРЕНИНОМ ДВОРЕ А. СОЛЖЕНИЦЫНА
И ИЗБЕ В. РАСПУТИНА: ПРОБЛЕМА АВТОРСКОГО ДИАЛОГА

Ковтун Н.В.

Самобытные отношения иконописи и русской словесности уже не раз отмечались исследователями, утверждающими особую визуальную доминанту русской культуры в целом¹. Предметом пристального интереса специалистов русская иконопись стала относительно недавно, с эпохи модерна. Огромное значение культуры иконописи для древнерусской словесности признается априори, значительно реже в этом контексте рассматривается литература XX столетия. Между тем проблема национальной идентичности, призвания, миссии России, составившая центр русской религиозно-философской мысли рубежа XIX — XX вв., актуализируется в культуре «долгих 70-х», обратившейся к традиционным ценностям, сакрализирующей идеи наследия, культурной памяти. Либерализм, радикализм, заинтересованное отношение к западной культуре, отличающие эпоху «оттепели», уже к концу 1960-х отходят на второй план. В литературе определяющую роль играет направление «деревенщиков»², объединяющее наиболее значительных художников своего времени: ранних А. Солженицына и В. Шукшина, В. Белова, Ф. Абрамова, Б. Можая, В. Распутина, В. Астафьева. Именно в их творчестве воскресают *средневековые модели мироздания*, патриархальная крестьянская культура, наделенная чертами идеального как Другого по отношению к жесткой реальности, представлена незаслуженно отвергнутой, но тем более желанной, хранящей сокровенное знание, которого лишена современность. Миссию проро-

¹ См.: Лепяхин В. Икона в русской художественной литературе. М., Отчий дом, 2002; Есаулов И. Пасхальность русской словесности. М., Круг, 2004.

² Термин, закрепленный литературной критикой 1960-х — 1970-х годов.

ка/ведуна, тайновидца «светлого прошлого» и выполняют авторы-традиционалисты.

Ранние тексты А. Солженицына имеют особое значение для развития «деревенской прозы» в целом, здесь намечены основные идеи, образы, определившие ее нравственное, эстетическое своеобразие, сам язык. Средневековье для художника — эпоха исключительной по интенсивности духовной жизни, его сокровенные герои подсвечены образами, символами того времени (от элементов древней иконографии в эпических рассказах до образа «замка святого Грааля» в романе *В круге первом* и прямых высказываний профессора Андозерской в *Августе Четырнадцатого* о непреходящей значимости идей средневековья). Знаковый рассказ *Матренин двор* (1959) (первоначальное название — *Не стоит село без праведника*), осознанный критикой, рядом авторов как стоящий у истоков традиционализма, на уровне поэтики угадывается во многих произведениях направления: от романа *Дом Ф. Абрамова* (1973—1978), новеллы Б. Екимова *Холюшино подворье* (1979) до текстов В. Распутина¹.

В самом названии рассказа *Матренин двор* содержится указание на стержневой образ русской национальной культуры — дом, усадьбу. Уже в памятниках древнерусской словесности феномен дома находится в центре внимания книжников. При этом «его географические координаты и связанные с ними пространственные понятия становятся материалом для построения культурных моделей с не только пространственным, но и религиозно-моральным содержанием»². В патриархальной культуре дом не определяется частным существованием, напротив, парадигма семьи (отец, мать, дети) восходит к парадигме сакральной: Дом Небесный, Отец Небесный и соотносится с ней. Врата дома украшают иконы: «Ставили бы над вратами у своих домов православныя христиане святыя иконы или

¹ См.: Ковтун Н. «Деревенская проза» в зеркале Утопии. Новосибирск: СО РАН, 2009. С. 387—474.

² Лотман Ю. О русской культуре. СПб., 2005. С. 112.

честные кресты, им же в дом входя или из дому исходя поклоняемся»¹. Отсюда трансцидирование образа дома, понимаемого как «малая церковь» и как храм духовный. Домостроительство в этом контексте предполагает внутреннее самоустроительство личности. Будучи соотнесен с осью, стержнем мироздания дом (Древо Мировое) определяет и порядок жизни окрест, подобно тому, как храмовое действо проливается за границы храма, преобразуя внешнее бытие.

А. Солженицын, рисуя в тексте собственный идеал сильной, похристиански «возделанной» Руси-дома, оттеняет его картиной современной униженной и обездоленной деревни, что и оставляет перспективу диалога, сглаживает дидактизм повествования. Трудно согласиться с мнением критики, изначально нацеленной на сакрализацию образа главной героини². Покорность, податливость Матрены перед всякой властью, будь то чиновники в собесе или жена председателя колхоза, которую героиня не уважает, не боится, но скорее стыдится: «Лицо Матрены складывалось в извиняющую полуулыбку — как будто ей было совестно за жену председателя, что та не могла ей заплатить за работу»³, вызывает авторский протест. Акцент с мотива неузнанного праведника смещается на тему «нравственного разложения и медленной гибели русского крестьянства»⁴. Авторское преклонение перед стойкостью, моральной чистотой героини дополняет чувство протеста против извечной немоты, невиданной терпеливости русского человека, которые и развращают власть. В этих размышлениях предшественниками А. Солженицына были К. Леонтьев⁵, с трудами которого автор *Красного Колеса* был хорошо знаком, Л. Тихомиров⁶

¹ Грек М. О святых иконах // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология. М., Прогресс; Культура. 1993. С. 47.

² См. Чалмаев В. А. Солженицын: Жизнь и творчество. М., Просвещение, 1994. С. 62—87; Урманов А. творчество А Солженицына: Учебное пособие. М., Флинта:Наука, 2003. С. 56—135 и др.

³ Солженицын А. Рассказы. М.: ИНКОМ НВ, 1991. С. 123. Далее текст цитируется по этому изданию.

⁴ Спиваковский П. Феномен А. И. Солженицына: Новый взгляд. М., МГУ, 1999. С. 39.

⁵ См. Леонтьев К. Поздняя осень России. М., Аграф, 2000. С.184.

⁶ Лурье В. Протрезвление от славянофильской утопии: К.Н. Леонтьев, Л.А. Тихомиров и их выбор между Православием и Россией // Феномен российской интеллигенции. История и психология: материалы Междунар. науч. конф. 24–25 мая 2000 г., Санкт-Петербург. СПб., Нестор, 2000. С. 56–68.

и А. Платонов.

В статье *Грамотность и народность* (1870) К. Леонтьев восхищенно пишет о народной почве как «роскошной», свежей по отношению к «истощенной» западной, но уже через несколько лет замечает, что она же «подвижна», «стоит западных громов и взрывов» (*Византизм и славянство*). Неустойчивость «почвы» делает постройку (дом-государство) особенно непрочной, любое здание оборачивается котлованом, на что укажет зрелый А. Платонов. Подвижность «почвы» видится философом одной из причин грядущей русской катастрофы, вовлечения страны на путь западного прогресса, ведущего к революции¹. В рассказе А. Солженицына традиционные ценности крестьянского мира — смирение, доброта, страх Божий — в условиях богооставленности лишаются абсолютности, человек должен самостоятельно искать оправдание собственного бытия.

Рассказ *Матренин двор*, несмотря на традиционно-агиографическую концовку, глубоко трагичен. Повествование разворачивается в двух измерениях — легендарный пласт, вбирающий элементы агиографии, иконописи, сочетается с сугубо реалистическим, оттеняя «греховность» настоящего. Подлинная красавица Матрена со спелым жнивом открывается автору-агиографу в мечтах и видениях, и на «темноватой избе» ее «с тусклым зеркалом» «получилась как бы внутренняя шкура» из «рифленных зеленоватых обоев», обезобразившая святое место. Поводырями в исконную, Святую Русь и выступают уцелевшие на перекрестках истории *праведники* — хранители национальной духовной традиции от разрушительной власти сиюминутного. На их усилия, внутреннюю несгибаемость и рассчитывает повествователь, реконструируя историю страны, возводя ее к истокам, к тому «моменту истины», где еще можно закрепить, осмыслить трагический и уже необратимый бег «красного колеса». Поэтому столь важен нравственный опыт самопостижения личности, бросающей вызов «веку-зверю», этот опыт

¹ См.: Бочаров С. Леонтьев и Достоевский. Спор о любви и гармонии. Статья первая // Вопросы литературы. 1993. Вып. № 6. С. 153–187.

и позволяет надеяться на будущее воскресение нации. Данный контекст высвечивает глубинный трагизм судьбы Матрены, не сумевшей отстоять собственный дом-душу. Одиночество, старость, нищета, сопутствующие «живущим не по лжи», указывают и на внутренний надлом, невыполнение миссии. Знаки крестьянской веры (Куликово Поле, Двор) одновременно становятся и знаками смерти, распада.

Пространство Матрениного двора — прообраз крестьянского как христианского мира — оформляется в экспозиционном фрагменте текста мотивом поиска «обетованной земли», мечтой о «тихом уголке России», ностальгией по исконной, «кондовой» Руси. Революционная культура начиналась с отрицания естественно-природного бытия, рационализации человека. Левое искусство приветствовало «большевистский напор перед "толстозадой, кондовой Русью"»¹. Повествователь в *Матренином дворе* наследует стратегии традиционалистов XVII века — старообрядцев, жаждущих обретения «чистых» земель вдали от антихристового государства. Мотив избранности намечен при характеристике рязанской деревеньки Тальново (Талая — вешняя, возрождающая к новой жизни) и присутствует скрыто, контекстуально. Путь к сокровенному месту, «нутрянной России», лежит через поселения, поражающие напевностью, ладом своих названий — Часлицы, Овинцы, Спудни, Шевертни, Шестимирова, — оттеняющих выморочную природу рабочего поселка, именуемого «Торфопродукт». Автор показывает, что деревня, дом Матрены многими узлами связаны с историей Руси, стоит развязать один узелок — потеряется вся нить.

В описании усадьбы релевантными оказываются и черты апокрифической картины рая, где рай — место с особенно благодатным, приспособленным для жизни в земном смысле климатом². Рассказчик находит тепло в доме Матрены в любую непогоду, хотя само строение,

¹ Зелинский К. Госплан литературы // Госплан литературы. Сб. литературного центра конструктивистов (ЛЩК) / под ред. К. Зелинского и И. Сельвинского. М.–Л., Круг, 1925. С. 33.

² См. Гончаров С. О жанровом своеобразии второго тома «Мертвых душ» Н.В. Гоголя // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. Петрозаводск. Петрозавод. гос. ун-т, 1978. С. 32–44.

«когда-то могучее», изгнило и посерело от старости. Тепло Матрениной избы — производное от ее внутренней доброты, тепло души в то время, когда «внешний» мир едва возможен для жизни. Создавая в образе Матрениного двора свою модель «обетованной земли» (утраченной), А. Солженицын опирается на основные характеристики идеальной страны, представляющей собой крестьянскую религиозно окрашенную мечту о Царстве Божьем на земле¹. Деревенька отделена и удалена от остального «грешного» мира, расположена, где «поглуше, от железной дороги подале, к озерам». Пространство усадьбы отмечено чертами избранничества, оно «теплое», «родное», «свое», имеет геометрически правильную форму — квадрат. Усадьба Матрены, оказываясь на самой окраине, есть внутренний, духовный центр поселения (как и башня-памятник ратникам Куликова поля в рассказе *Захар-Калита*), она отделена от прочих изб водной преградой, «высыхающей подпружной речушкой с мостиком», отмечена иконографическими чертами — чердачное окно дома «украшено под теремок», над избой простирается высокое звездное небо. Связь с «внешним» миром здесь практически отсутствует, ибо «по бедности Матрена не держала радио, а по одиночеству не с кем было ей разговаривать». Как и подобает сокровенному месту, деревня предназначена праведникам, отсюда и та высокая нравственная шкала, с которой художник подходит к героям. В описании пространства Матренина двора значимы не только черты «земного рая», оно представляет собой *космическую модель* всего универсума, подобно последней иконе в доме-России, осуществляет связь небесного и земного.

Если пространство Матренина двора еще таит черты былой гармонии («строено было давно и добротное»), издревле заведенного порядка и благодати («милей этого места мне не приглянулось во всей деревне»), то за его пределами лежит «чужой» мир, оценивающийся строго негативно: неупорядоченный, призрачный, шутовской, безобразный. Внутреннее единство замкнутого пространства распадается, когда повествование проры-

¹ См. Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. М., Наука, 1967.

вается в эту внешнюю, фиктивную область. Крестьянский мир противится чужому мнению и взгляду, но именно пришлым, *наблюдателем* оказывается для него и рассказчик. Подчеркнем, образ героя-медиатора проблематизирует отношения иконографически выписанного прошлого и современности, отмеченной угасанием национальной культуры.

«Грешный» мир традиционно для поэтики А. Солженицына — вывернутый, это мир наизнанку. Обман, игра в дьявольском пространстве становится способом существования, поэтому «она смешная и опасная одновременно»¹. Веселье, радость героев, принадлежащих царству нечистого, кощунственны по природе, они вызывают смятение окружающих. Отсутствие логики, смысла в окрестном бытии напоминает хаотичное состояние мира, которому до определенного срока противостоит замкнутое, отграниченное пространство усадьбы Матрены. Однако автор подчеркивает относительность данной оппозиции, «чужие» слишком легко преодолевают все обереги, уже утратившие прежнюю апотропическую силу. Основные семантические оппозиции, на которых держится модель пространства, обнаружившая «глубинное типологическое сходство со средневековой иконографией»²: «свой — чужой», «теплый — холодный», «верх — низ», «космос — хаос», реализуют на уровне ценностных отношений противопоставление «добро — зло», «праведный — грешный».

В контексте рассказа «грешные» земли соотносятся с прозападной системой ценностей: эгоизмом, рационализмом, жадной наживы, неискренностью человеческих отношений. «Грубая плакатная красавица», изображение которой висит в избе героини как мета вторжения нечистого, «постоянно протягивала Белинского, Панферова и еще стопку каких-то книг». Идеолог западничества и классик социалистического реализма уравниваются по значению в своем разлагающем воздействии на умы сограждан. Речь идет не об отрицании законов истории, но бессмысленности социального энтузиазма

¹ Лотман Ю., Успенский Б. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. 1977. № 3. С. 156.

² Урманов А. Творчество А. Солженицына. С. 67.

в условиях прагматического отношения к бытию, невозможности творчества. Плакатный образ вызывает последовательную ассоциацию с «новым человеком» ортодоксальной советской литературы и Вавилонской блудницей, воплощает мотив соблазна, перетягивания Святой Руси на путь безверия, саморазрушения. Подчеркнем, отношение позднего А. Солженицына к западной культуре иное, он «более не считает Россию чем-то отличным от Запада, напротив, Россия и Запад являются важнейшими частями исчезающей христианской цивилизации, и обе они уступили злу современного пост-Просвещения»¹.

Опасность коммунистической религии писатель связывает с утратой русскими самобытности, самопутности, дара Слова (онемение Матрены). Тексты ортодоксов соцреализма, считает художник, написаны «мертвым», казенным языком, глубоко чуждым «русскому духу». Борьба, которую писатель ведет за сохранение самого строя, «чистоты» русского языка (*Словарь языкового расширения*), аналогична борьбе за сохранение души народа. В современном мире, где Русь разлучена с Богом Словом, сакральный образ превращается в свою противоположность: Матрена-богородица заменяется копией (грубая «вторая Матрена», привезенная Фаддем из чужой деревни, названа «подставной»), игрушкой (матрешка), символизирующей Русь на языке массовой культуры.

Если избранное пространство определено границами Матрениной избы, то «грешное» символизирует образ поезда. Причем в сознании героини он сопрягается с событиями апокалипсического характера: боялась Матрена «пожара, боялась молоньи, а больше всего почему-то поезда». Пожар, молния — древнейшие знаки Божьего гнева за прегрешения человечества. Поезд, железная дорога традиционно в русской культуре осознаются приметами механистического, бездуховного бытия, разрушающего естественный ход истории. «Два паровоза сцепленных», идущие «без огней и

¹ Пирс Д. Родственные души: западные собратья Солженицына по перу // Новое литературное обозрение. 2010. № 103 (3'2010). С. 205.

задом», ставшие причиной гибели Матрены, вызывают ассоциацию со змеем-соблазнителем. На древних иконах ад символизирует пещера/провал, из темноты которой наступает змей. Все несчастья, описанные в рассказе, сосредоточены в пределах железной дороги, на рельсах, а их инициаторами и участниками становятся пришлые, «чужие» люди и железнодорожные служащие: «воплощением советской России предстает в *Матренином дворе* железная дорога»¹. Сакрализация и мистификация железнодорожных служащих — характерная черта литературы метрополии начала 1930-х годов: «мастера» А. Платонова², паровозные кудесники А. Макаренко.

В соответствии с категориями художественного пространства в произведении выстраивается и концепция времени. Универсальная в поэтике рассказа временная оппозиция «раньше — теперь» объединяет более частные модификации: прежнее — современное восприятие времени; время золотого века (устремленное в прошлое) — эмпирическое время (лихорадочно бегущее в никуда); время начальных событий — конечные, последние времена. На уровне религиозно-нравственных оценок: сакральное — профанное время. Члены универсальной оппозиции «раньше — теперь» соотносятся в хронотопе повествования со «своим» и «чужим» пространством. Концепция времени «раньше», включающая как основные признаки первые члены названных противопоставлений, характеризует мир Матрены. Авторское восприятие времени (от начальных событий и вплоть до апокалипсиса) отмечено мифологическими чертами. В снах рассказчика, воспоминаниях Матрены, которая рада «изобразить себя в старине», православная Русь сакрализована. Былые времена — былинные (не случайно рассказчик едет «от Москвы по ветке, что идет к Мурому», городу былинной славы), через призму довоенного прошлого мир представляется целостным: «мирное небо, плывущие облака и народ, кипящий со спелым жнивом». В

¹ Лекманов О. «От железной дороги подале, к озерам...». О том, как устроено пространство в рассказе А.И.Солженицына *Матренин двор* // Русская мысль. 1998. № 4221 (7–13 мая). С. 13.

² В романе *Чевенгур* образ поезда усложняется. Дванов говорит ближе к финалу: «Я раньше думал, что революция — паровоз, а теперь вижу, нет».

этом гармоничном вдалеке сохранена истинная природа человека: Фаддей является «смоляным богатырем» (на изначальную праведность героя указывает абрис его головы: «И только лоб уходил лысым куполом в лысую просторную маковку»), а Матрена — «красавицей румяной, обнявшей сноп». И над ними далеко в высоте «песня, песня под небом, какие давно уж отстала петь деревня». В русской традиционной культуре протяжная песня уподоблена молитве.

Настоящее же искажено, и героиня интуитивно пытается противопоставить наступающему хаосу строгую последовательность, «закономерный порядок» крестьянской работы, обратив сегодняшнее в вечно длящееся прошедшее и тем придав ему черты гармонии. Архаическое восприятие времени дополняется элементами христианской концепции: отсчет событий идет как сроками сельскохозяйственных работ, так и православными календарными датами, к которым рассказчик привязывает события личной жизни героини (крещение, всенощная). Время настоящего характеризует окружающий Матренину усадьбу мир. Оно линейно, десемантизировано, дискретно и сопровождается постоянной характеристикой «безумное», то есть самоуничтожаемое.

В контексте нашей темы значимо указание на преобладание *серого цвета* в описании рабочего поселка («серо-деревянные бараки», «густодымящие» паровозики), что вызывает ассоциацию с эффектом «черных досок»: современная история ретуширует, затмевает образ святой Руси. Семантика серого цвета в культуре связывается со значением праха, смерти и, что принципиально для автора, — отречения¹. «Дымящая фабричная труба» — настоящий центр поселка. Темные цвета преобладают и в характеристике пространства дома Матрены. Здесь «посерели от старости бревна сруба», «тусклое зеркало», больная хозяйка прикрыта «темным тряпьем». Антиномия розового и серого как «сакрального — профанного» уточняет смысл противостояния «свой — чужой».

¹ Трессидер Д. Словарь символов: пер. с англ. С. Палько. М.: Гранд, 1999. С. 401.

Лицо Матрены, мучимой «черным недугом», кажется «желтым, больным», с «замутненными» глазами. Только в момент видения автора усадьба чудесно преображается: «Этот старый серый изгнивающий дом вдруг сквозь блекло-зеленую шкуру обоев, под которыми бегали мыши, проступил мне молодым, еще не потемневшим тогда, струганными бревнами и веселым смолистым запахом». В этом пространстве Матрена является в «розовом отсвете», помолодевшая в лучах «красного морозного солнца», что отсылает к иконографическому образу *Софии Премудрости Божией*¹. В описании героини выделены «лучезарная улыбка» и «простодушный взгляд блекло-голубых глаз», что развивает парадигму софийности. На иконе именно лицо святого излучает благодатный свет («лучезарная улыбка»), указывающий на преобразование лица в *лик*, проступающий как видение Первообраза². Показательна параллель образов Матрены и Лукерьи из рассказа И. Тургенева *Живые мощи*, на которую указала критика, сам автор (в различных контекстах)³. Мотивы болезни, сна, видения, организующие софиологическую ситуацию преобразования героини и всего мира в тексте XIX века⁴, ключевые и в произведении А. Солженицына.

Образная структура рассказа *Матренин двор* выстраивается на основе центральной пространственной оппозиции: «своему» миру соответствуют герои-духовидцы, «чужому» — люди без души, наделенные чертами кукол или отталкивающими плотскими признаками. По концепции автора, зловещие перемены, жизненный разлад — итог не естественной закономерности, но привнесен волей человека, гордеца и прогрессиста. Время гибели исконной Руси-дома определено двумя революциями: «И одна

¹ См., Трубецкой Е. Два мира в древнерусской иконописи // *Философия русского религиозного искусства*. Антология. М., Прогресс, Культура, 1993. С. 229–230.

² См. Чапаева В., Костерина А. Лицо как феномен в русской религиозной философии // *Литература и культура в контексте христианства. Образы, символы, лики России: материалы V Междунар. науч. конф. г. Ульяновск. 22–25 сентября. 2008. Ч. 1. Ульяновск, УлГУ, 2008. С. 143–148.*

³ См. Карпов И. Авторское сознание Солженицына (авторологические аспекты) // *Матренин двор* А.И.Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст. Благовещинск, 1999. С. 140–174; Урманов А. Творчество А. Солженицына. С. 84.

⁴ См. Новикова Е. Софийность русской прозы второй половины XIX века: Евангельский текст и художественный контекст. Томск, ТГУ, 1999.

революция. И другая революция. И весь свет перевернулся». Логическим продолжением стратегий русских социалистов, нигилистов, анархистов, террористов... тех, кто сеял смуту в умах сограждан накануне революции 1917 года, представлены идеи современных интеллектуалов, разрабатывающих умозрительные проекты иного будущего. Матрена, услышав про искусственные спутники земли, предупреждает: «...Чего-нибудь изменят, зиму или лето». Итогом прогресса, лишённого нравственных скреп, и стало нарушение органических, мистических законов истории.

По мере движения сюжета в рассказе усиливаются мотивы гибели, недостачи, страха, смерти. Деревенька Тальново из земли обетованной превращается в зазеркалье, где «верх» и «низ» меняются местами. Пределы крестьянской усадьбы сжимаются, с собственного двора, из родового гнезда человек вытесняется в хаос сиюминутного, где нет дорог, одни перекрестки. Самостояние Матрены сохраняет до времени надежду на *убежище*, исцеление от травматического опыта современности (об этом и мечтает повествователь, отправляясь на периферию империи). Многие в усадьбе героини до срока выполняют установленные природой функции: колченогая кошка умудряется ловить мышей, которые живут не под полом, как было изначально, а под потолком, между деревом и обоями. Вывернутость, нарушенность мышиноного быта изменяет жизнь кошки, которая вынуждена питаться тараканами, здесь даже коза однорогая.

Образ Матрены многомерен, отмечен особой духовной чуткостью, несуетностью, искренностью и добротой. Автор фабулой подчеркивает центральное значение женского персонажа для структуры текста: чем очевиднее трагическая предопределенность финала, тем сосредоточеннее фиксируются детали облика и быта героини. С размеренного описания деревни, крестьянского двора внимание нарратора соскальзывает на личные переживания хозяйки, проблемы истории получают *экзистенциальное измерение*. Вряд ли случайно, что гибель и похороны Матрены приходятся на пасмурный февраль, вызывая ассоциацию с Февральской революцией, когда

предрешена была, по версии автора *Красного Колеса*, судьба России. В изображении крестьянки сложно переплетены тема избранничества и идея вины за разрушение национального дома-мира.

В соответствии с канонем мученического жития, элементы которого значимы в тексте, героиня одинока, незаметна, скромна, «несрядно» одета. Фигура страстотерпца для Церкви (как дома духовного) — центральная, он предстает сомучеником Иисуса Христа, Богородицы. Мартиролог обычно предусматривает борьбу малочисленных и слабых правых с неверными, превосходящими их числом, силой. Стойкость избранных и является свидетельством силы Бога, залогом грядущего спасения¹. На теле Матрены незаживающие раны от тяжелой работы («Спина у меня никогда не заживает», — признается она), напоминающие *стигматы*. Стигматы не были целью святых, но сама их вера, скорбь за несовершенство мира получала подобное материальное воплощение. По традиции житийного жанра, узнавание подвижника становится возможным после его смерти, которая зачастую груба и унизительна (святой — преимущественно юродивый — умирает одиноко, в грязи, под забором). Судьба героини подсвечена образами русской классики, соотносится с птицей-тройкой Н. Гоголя, русскими женщинами Н. Некрасова, праведницей И. Тургенева, идеей Ф. Достоевского о занесенном над Русью топоре (аллегорический образ «черного» старика Фаддея у порога дома с топором). Для автора важна включенность сокровенного образа в отечественную духовную традицию, на сохранение которой — вся надежда.

Жизненный путь Матрены отмечен знаками обреченности. Несвобода внутренняя и внешняя — главная характеристика бытия крестьянки, замкнутой в пределах полуразрушенной усадьбы. Попытки найти справедливость, сочувствие во «внешнем» мире заранее обречены — «в ту осень много было у Матрены обид». Движение героини осуществляется как

¹ См. Рофэ А. Повествование о пророках. Литературные жанры и история. М., Иерусалим. Мосты, 1997. С. 206.

серия утрат: от нищеты, отсутствия теплой одежды, невозможности получить пенсию («ниоткуда не зарабатывала Матрена Васильевна ни рубля»), отказа в медицинской помощи до гибели избы. Вместе с утратой вещей, символизирующих оскудение дома, разворачивается мотив фатального одиночества — «была она одинокая кругом», «беспритульная». Матрена теряет любимого — Фаддей пропадает на германской войне, Великая Отечественная забирает мужа, умирают один за другим все шестеро ее детей, отворачиваются сестры.

Параллельно в тексте звучит мотив исчезновения витальной энергии самой Земли-Матери (Матрена — матрона — мать — Мать-Земля — София — Богородица). Крестьянские наделы оскудевают, огород Матрены, «с довоенных лет не удобренный и всегда засаживаемый картошкой, картошкой и картошкой», и картошку приносит мелкую, ее едва хватает на пропитание хозяйки да однорогой козы. Деятельность присланного из города председателя начинается с того, что он обрезал Матрене и другим инвалидам огороды. Мотив «измеренной», «урезанной» земли фигурирует в качестве апокалипсической меты. А. Белоусов считает, что данное представление «является своеобразной формой усвоения идеи предопределенности "конца света", который наступит в результате исчисления лежащей в основе мира меры (числа)»¹. К финалу рассказа приметы скорой гибели набегают одна на другую: единственная обновка крестьянки — «пальто из ношенной железнодорожной шинели» — символизирует смерть: «в середине зимы зашила Матрена в подкладку этого пальто двести рублей — себе на похороны». На водосвятии героиня теряет котелок с освещенной водой, «как дух нечистый его унес», дает согласие на раздел избы. Разрушение дома символизирует и «конец мира». Ковчег с последними праведниками, спасаемыми ими тварями (кошка, коза) обречен.

Самостояние Матрены-богородицы и удерживает до срока мир у последней черты, спасает от сумасшествия. Рассказывая Игнатичу о поездке

¹ Белоусов А. Последние времена // «Aequinox»: сб. памяти о. А. Меня. М., Carte Blanche, 1991. С. 32.

в Черусти, когда пришлось штурмовать пустые вагоны, она роняет примечательную фразу: «Мечемся туда-сюда; да взойдите ж в сознание!», косвенно указывающую на отсутствие свободы, личностного самоосознания в окружающих. После гибели Матрены несть числа историям безумия: «как безумные» работают люди на развалинах горницы, усердие старика Фаддея близко сумасшествию, мужа приемной дочери Матрены — Киры, для которой и ломали дом, «теперь не в тюрьму, его в дом безумный», сама Кира «трогалась разумом», даже «мышами овладело какое-то безумие». Шуршание мышей — классический символ угасания жизни. Прежние обереги, ритуалы обретают в рассказе противоположный смысл: поминальный плач напоминает сведение счетов, а сами поминки странно «оживлены», пьяным рассуждениям о любви к родине внимает дезертир, о праведнице Матрене все отзывы «неодобрительны»¹. Этот же комплекс мотивов: крестной муки, сумасшествия и следующего за ним прощения/избавления, вымаливаемого Богородицей для грешников, структурообразующий в *Братьях Карамазовых* Ф. Достоевского (история о затравленном собаками невинном мальчике и его матери), в *Мастере и Маргарите* М. Булгакова, *Пастухе и пастушке* В. Астафьева.

Если образ Матрены отмечен особой сложностью, многомерностью, то фигуры обитателей «внешнего» пространства декоративны, наделены отталкивающими плотскими чертами: у жены председателя — «городской женщины» — «твердая юбка», «грозный взгляд», тракторист — «самоуверенный, толстомордый здоровяк» с «жестоким лицом», ему близки «люди в шинелях» — «старший, толстый, с таким же лицом, как у тракториста». Их устойчивыми признаками становятся жесткость взгляда, близорукость и военная выправка, отсылающая к неизменным атрибутам существования в идеальном государстве-казарме от Каллиполиса Платона до советских городов-фаланстеров.

¹ Жизнь праведника в средневековой культуре парадоксальна по определению, идет против бытовых норм профанной современности. См. Аверенцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 145.

Особым образом в рассказе выделена линия алчного Фаддея, здесь, как и в судьбе Матрены, совмещается иконографический и собственно исторический коды. Для деревенских герой — «свой», повествователь свидетельствует: «Перебрав тальновских, я понял, что Фаддей был в деревне такой не один». А. Солженицын ранее других указал на губительность для русского народа самой атмосферы лжи, в которой погрязло современное государство, на неоднозначность родовых, общинных связей, привычно отстаиваемых творчеством раннего В. Белова, В. Распутина. Автор *Красного Колеса*, напротив, выдвигает христиански-гуманистическую идею персональной ответственности человека за выбор стратегии поведения, пути. В этом концептуально близкими ему оказываются Б. Можяев (*Живой*, 1966), Ф. Абрамов в *Деревянных конях* (1970) и *Бабилее* (1980). Не случайно образ героини одной из лучших повестей «ленинградского деревенщика» — Милентьевны — разворачивается в контексте судьбы Матрены.

Образ Фаддея как искусителя Святой Руси отмечен инфернальными чертами: это «высокий черный старик», с «черной окладистой бородой», с которой сливались «усы, густые черные» и «непрерывные черные бакены». Чернота здесь — апокалипсическая мета (седина над Фаддеем не властна). В портретной характеристике героя подчеркивается кривизна — традиционный признак нечистого, Фаддей и ходит только окольными путями, появляясь вдруг, ниоткуда, как и положено сатане. Каждый визит старика в освященное пространство знаменует трагедию: разрушение, увечье, смерть. В *Одном дне Ивана Денисовича*, *В круге первом* внешность, поведение служителей режима напоминают чернобородого старика (образы Хромого, подполковника Климентьева).

В рассказе *Матренин двор* разрушение дома означает и кончину мира. Художественная версия «конца света» выписана с опорой на библейские мотивы: после гибели Матрены «не только тьма, но глубокая какая-то тишина опустилась на деревню», «все было мертво». Гибель Матрены и ее дома сопровождается мотивами ветра, метели, холода, пожара и пустоты,

которые оформляют в повествовании тему хаоса, смерти. Эсхатологическая картина мира, представленная в тексте, по-новому высвечивает и образ героя-повествователя. Как агиографу, создающему житие великомученицы, ему свойственна вера в очистительную, искупительную силу страдания, ожидание воздаяния. В этой транскрипции муки Матрены (Руси-праведницы) являются залогом грядущего возрождения. Сама память о праведнице, переданная словом рассказчика, реальна, действенна. А. Солженицын убежден: «Писатель не может отказаться от своих нравственных убеждений и не должен терять веру в силу своего слова, что его слово может убедить кого-то»¹. В известном смысле — это и есть упование на *чудо*, понятое в христианском смысле. Читатели, понуждаемые *пророческим словом*, должны трудиться, идя навстречу чуду, заниматься строительством собственной судьбы; только при этом смелого поступка, даже подвига уже недостаточно, нужна каждодневная работа по устроению души. Примирение иконического и собственно исторического пластов повествования осуществляется в рассказе посредством чуда, что переводит идеальное в иной регистр, связывает с усилиями верующего, идущего.

Рассказ *Изба* (1999) В. Распутина, тематически, сюжетно ориентированный на *Матренин двор*, подводит своеобразный итог упованиям А. Солженицына и «деревенской прозы» в целом. Важнейшие идеи зачинателя направления подвергаются истолкованию единомышленником и последователем (в отличие от критической позиции А. Зиновьева или Л. Петрушевской в *Новых Робинзонах*), отсюда особая проникновенность, печаль интонации. Возведение дома как последнего пристанища вновь связывается с миссией женщины, понимаемой автором в богородичном контексте: «в основании нашей нации лежат женские начала», «Россия издревле верила в себя, как в Дом Богородицы»². Однако поздний В. Распутин отходит от идеала смирения, воплощенного в характере Матрены,

¹ Солженицын А. Интервью немецкому еженедельнику «Ди цайт» // Звезда. 1994. № 6. С. 53.

² См. Распутин В. *Cherchez la femme* // Наш современник, 1990. № 3. С. 171.

персонажах его ранней прозы: Марии, Анны, Настены¹. Образы героинь текстов 1990-х годов маркируют черты андрогинности, воли и мужества, отсылающие к архетипу *древних воительниц*. Одиночество в этом контексте связано с особой духовной свободой, отказом от утех плоти: «...К сорока годам осталась Агафья в родительском доме одинешенька»². Сорок лет указаны не случайно, в этике старообрядчества, актуальной в тексте, это время, когда человек посвящает себя служению Богу. Героиня выступает медиатором между патриархальным прошлым и настоящим, олицетворенным новым поселком, в котором даже названия улиц свидетельствуют хаос (Сбродная, Канава).

«Отлетевшая» деревня Криволуцкая, где «Агафьин род Вологжиных обосновался с самого начала и прожил два с половиной столетия, пустив корень на полдеревни», повторяет судьбу острова Матеры (*Прощание с Матерой*, 1976). Описание избранного места включает традиционные характеристики крестьянской Руси: здесь обходятся без электричества, кругом «золотистые» поля, звучат «целебные» песни и сказки. Ведущий мотив — мотив утраты, необходимости экзистенциального выбора как перехода в инопространство. В облике Агафьи отмечены иконные черты — «узкое лицо», «большие пытливые глаза», темная одежда, лишенная признаков пола, и символика богатырства: кирзовые сапоги, телогрейка. Важнейшие приметы богатыря-инока — несгибаемость воли, одиночество, бесстрашие, которые в ситуации розни суть и знаки национальности (лесковская традиция). Богатырь в бытине лишен страха смерти.

Автор настойчиво подчеркивает отсутствие женственности в образе героини: Агафья говорит «с хрипотцой», «она плюнула на женщину в себе, рано сошли с нее чувственные томления», зато легко справляет «любую мужскую работу». Предки Агафьи из старообрядческой среды, что в поэтике В. Распутина — символ исконности бытия. История рода Вологжиных

¹ См. Ковтун Н. «Идиллический человек» на перекрестках истории // Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX – XX вв. Монография. М., Флинта-Наука, 2011. С. 280–311.

² Распутин В. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 4. С. 358. Далее цитируется по этому изданию.

восходит к временам основания поселения, аллегорично развернута в сторону повести *Живи и помни*: первый вернувшийся в деревню фронтовик — Максим Вологжин, что позволяет провести аналогию героини с воином и домовым. «Я сама себе буду домовым», — заявляет Агафья. Особая связь женской доли с образом «матерого», «высокого елового пня» как «перевернутого», обезглавленного древа мирового также особо подчеркнута: «В ясные вечера полюбила, одевшись потеплее и устроившись на высокий еловый пень, показывать себя рядом с избой». Здесь можно увидеть одновременно указание на верность родовой памяти, этическому долженствованию и на трагизм судьбы: пень — разрыв вертикали.

Параллель древо – домовой развивает мотив русалки, отсылающий и к образу «утопленников» с острова Матера. Агафья признается: «Я как эта... как русалка утопленная, брожу здесь и все кого-то зову... Зову и зову. А кого зову? Старую жисть? Не знаю. Че ее, поди-ка, звать? Не воротится». В народной культуре русалка функционально уравнена с конем, считается «берегиней» дома¹, но в ситуации разрушения очага «берегиня» обращается в утопленницу. Символ мужской фаллической силы (конь) дублируется в тексте образом загнанной «кобылы, которую не распрягают». Цена произошедшей метаморфозы — утрата мужчиной и женщиной исконных онтологических свойств, невозможность семьи, дома, строительство которого забирает последние силы, что обесмысливает земной подвиг. Лихорадочная, запойная работа Агафьи по строительству усадьбы граничит с самоубийством, но именно смерть обещает прозрение. В процессе строительства изменяется облик, самоощущение героини: она худеет, чернеет, забывает есть, спать, теряет счет дням, что соответствует канонам жесткой аскезы, связывается с мотивом *инициации*². Временная смерть-забыть в родовом поместье описана через мотивы посвящения (буйство стихий, видение, переправа), а возвращение к жизни означено ритуалом

¹ См. Байбурин А. Жилище в образах и преданиях восточных славян. Л., Наука, 1983.

² См. Тюпа В. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к *Словарю сюжетов и мотивов русской литературы*. Новосибирск, Изд-во СО РАН, 1996. Вып. 1. С. 16–24

евхаристии — Агафья «причащается» хлебом и водой. Обратный путь героини лежит не к очагу, напротив, знаменует преодоление эмпирического, изба возносится изнутри, волей души и потому неподвластна времени, что подтверждено диалогом с домом и вещим сном о неполном погребении хозяйки в собственном строении.

Если героиня следует подвигу *богатыря-инока*, то черты мягкости, доброты отличают характер ее деревенского соседа Савелия: «Было в этом местном мужике, никогда не видевшем иной жизни, кроме войны, что-то неместное, податливое, мягкое». Повествователь подчеркивает исключительность героя («было в нем что-то дальше»), преданность земле, мастерство. Разнообразные таланты персонажа (изготовление вещей) ассоциируются с апотропической защитой. Внутреннюю стойкость, духовное равенство Агафьи и Савелия символизирует мистическая свадьба, обставленная мотивами случайной встречи, испытания чистоты помыслов, путешествия, которые заключает мотив прозрения¹. Священный брак венчает возведение избы как последнего приюта: «Можно сказать, что зачали ее, голубушку, осталось выносить да родить». Тоска по работе уподоблена любовному томлению: подхватил Агафью «опьяняющий порыв, сродни любовному, какой бывает у девчонки, когда только одного она и видит во всем свете, только к одному влечется, а вся остальная жизнь — как кружная дорога, чтобы переполниться тоской. Только одно и знала Агафья — скорей, скорей к избе, только там она и успокаивалась». Женское тело, предназначенное рожать и вскармливать, развоплощается: «Она перестала чувствовать свое тело, оно затвердело в грубое и комковатое орудие для работы». Изба Агафьи превращается в мост между прошлым настоящим и будущим.

Возведение дома как сотворение космоса дает шанс к покаянию деревне в целом: «Агафье до печки, до подполья и до стояков — еще как до

¹ См. Плеханова И. Рассказы В. Распутина 1980–1990-х годов: игровое начало в художественном сознании // Сибирский текст в русской культуре: сб. ст. Томск, Изд-во «Сибирика», 2002. С. 120.

второй жизни», но заплутавшие, потерявшиеся люди не умеют ничего настоящего. Изба героини «стояла как на пупке, и видно было от нее на все четыре стороны света», это абсолютный верх, начало мироздания: «А над ее, Агафьиной, избой, висело тонкое, прозрачное зарево из солнечного и лунного света», «свет заструился над избой». Золотой свет, сияние в иконографии суть указание на высшую степень избранности, однако вид, открывающийся из окон избы, тоскливый, «мерклый»: «отсюда могло показаться, что изнашивается весь мир, — таким он смотрелся усталым, такой вытершейся была даже и радость его». Пейзаж «вытершегося», «тусклого» места, будто битого молью, когда во всем: в чувствах, мыслях, желаньях, ощущается усталость, — знак отступничества. В Библии обветшание ждет противников слуг Божиих, «моль съест их» (Ис. 50: 9).

Если изба Агафьи обращена ввысь, то мир окрест погружен в темноту, бездну самоутраты: «И стала год от году ужиматься в поселке жизнь: меньше давала тайга, безрыбней становилась распухшая, замершая в бестечье Ангара, все реже стучали топоры на новостройках. А потом и вовсе ахнула оземь взятая ненадежно жизнь и покалечилась так, как никогда еще не бывало». Учитывая, что история родной для Агафьи деревни Криволуцкой вовлечена в судьбу поселка Сосновка из повести *Пожар*, где криволуцкие обосновались на «ближней от горы улице», имеются в виду события эсхатологического порядка, не затронувшие, однако, дом героини. «Агафьиная изба встречала и провожала зимы и лета, прокалялась под жгучей низовкой с севера стужею, стояла и обмирала до бездыханности и опять отеплялась солнышком». Будучи проекцией души, изба не нуждается в традиционных оберегах: кросна, хомут, детская зыбка бесполезны, «им не бывать в деле». Дом-душа — не место для жизни (здесь стоит «какой-то древний, словно бы и не человеческий, пропитавший стены, острый даже в своей угасшести, мускусный запах», случайные постояльцы «давятся воздухом, не могут спать»), но некая точка, ориентир для отчаявшихся странников. Никто не ищет в доме пристанища, судьба сама «сталкивает и

направляет сюда», будто готовит к долгому безблагодатному пути.

Рассказ итожит судьбы *героев ритуального сознания*. В образах знаменитых старух усиливаются мотивы потерянности, одиночества, молчания. Они лежат в смертной надсаде, готовят домовину, зачастую лишены не только устремлений к метафизическому, но и связей с родной землей, «почвой» («В ту же землю...»). С миссией защитника Земли-Матери не справляются и мужчины (образ богатыря вытесняет фигура трикстера — Сени Позднякова), что и актуализирует подвиг воительниц. Призвание богатырок (Пашута, Агафья, Тамара Ивановна из повести *Дочь Ивана, мать Ивана*) связано не с искуплением настоящего, но переходом в иной мир, открытием новых ритуалов, надежды, способной организовать единомышленников. Одиночество героинь — важнейший шаг к обретению внутренней свободы, отказу от выработанных культурой схем, стереотипов (включая ортодоксальное православие), в этом они противопоставлены Матрене А. Солженицына, доброта, смирение которой лишь умножают энтропию.

В. Распутин демонстрирует не только усталость, «изжитость» традиционных праведников, но и бессилие современного государства, выступившего против собственного народа. Чиновники, расчищая пространство под строительство «светлого будущего», «туристов и интуристов», столкнулось с «архаровцами», «пожогщиками»: «Коренные обитатели с земли изгнаны, другим эта земля не дорога и не нужна. В итоге живое покидает мир, мертвое остается жить», — заключает произошедшее критика¹. Символически эта ситуация отразилась в сюжете *опустошения икон*, уже намеченном литературой постреволюционных лет. В поэме *Погорельщина* Н. Клюева герои просят Николу Чудотворца: «Вороти Егорья на икону — Избяного рая оборону»². В *Петушихинском проломе* Л. Леонова местный батюшка наблюдает процесс утраты связи с Богом в эволюции.

¹ Литовская М. Прогностический потенциал прозы В. Распутина // *Время и творчество Валентина Распутина: история, контекст, перспективы*. Междунар. научн. конф., посвященная 75-летию со дня рождения В.Г. Распутина: материалы. Иркутск, Изд-во ИГУ, 2012. С. 30–40.

² Клюев Н. *Сочинения в 2 томах*. Мюнхен, 1969. Т. 2. С. 334.

Сначала дом Божий покидают святые (революцией вымело), затем исчезают на образах лики: «И вдруг, всхлипнув, бросился за дверь, где осталась икона. Там стояла у косячка, прислоненная тылицей, пустая доска, а Пафнутия на ней не было»¹. В рассказе Б. Можаява *Старица Прошкина*, посвященном судьбе фанатичной революционерки, икону покидает Богородица: «На толстой доске сохранилась по краям кое-где позолота, местами проступали крупные складки темно-синего женского покрывала. Но лика не было. Мать Божия не вынесла жития старицы Прошкиной»². Знаковые повести В. Распутина *Прощание с Матерой*, *Пожар* демонстрируют процесс колонизации страны новыми варварами, которым и противостоят бабы-богатырки. В отличие от архетипического сюжета новое воинство объединяет не идея веры, но отстаивание своего права на жизнь. Отсюда и образ храма, венчающий сюжеты поздних текстов Распутина, — условность, символ личного духовного противостояния автора, адресованный будущей Руси, восстающей из небытия в образе мистического града Китежа.

¹ Леонов Л. Собрание сочинений в 10-ти томах. М., 1984. Т. 1. С. 205.

² Можаяв Б. Избранные произведения в 2-х томах. М., Худож. лит., 1982. Т. 2. С. 668–669.

ПРИНЦИПЫ СЛОВЕСНОЙ ЖИВОПИСИ В РАССКАЗЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА *ПАСХАЛЬНЫЙ КРЕСТНЫЙ ХОД*

Мартьянова С.А.

Рассказ *Пасхальный крестный ход* написан А.И. Солженицыным в Переделкине 10 апреля 1966 года в первый день Пасхи. Факт написания рассказа по личным впечатлениям придает произведению характер уникального свидетельства о бытии Церкви в советском обществе 60-х гг. XX века — открытом и подневольном одновременно. Ю. Глазов в своих воспоминаниях воспроизводит отдельные детали того времени: «Великий либерал Н. Хрущев санкционировал закрытие нескольких тысяч церквей во всей России. Собор 1961 года принял постановления, которые ставили священника в исключительно зависимое положение от государства»¹.

Название рассказа выдвигает в центр иконичное событие христианской жизни, наделенное особым энотопосом². Его участники, повторяющие движение жен-мироносиц ко гробу Спасителя, направление движения, песнопения, время совершения религиозной процессии, окружающее пространство, его наполненность определенными цветами, звуками — все соотносится с событием Воскресения Христова, открывшем человечеству путь в Царство Небесное. Но уже из первых строчек рассказа мы узнаем, что речь пойдет об особом крестном ходе — «через полвека после революции». Его изображение будет особым.

В повествовательную ткань рассказа включено обсуждение возможностей изображения пасхального крестного хода различными художест-

¹ Глазов Ю.Я. «Тесные врата». Историческое повествование, воспоминания автора, родных и его друзей). СПб., Издательство журнала *Звезда*, 2001. С. 204.

² Мы опираемся на определения иконичности и энотопоса, принадлежащие В.В. Лепахину: иконичность подразумевает «двуединство Первообраза и образа, Божественного и человеческого, небесного и земного», понятие энотопоса означает иконичные пространство и время. См. Лепахин В.В. Икона и иконичность. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб., Успенское подворье Оптиной пустыни, 2002. С. 291.

венными средствами. Тем самым читатель включается в процесс отбора и размышления о художественных принципах, наиболее адекватных предмету. Писатель сообщает о своем намерении воссоздать картину крестного хода «старыми ухватками», средствами масляной живописи. Солженицын вступает в полемику со «знатоками», сторонниками авангардного искусства, сближавшими жизнеподобные формы с «цветной фотографией»: «А я недоразумеваю, какая цветная фотография отберет нам со смыслом нужные лица и вместит в один кадр пасхальный крестный ход патриаршей переделкинской церкви через полвека после революции». Писатель представляет картину особого рода, не исключая жизнеподобные формы, но и чуждую натурализма фотографии. Это не авангардное, но и не вполне реалистическое письмо. «Мысль вещи» изображается не помимо вещи, а в ней самой. Само изображение имеет определенный фокус, которого фотография обычно лишена: отбор лиц, их совмещение и соположение в одном кадре. Собственно изобразительная часть дополняется повествовательными и композиционными средствами: авторские комментарии и отступления, описания действий и форм поведения, перемещения авторского взгляда. И все же это описание не раскрывает до конца существа солженицынской словесной живописи.

Описание крестного хода представляет собой также вариант воображаемой картины, которую повествователь создает как будто вместе со своими слушателями. Воображаемые картины (предложение представить картину, описание ее, которое не обязательно должно завершиться созданием живописного произведения) встречаются в художественной литературе. Например, в романе Ф.М. Достоевского *Идиот* князь Мышкин предлагает сестрам Епанчиным «нарисовать лицо приговоренного за минуту до удара гильотины». Подобный прием используется и в рассказе *Пасхальный крестный ход*.

Отбор Солженицыным принципов словесного изображения может быть пояснен обращением к другому произведению писателя — роману *В круге*

первом. За именинным столом у Глеба Нержина герои спорят о том, в какой мере художник должен следовать природе, и художник Кондрашев говорит: «Если, честно следуя природе, вы изобразите все так, как видите, — разве это будет все? А пение птиц? А свежесть утра? А эта невидимая, но обливающая вас чистота? Ведь вы-то, рисуя, воспринимаете их, они входят в Ваше ощущение летнего утра — как же их сохранить в картине? Как их не выбросить для зрителя? Очевидно, надо их восполнить! — композицией, цветом, ничего другого в нашем распоряжении нет»¹. По существу, речь идет о том, что в искусстве не может быть простого копирования. Творческий акт включает в себя эмоциональную предрасположенность художника, понимание «мысли вещи» и создание произведения, включающего в себя план реальный и идеальный.

Словесная живопись, используемая Солженицыным в рассказе *Пасхальный крестный ход*, во многом подчиняется этой интуиции, но имеет еще один уровень. На наш взгляд, это уровень иконоческого и антииконоического. Попробуем показать это.

В первую очередь автор охватывает взглядом «приоградье» переделкинской церкви. Это пространство выглядит разрушающим традиционную структуру площадки у стен Церкви и антииконочным: «топталовка при танцплощадке лихого рабочего поселка». Молодые люди, по всей видимости, согнанные сюда насильно, не понимают смысла храмового убранства: «разглядывают зеленые, желтые и белые огоньки, зажженные у внешних настенных икон». Неблагообразными, неподобающими выглядят и формы поведения: «с победным выражением», «петушисто посматривают», «каждый четвертый выпимши, каждый десятый пьян», плевки, свист, нецензурная брань, табачный дым. Разрушены в молодежной среде и традиционные этикетные формы: «на православных смотрит вся эта молодость не как младшие на старших, не как гости на хозяев, а как хозяева на мух».

¹ Солженицын А.И. В круге первом. Роман. М., Наука, 2006. С. 344.

Заслуживает особого внимания эпитет «петушисто». Из возможных смыслов, окружающих образ петуха в языческой мифологии, здесь явно выбирается мотив всеведения, связанный с высокомерием, надменностью, воинственностью. Известно также, что в христианской иконографии петух считается эмблемой отречения апостола Петра. Как бы ни были изображенные Солженицыным молодые люди далеки от апостола Петра, их «петушиный» задор в день памяти Воскресения Христова становится ярким знаком отречения.

Завершающий штрих в изображении «топталовки» — обобщенный, неиндивидуализированный портрет неверующей молодежи из рабочего поселка, находящейся в «двух шагах от страстей Христовых». В этом обобщенном портрете на первом плане оказываются черты антииконические. Акцентируются такие черты, как «победительно-презрительный» вид, «губы, изогнутые по-блатному», наглые разговоры.

Образ рабочей молодежи в рассказе, представителей передового класса, согласно учению марксизма-ленинизма — это особая антропологическая реальность. Характерно отсутствие описаний лица, отражения на лице перемен внутренних состояний — все скрывает «победный вид», за которым проступают черты звериные и демонические. Не случайно молодые люди именуются «зверятами», а образ беспорядочного и бесцельного движения («ходят», «кружат») вызывает ассоциации с бесовским началом и напоминает о пушкинском стихотворении *Бесы*: «В поле бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам». Люди, отрекшиеся от Христа, актуализируют в себе звериные и бесовские черты, затемняя в себе, затаптывая (случайно ли танцплощадка названа в рассказе «топталовкой»?) образ Божий и становясь антииконой.

Мотивы отсутствия подлинного лица и бесцельного движения-кружения повторяются и в описании начала крестного хода: «лица неразвитые, вздорные, самоуверенные на рубль, когда не понимают на пятак», «спешат, сами не знаю чего ищут», «толпятся, как бы ожидая начать

фокстрот». Отказ человека видеть в себе и других образ и подобие Божие, подчеркивает Солженицын, делает человека примитивным, высокомерным, бестолковым.

Надменное и высокомерное поведение молодых людей взято писателем под подозрение, так как оно удаляет человека от Божьего замысла о нем. Солженицынская мысль имеет параллели в библейской книге пророка Исая: «И сказал Господь: за то, что дочери Сиона надменны и ходят, подняв шею и обольщая взорами, и выступают величавой поступью и гремят цепочками на ногах — оголит Господь темя дочерей Сиона и обнажит Господь срамоту их...» (Ис. 3: 16).

Неоднократно писатель «разрывает» свое повествование предположениями о том, что молодежь пришла сюда не по доброй воле, а повинувшись чьим-то указаниям. Он отмечает как странность: «все приезжие, а все друг друга знают, и по именам. Как это у них так дружно получилось? Да не с одного ль они завода? Да не комсорг ли их тут ходит тоже? Да может, эти часы им как за дружину записываются?» Упоминаются в рассказе и те, «кто натравил их сюда». Зверята, по наущению начальства готовые наброситься на кротких христиан, — этот образ вызывает в памяти судьбы первохристианских мучеников.

Оборачиваясь в глубь русской истории в поисках аналогов современным событиям, писатель предполагает исключительный, небывалый характер духовного разложения, свидетелем которого ему пришлось стать: «Татары, наверное, не наседали так на Светлую заутреню». При этом Солженицын фиксирует два вида безбожного поведения при советской власти: 1) штурмовики 30-х годов; 2) «как бы любознательное» поколение 60-х, тоскующее между хоккейным и футбольным сезонами. Посещение пасхального богослужения уподобляется развлечению наподобие спортивных состязаний, и аналогия с первохристианскими временами становится еще очевиднее.

Антииконичному крестному ходу на словесной картине, создаваемой

писателем, противопоставлен «подлинный» крестный ход священников и верующих богомольцев. Само слово Ход в данном случае пишется с заглавной буквы, подчеркивается его близость к Первообразу. Изображение Хода четырехчленно. Первым показан пожилой мужчина, несущий фонарь и опасливо посматривающий по сторонам. Ведущие мотивы изображения – опасение, стесненность, страх, испуг. Они преобладают и в описании движения хоругвеносцев, лишённого стройности: «не отдельно, а тоже как от испуга стеснясь». Вторая часть картины — десять поющих женщин, как будто не замечающих происходящего вокруг: «Они так торжественны, будто вокруг крестятся, молятся, каются, падают в поклоны». В этой картине выделяются лица пожилых женщин («с твердыми отрешенными лицами, готовые и на смерть, если спустят на них тигров» — еще одна аллюзия на сходство происходящего с первыми веками христианства) и девушек («как очищены их лица, сколько светлости в них») Затем изображается шествие священников, снова «сжатое»: «кадилом не размахнуться, орарий не поднять». Наконец, четвертая часть посвящена богомольцам, которых нет, только одна старуха крестится украдкой, «в стороне».

В изображении подлинного крестного хода просматриваются черты иконичности, но частичные. И хотя участникам религиозной процессии удалось на время «пробрать» и заставить притихнуть «зверят», Солженицын итожит свою картину словами: «Крестный ход без молящихся! Крестный ход без крестящихся! Крестный ход в шапках, с папиросами, с транзисторами на груди — первые ряды этой публики, как они втискиваются в ограду, должны еще обязательно попасть на картину!» Это картина, на которой неиконическое сталкивается с иконическим, не понимает его и пытается вытеснить.

Вместе с тем далеко не случайно современный поэт и эссеист О.А. Седакова вслед за А. Ф. Лосевым называет Солженицына «тайнозрителем

социального и исторического»¹. Зарисовка, столь выразительно изображающая пасхальный крестный ход в России 1966 года, завершается футуристическим пророчеством о судьбах той страны, в которой стали возможными «топталошки» в околоцерковном пространстве накануне Светлого Христова Воскресения. Это пророчество о гибели несправедливого, неподобающего, неиконичного: «Воистину: обернутся когда-нибудь и растопчут нас всех! И тех, кто натравил их сюда — тоже растопчут». Образ мышления и интонация этих фраз заставляют вспомнить библейских пророков, о которых В.С. Соловьев писал: «Главный предмет их умственного интереса, как и их сердечной заботы – не в области природы, а в области истории»². Это пророчество о судьбе государства, в котором Божья правда и Божий закон гонимы и попораны. Пророческое слово — тоже слово иконическое, так как оно являет людям Божественную правду. Финал *Пасхального крестного хода* перекликается с финалом рассказа *Матренин двор*, где с опорой на Библию (Быт. 18: 23-33; Ис. 6: 13) говорится о праведности как основе жизни в селе, городе, стране.

Таким образом, солженицынское изображение пасхального крестного хода соотносит черты человеческого и социального бытия с представлениями об иконичном и антииконичном. За социальной и исторической плотью у Солженицына просвечивает духовная реальность, а человек становится центром пересечения двух плоскостей. Так рассказ *Пасхальный крестный ход* обретает черты христианской обличительной прозы.

Рассказ Солженицына естественно сопоставить с описаниями праздника Пасхи другими русскими писателями, как до-, так и после революционными. Если проводить параллели с произведениями XIX века, то рассказ Солженицына, несомненно, близок очерку Н.В. Гоголя *Светлое воскресенье*. Гоголевский очерк также включает в себя элементы социальной

¹ Седакова О.А. Маленький шедевр: «Случай на станции «Кочетовка» // [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/malenkij-shedevr-sluchaj-na-stancii-kochetovka/> (дата обращения: 01.07.2014).

² Соловьев В.С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М.: «Книга», 1991. С. 61.

критики: «Даже и сам народ, о котором идет слава, будто он больше всех радуется, уже пьяный попадает на улицах, едва только успела кончиться торжественная обедня. Это разве карикатура и посмеяние над праздником, а самого праздника нет». И у Гоголя, и у Солженицына Пасха становится пробным камнем общества, называющего себя христианским, как это было в XIX веке, или отступившего от христианства, как в XX столетии. Отметим только, что у Солженицына нет гоголевской мечты о том, что «праздник Воскресения Христова воспряднуется прежде у нас, чем у других».

Их произведений XX века можно назвать книгу Б. Ширяева *Неугасимая лампада*. Но описание пасхальной заутрени на Соловках насыщено иными акцентами: сполохи северного сияния, переживание торжества вечной жизни над смертью и страданиями, ощущение единства сословий. Социальные мотивы звучат приглушенно, в сообщении о том, что это была единственная разрешенная заутреня, чтобы блеснуть перед западом «гуманностью и веротерпимостью».

«Борьба с пасхальной заутреней» становится предметом изображения в рассказах В. Никифорова-Волгина *Безбожник* и *Солнце играет*. Если в центре *Безбожника* оказывается человек, воплощающий архетип благоразумного разбойника, сжигающий антирелигиозные плакаты и кающийся под звон пасхальных колоколов, то рассказ *Солнце играет* построен на контрасте изображения пасхального крестного хода и комсомольской пасхи, неожиданно ставшей не поруганием, а прославлением Церкви.

Солженицынское изображение во многом жестче, оно создано в ином социальном контексте: видимого свободного существования Церкви и усиления внутреннего давления со стороны атеистического государства. Движимый верой в воскресение, писатель пророчески обличает современное общество и возвышает голос в защиту Христа, поправшего смерть, даровавшего человеку жизнь вечную.

ПОЭТИКА ЭКФРАСИСА

В РАССКАЗЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА ЗАХАР-КАЛИТА

Степанова В.А.

Особый интерес современного литературоведения к интермедиальной поэтике связан с очередной сменой культурной парадигмы, отходом от литературоцентризма в сторону «искусствоцентризма», расширением границ искусства, что приводит на уровне словесности к жанровому синтезу. По мнению Н. Брагинской, экфрасис — «"перевод" с языка изобразительного на язык словесный. При этом не только слово пытается приобрести свойство изобразительности, но и изображение наделяется свойствами повествовательности или предстает как наглядная иллюстрация какого-либо вполне "словесного" смысла. Нередко поэтому экфрасис трактуется изображение как аллегорическое, хотя бы в действительности оно таковым и не являлось»¹.

В рамках данного исследования нас будет интересовать *религиозный экфрасис*, его толковательная разновидность. Впервые это понятие вводит Л. Геллер в статье *Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе*. Ученый употребляет понятие «религиозный экфрасис» в филологической парадигме, несколько отделяя его от богословия, он определяет экфрастический «религиозный принцип» «приглашением-побуждением к духовному видению как высшему восприятию мира и восприятию высшего мира, и вместе с тем — принцип сакрализации художественности как гарантии целостности восприятия»². Как видно из определений, одной из важнейших парадигм экфрасиса является соотношение слова и живописи, когда же речь идет о «религиозном экфрасисе», в это соотношение вводится *понятие сакраль-*

¹ Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста: [сб. ст.] / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики. М., Наука, 1977. С. 259–283.

² Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Сборник Трудов Лозаннского симпозиума. М., МИК, 2002. С. 20.

ности.

Н. Меднис, приводя многочисленные примеры художественных текстов, содержащих образ Богородицы или Мадонны, приходит к выводу, что «“религиозный экфрасис”, как и всякий иной, не есть только адекватная изображению его словесная визуализация, которая в силу ненужного дублирования просто не прижилась бы в литературе. В большинстве случаев экфрасис ориентирован на выражение того, что в литературе мы назвали бы подтекстом, а в живописи, наверное, затекстом, — это прочтение изображения, не лишенное вчитывания в него дополнительных смыслов, что не только не приводит к деформации экфрасиса как особой литературной формы, но даже укрепляет его, ибо в экфрасисе фиксируется момент встречи двух художников на границе разных видов искусства. “Религиозный экфрасис” отличается от прочих разновидностей лишь тем, что он удваивает, усиливает еще и пограничность иного рода — предел, грань миров, что, несомненно, сказывается на его эстетических составляющих»¹.

Толковательная разновидность экфрасиса, по классификации Е. Яценко, это интерпретация, направленная на выявление глубинного образно-символического содержания произведения, что не исключает элементов, передающих визуальные черты изображения. В толковательном экфрасисе наиболее значимым является подробное разъяснение, что должно означать изображенное². В.В. Бычков считает, что толковательный экфрасис «объединяет описание произведения с элементами образно-символического объяснения отдельных его частей или всего произведения в целом. Он складывается из двух уровней: образного и знаково-символического <...>. Знаково-символическое толкование развивается в основном в традициях христианской эксегезы библейских текстов»³.

¹ Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 64.

² Яценко Е.В. Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 56.

³ Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев, Путь к истине, 1991. С. 124.

На мой взгляд, для анализа толковательной разновидности экфрасиса важен и нарратологический подход. Для понимания символики текста существенно, кто является нарратором, как выстроен план его точек зрения: идеологической, временной, пространственной, языковой, перцептивной. Не менее значимым представляется читатель, адресат текста. Проблема изучения экфрасиса в нарратологии связана, прежде всего, с отношениями описания и повествования. Жерар Женетт отмечает, что описание, как род литературного изображения, не очень четко отличается от повествования — «ни по самостоятельности целей, ни по своеобразию средств», следовательно, не возникает «необходимость в разделении того нарративно-дескриптивного единства (с нарративной доминантой), которое Платон и Аристотель называли повествованием»¹. В.А. Миловидов также считает, что «исходным импульсом создания текста будет <...> нарративная интенция — она, в процессе формирования экфрастического описания, <...> управляет формированием синтетического текста — не наоборот»². Конкретизируя понятие «экфрасис», мы выделяем следующие границы: граница текста (экфрасис, так или иначе, реализован в экзегезисе, а не в феноменальном пространстве), граница сферы (мы говорим только о литературном экфрасисе), граница «вида» (будет анализироваться толковательная разновидность экфрасиса), граница «события» (не каждое описание может быть подвергнуто экфрастическому анализу).

Творчество А.И. Солженицына традиционно рассматривается в контексте христианского мировидения. В русском зарубежье христианские мотивы в произведениях писателя осмыслялись в работах Н.А. Струве, архиепископа Иоанна Сан-Францисского (Шаховского), Т. Лопухиной-Родзянко. Вопрос о возможности исследовать творчество писателя в религиозном аспекте поставлен в монографии швейцарского слависта Ж. Нива *Солженицын. Исследование религиозно-художественного дискурса*

¹ Женетт Ж. *Фигуры*. В 2-х тт. М., Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 292.

² Миловидов В.А. Нарратология экфрасиса // [Narratorium](#). 2011. № 1–2.

автора было продолжено в течение 1990–2000 годов в трудах отечественных ученых: А.Н. Архангельского, М.М. Голубкова, Л.Е. Герасимовой, М.М. Дунаева, В.В. Компанейца, А.С. Немзера, А.В. Урманова, С.В. Шешуновой, Н.В. Ковтун и др. Обратимся непосредственно к анализу поэтики религиозного экфрасиса в рассказе *Захар-Калита*.

Посещение поля Куликова героями произведения — своеобразное паломничество к святыне. С образом поля связаны многочисленные предания и легенды. Паломничество — всегда предполагает переход через границу, выход из своей семиосферы. Несомненно, паломничество имеет и символическую наполненность. Ю.М. Лотман пишет: «Движение в географическом пространстве становится перемещением по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей»¹. Начало рассказа представляет собой экфрастическое описание пути героев к святыне — полю Куликову. Поле рассматривается как закрытое, сакральное пространство, в которое не каждому дано проникнуть: «дороги (*туда*) не ложились. Да ведь туда раскрашенные щиты не зазывают, указателей нет, и на карте найдёшь не на каждой». Названия мест, перечисленные нарратором, символически значимы: «Может, мы и подбираться вздумали нескладно: от Епифани через Казановку и Монастырщину. <...> а через Дон, ещё не набравший глубины, и через Непрядву переводили свои велосипеды по пешеходным двудосочным мосткам». Топонимы в текстах традиционалистов (а данный рассказ А.И. Солженицына, несомненно, относится к этому направлению) никогда не случайны. Название, даже реальное, в рамках экзегезиса так или иначе становится фикциональным, приобретает дополнительные коннотации. Топоним «Епифань» символически связан с именем Епифания Премудрого, написавшего житие Сергия Радонежского, «Монастырщина» — также семантически связан со сферой духовного.

По дороге путникам встречается местный житель, который фактически

¹ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. СПб., 2000. С. 239.

выполняет функцию помощника. Помимо указания пути герои узнают от него истинное имя поля: «Да не Куликóво, а Кулі́ково. Подле поля-то деревня Кулі́ковка, — а Куликóвка вона, на Дону, в другу сторону». Нарекание именем, название — один из сложнейших культурных феноменов: имя способствует и самоосознанию, рефлексии, название является одним из средств освоения и присвоения реальности. Ю.М. Лотман в работе «Культура и взрыв» разделяет «пространство собственных имен и объективное повествование от третьего лица» как смыслопорождающий механизм. Сохранению тайны имени посвящены многие обряды. Истинное (родовое имя) могли знать только посвященные, оно использовалось при исполнении ритуалов. Знание истинного имени поля характеризует встретившегося мужичка как посвященного. Неслучайно встреча происходит у колодца. «Раннехристианские изображения показывают колодец с источником из этого [райского] сада, из которого вытекают четыре реки. Дарующий жизнь элемент вода выступает здесь на поверхность, и это придает символичность, связывается с крещением и ассоциируется с вытекающей из раны в боку "кровяной водой" распятого Христа»¹. Таким образом, испытание воды из колодца является своеобразной «евхаристией» («И, взяв чашу и благодарив, (Иисус Христос) подал им и сказал: Пейте из нее все, ибо сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф. 26: 26). Мужик, давая ведро, как бы берет на себя роль священника: включает себя в совершение таинства, открывает сакральное знание имени. Получает значение и то, что впоследствии путники не встречают больше никого, блуждания остались позади: «мы прошли как по священному безмолвному заповеднику».

Первое, что предстает взгляду идущих как предвестник святыни — церковь: «мы увидели на другой обширной высоте как будто иглу в небо. Спустились — потеряли её. Опять стали вытягивать вверх — и опять

¹ Словарь символов, энциклопедический / авт.-сост. Н.А. Истомина. М., изд-во АСТ, 2003. С. 378.

показалась серая игла, теперь уже явнее, а рядом с ней привиделась нам как будто церковь, но странная, постройки невиданной, какая только в сказке может примерещиться: купола её были как бы сквозные, прозрачные, и в струях жаркого августовского дня колебались и морочили — то ли есть они, то ли нет». В данном отрывке экфрастически подчеркивается зыбкость образа храма, он то появляется, то исчезает. Отсылка к сказочности, «колебание» образа храма «в струях» отсылает нас к легенде о граде Китеже. Сама легенда представляет собой сложный синтез христианского и языческого мировоззрений. В летописях говорится о сокрытии Большого Китежа по молитве: «И невидим будет Большой Китеж вплоть до пришествия Христова, что и в прежние времена бывало»¹. По версиям различных легенд и сказаний «И свершилось чудо: зазвонили вдруг колокола, затряслась земля, и на глазах изумленных татар Китеж стал погружаться в воды озера Светлояр. Легенда неоднозначна. И люди трактуют ее по-разному. Кто-то утверждает, что Китеж ушел под воду, кто-то — что он погрузился в землю. Есть приверженцы теории, будто город от татар закрыли горы. Другие считают, что он поднялся в небо. Но самая интересная теория гласит, что Китеж попросту стал невидимым»².

Сказочная прозрачность церкви позже получает прозаическое объяснение: «со всех пяти куполов соседние жители на свои надобности ободрали жечь, и купола просквозились, вся их нежная форма осталась ненарушенной, но выявлена только проволокой, и издали кажется маревом». С одной стороны, в данном отрывке экфрастически вводится картина *нового варварства*: святыню грабят уже не татаро-монголы, а местные жители. С другой, стены храма, «хотя и необходимые для защиты святилища от поругания, а также для защиты стоящих снаружи от живущей внутри силы,

¹ ПЛДР. Т. 5. Опубликовано по списку РНБ, Q.I.1385, изданному в кн. Комарович В.Л. Китежская легенда. Опыт изучения местных легенд. М.–Л., 1936.

² Асов А.И. Мифы и легенды древних славян. Москва, 1998. С. 215.

снова убираются, чтобы как можно дальше распространить его святость»¹. Битва на поле Куликовом помимо исторического значения — преодоления феодальной раздробленности, объединения русских земель вокруг Москвы — имела и культурно-религиозное значение, она мифологизировалась. Благословение Сергием Радонежским князя Дмитрия, сражение монаха Пересвета с богатырем Челубеем, которые не подтверждаются историческими документами, и ранними летописями, способствовали чувству единения, соборности. Прозрачный храм на поле Куликовом по всей видимости должен напоминать о единстве Руси, о распространении святости по всей земле. Церковь во имя преподобного Сергия Радонежского построена как крепость: «это — тесно сдвинутые глыбные тела: усечённая пирамида самой церкви, переходное здание с вышкой и две круглых крепостных башни. Немногие окна — как бойницы». Неслучайно и упоминание о том, что иконостас пошел на укрепление землянок и печки: здесь опять предстает картина нового варварства, когда святые разоряются своими же защитниками.

Символическое значение памятника очевидно: «Две площадки, одна на другую, потом двенадцатерик, потом он постепенно скругляется, сперва обложенный, опоясанный чугунными же щитами, мечами, шлемами, чугунными славянскими надписями, потом уходит вверх, как труба в четыре раздвига (а самые раздвижки отлиты как бы из органных тесно сплоченных труб), потом шапка с насечкой и надо всем — золочёный крест, попирающий полумесяц». Двенадцать — сакральное число: Двенадцать апостолов, двенадцатые праздники, Небесный Иерусалим будет иметь «двенадцать ворот и на них двенадцать Ангелов; на воротах написаны имена двенадцати колен сынов Израилевых: с востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот. Стена города имеет двенадцать оснований и на них имена двенадцати Апостолов Агнца» (Откр. 21: 10–14).

¹ Словарь символов, энциклопедический / авт.-сост. Н.А. Истомина. М., изд-во АСТ, 2003. С. 931.

Таким образом, структура памятника аллюзивно отсылает нас к образу Нового Иерусалима. Экфрастически вводится и образ трубы, что еще раз подтверждает отсылку к картине Апокалипсиса: «Но в те дни, когда возгласит седьмой Ангел, когда он вострубит, совершится тайна Божия» (Откр. 10: 7), свершится Страшный Суд. В самой архитектуре памятника заключена последовательность Суда и возрождения к новой жизни в Небесном Иерусалиме. Крест же, попирающий полумесяц, аллегорически отсылает к победе православных над мусульманами. Новозаветный крест обладает символикой победы над смертью, ветхозаветный связан с пространственным делением и образом Эдема: «Библейский рай с вытекающими из него четырьмя реками тоже предстает» в виде креста¹, «схематические картины мира, относящиеся к Средним векам, также были построены в форме креста с Иерусалимом в центре»². Таким образом, расположение памятника в центре поля Куликова — «в самой заверти злой сечи» — особым образом структурирует пространство повествования, вбирая в себя символику Небесного Иерусалима как центра мира.

В связи со сложным переплетением образов святости и варварства внутри Поля неоднозначно трактуется и фигура зрителя: «Зритель был ражий мужик, отчасти и на разбойника. Руки и ноги у него здоровы удались, а ещё рубаха была привольно расстёгнута, кепка посажена косовато, из-под неё выбивалась рыжизна, брился он не на этой неделе, на той, но через всю щеку продралась красноватая свежая царапина». Известно, что рыжий цвет волос у славян считался цветом нечистого, косо посаженная кепка тоже лексически отсылает к образу лукавого. Словарь Даля трактует слово «ражий» как «дюжий, матерый, дородный; крепкий, плотный, здоровый, сильный; хороший, годный; видный, красивый»³. Данные определения в христианском мировоззрении противостоят традиционному образу святых: аскетичным, истонченным и т. д.

¹ Там же. С. 415.

² Там же. С. 416.

³ В.И. Даль. Словарь живого великорусского языка.

Интересно, что и одежда зрителя расстегнута, неряшлива. Цвет пиджака — серо-буро-малиновый, т. е. неопределенный, в то время как в иконописи традиционно используются «чистые» цвета. «В пиджачном отвороте сияла звезда, мы подумали сперва — орденская; нет — звезда октябрёнка с Лениным в кружке», — зритель предстает светским человеком, однако звезда октябрёнка придает образу Захара и своеобразную детскость. Прослеживается связь с евангельскими словами: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18: 3). Если Поле Куликово вводится как аналог Рая, то через пропозицию детскости оправдывается присутствие зрителя. В данном контексте особое значение приобретает и сравнение Захара с разбойником. Крест, возвышающийся над полем, напоминает о страстях Христовых: «Разбойника благоразумного во едином часе раеве сподобил еси Господи».

Имя зрителя глубоко символично. Захар (Захария) с древнееврейского переводится как «память Божия». Охраняя древнюю святыню, герой выполняет функцию, предопределенную его именем. Основная забота Захара — охранить святыню от разграбления и варварства: «Найдите хоть один год свежий — тогда меня волоките. Это всё до меня казаковали, а при мне — попробуй! Ну, может в церкви гад какой затаился, написал, так ноги у меня — одни!». Отчество «Дмитриевич» — аллюзия на образ Дмитрия Донского, Захар, охраняя святыню, выглядит преемником князя, продолжателем его дела.

В рассказе, однако, зритель чаще называется по прозвищу — Захар-Калита: «с исподу, у него оказался пришит из мешочной же ткани карман не карман, торба не торба, а верней всего калитá, размером как раз с Книгу Отзывов, так что она входила туда плотненько». Через прозвище зритель связывается с фигурой великого князя Ивана Калиты, прославившегося «собираaniem» русских земель. Чувство причастности к событиям того времени заметно акцентировано в образе Захара: «Он сел, ссутулился ещё

горше, закурил — и курил с такой неутолённой кручиной, с такой потерянностью, как будто все легшие на этом поле легли только вчера и были ему братья, свояки и сыновья и он не знал теперь, как жить дальше». В торбочке герой носит Книгу Отзывов, которая в рассказе пишется с заглавной буквы. Через эту книгу и переписанную с украденной плиты грамотку он будто бы приобщает всех посетителей к событиям того времени. Примечательно, что, несмотря на то, что книга в рассказе упоминается достаточно часто, о надписях в ней ничего не сказано. Книга Отзывов отчасти напоминает книгу жизни: «И увидел я мертвых, малых и великих, стоящих пред Богом, и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть Книга Жизни; и судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими... И кто не был записан в Книге Жизни, тот был брошен в озеро огненное» (Откр. 20: 12–15). Таким образом, те, кто не вписан в книгу отзывов, исключены из пространства жизни, бытия.

Однако нельзя забывать, что книга отзывов — одна из реалий советского времени, что не противоречит тезису, приведенному выше, поскольку сама советская идеологическая система строилась отчасти по религиозному канону: дедушка Ленин замещает Бога Отца, легитимизация Сталина происходит в этой же парадигме, образ героя в соцреалистических текстах выписан с ориентацией на духовное начало, герой подчеркнуто аскетичен, подсвечен высшей идеей и т. д.

Смотритель неоднократно сравнивается с богатырем. Сначала сравнение происходит с ироничной коннотацией: «Да! — один поверженный богатырь лежал и по сей день невдалеке от памятника. Он лежал ничком на матушке родной земле, уронив на неё удалую голову, руки-ноги молодецкие разбросав косыми саженьями, и уж не было при нём ни щита, ни меча, вместо шлема — кепка затаканная, да близ руки — мешок». Образ смотрителя, экфрастически введенный в рассказ, намеренно снижен: пьянство, леность, богатырские (мужские) черты дискредитированы. С помощью экфрасиса в повествовании можно различить точки зрения, глубину взглядов нарратора и

героев-путников. По мере разворачивания сюжета становится ясно, что и пьянство — мнимое (в мешке оказывается бутылка с водой), леность оборачивается практически бессребренничеством — за свою работу Захар получает двадцать семь рублей, меньше «минимальной».

В Захаре воплощена основополагающая дихотомия христианской культуры: с одной стороны, смирение, с другой, — «все, взявшие меч, от меча и погибнут» (Мф. 26: 52). Захар сетует, что ему не дают оружия, однако использовать его он планирует для защиты святыни, таким образом реализуется параллель с образом воина. Вместе с тем по отношению к путникам, которых он приютил, Смотритель действует в полном соответствии с заповедью «Возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мф. 22: 39). Меняется и тон описания: «Он ночевал в копне, в этом пронимающем холоде! <...> Сразу отпало всё то насмешливое и снисходительное, что мы думали о нём вчера. В это заморозное утро встающий из копны, он был уже не Смотритель, а как бы Дух этого Поля, стерегущий, не покидавший его никогда». В христианстве ночь — время искушений, у славян — время мертвых. Неслучайно именно ночью на Поле «всё можно было вызвать: и костры, и конские тёмные табуны, и услышать блоковских лебедей в стороне Непрядвы».

Ночью Смотритель предстает в своем истинном обличье, сомнений в его охранительных функциях уже не остается. Именно этот образ, образ Духа и хранителя поля открывается как финальный! Разумеется, нельзя рассматривать образ смотрителя только в контексте христианского мировидения. Текст представляет собой сложный синтез христианских, языческих и литературных аллюзий. Смотритель, явленный как Дух поля, отчасти связан и с культом предков, пращуров, хранителей границ. Ночь меняет не только временную точку зрения нарратора-путешественника, но влияет и на его восприятие, на перцептивную и идеологическую точки зрения: путешественники постигают суть поля, функцию смотрителя и тогда пропадает насмешливое, шутовское начало восприятия ими Захара. При-

мечательно, что повествование в рассказе практически ведется от лица путешественников, непосвященных, Захар выступает как вторичный нарратор, и смысл его слов непонятен путешественникам, вызывает у них недоверие. Однако именно Захар, выступая нарратором, экфрастически вводит в повествование контекст нового варварства, описывает Поле как святыню.

Таким образом, поле Куликово предстает аналогом Эдема, посредством экфрасиса Захар вписывается в христианскую парадигму. Посещение Поля явлено как паломничество, посвящение горожан в тайну своего народа и его священной истории. Изначально различаются точки зрения нарратора и героев. Такая игра точек зрения, несомненно, очень важна. Именно благодаря ей становится видно постепенное посвящение и приобщение героев к тайне Поля, к святыне.

ХУДОЖНИК СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСКИЙ КАК ЗНАТОК И ПОПУЛЯРИЗАТОР ДРЕВНЕРУССКОЙ И СТАРОУКРАИНСКОЙ ИКОНЫ

Шамардина Н.В.

В последние десятилетия в связи с обострившимся интересом русской и украинской общественности к культурной жизни соотечественников в эмиграции, все активнее пополняется список выдающихся деятелей Зарубежья. Среди них заметное место принадлежит Святославу Гординскому (1906–1993), чье имя в советское время было под запретом. После его визита на Украину в 1991 году, и потом, в связи со столетием со дня рождения, начали появляться публикации, посвященные отдельным граням его таланта, становится яснее масштаб и своеобразие его личности.

Выстраивающаяся на сложной историко-политической канве пограничного региона, где сходились интересы империй, где соприкасались и противостояли католицизм и православие, биография С. Гординского являет собой череду этапов, на каждом из которых он оставался верен исконным национальным ценностям, сохранял удивительную силу духа, максимум социальной ответственности и творческого горения. Эти качества его неординарного характера проявились и в период польского гнета, и во время фашистской оккупации, и с началом репрессий советского времени, и в годы жизни за океаном¹.

Святослав Гординский (иначе — Гордынский; укр. — Святослав Гординський) был щедро наделен дарованиями. Его знают как поэта, авангардного живописца и иконописца, эссеиста, историка искусства, издателя и редактора, как переводчика зарубежной поэзии от античности до наших дней. Гординский свободно владел несколькими европейскими

¹ Козырева Т. Семь миров Святослава Гординского // «День» (газета, Киев), 2010, №180.

языками, что позволяло ему глубоко вникать в поэтические образы ушедших эпох. Особую страницу в его творческой биографии составил труд по переводу, переложению (он это называл «перепевом»¹) и комментированию *Слова о полку Игореве*². Литературоведы считают написанные в мюнхенском бомбоубежище скрупулезные филологические исследования *Слова* настоящим творческим подвигом.

В историю украинской культуры Гординский вошел, прежде всего, как поэт, ценимый за приверженность к классической ясности и выразительности стиха. Среди современных ему поэтов советской Украины Гординскому были близки «неоклассики», которые подверглись в 1930-х годах суровой критике со стороны официальной прессы за аполитизм. Часть из них в 1937 году была расстреляна или умерла в заключении, часть эмигрировала на запад. Сотрудничая в 1941–1944 годах с «Украинским издательством» в Кракове, Гординский способствовал выходу в свет нескольких сборников произведений поэтов, подвергшихся на родине репрессиям, один из них (Олексы Влызько) сопроводил своим предисловием.

Вторая половина жизни С. Гординского, протекавшая, в основном, в США, связана с художественной практикой, с созданием икон и церковных стенописей для христиан украинской диаспоры.

В данной статье мы затронем еще одну сторону его творческой деятельности: Святослав Гординский как знатока и популяризатора древнерусской и староукраинской иконы.

Святослав Гординский родился в 1906 году в семье литературоведа и филолога, преподавателя классической гимназии в прикарпатской Коломые — небольшом городке на границе древних владений Галицко-Волынского княжества, с 1772 года входившего в Австро-Венгерскую монархию. Вскоре семья с четырьмя детьми переехала во Львов, отец стал преподавать в

¹ Слово про Ігорів похід: Укр. героїчний епос кінця XII ст. / Переклав С. Гординський. Львів, 1936 (переизд. Мюнхен, 1946).

² Бегунов Ю.К., Пинчук С.П. Гординский Святослав Ярославич // Энциклопедия *Слова о полку Игореве*. СПб., Дмитрий Буланин, 1995.

львовской гимназии. Господствующее положение в полиэтничной среде восточной Галиции занимали поляки. Это только усугубилось после вступления в силу Рижского мирного договора 1921 года. Восточная Галиция со своей столицей Львовом, в результате многоактной военно-политической игры, отошла к Польше. Интеллигенция, осознававшая свое духовное родство с древнерусской культурой, оказалась в позиции внутренней эмиграции, что сформировало рисунок судьбы многих, в том числе и Святослава Гординского.

В 1924 году он с отличием окончил гимназию, несмотря на то, что еще в двенадцать лет потерял слух и с окружающими общался, в основном, читая по губам и с помощью записок, порой просто имитируя написание слов пальцами в воздухе. С 1925 года Святослав Гординский учился в частной Художественной школе Алексея Новаковского (Олексы Новаківського). Своей академической ориентацией с оттенком польско-австрийской «сецессии» школа несколько десятилетий определяла уровень живописной культуры в регионе. Школа Новаковского в то время входила как факультет искусств в состав «Тайного украинского университета» — неофициального учебного заведения, созданного после неудачных попыток организовать украинское отделение в львовском государственном Университете имени польского короля Яна Казимира. Школа возникла благодаря усилиям Галицкого митрополита греко-католической церкви Андрея (Шептицкого). Будучи разносторонне образованным человеком, он читал там лекции по истории живописи, приучал своих учеников к освоению научной литературы по истории и этнографии, знакомил с французскими изданиями книг по искусству из своей личной библиотеки¹. Среди дисциплин, изучаемых в Школе, были перспектива, пластическая анатомия, техника и реставрация живописи, которые вели самые признанные во Львове специалисты. В числе организаторов и одним из ведущих преподавателей Тайного университета был историк, доктор филологии, ученый с широким диапазоном интересов

¹ Гординський про себе // Гординський С. В обороні культури: Спогади, портрети, нариси. Київ, 2005. С. 47.

Илларион Семенович Свенцицкий — сподвижник А. Шептицкого в деле собирания и изучения национального наследия, прежде всего древних рукописей, икон, народной резьбы, вышивки, других произведений традиционной художественной культуры и церковного обихода. И.С. Свенцицкий стал первым и бессменным (с 1905 по 1952 год) директором Национального музея во Львове, выросшего из церковного музея, экспонаты которого (около 3800) хранились в резиденции митрополита напротив кафедрального собора Св. Юра. Национальный музей продолжил собирание не изучавшихся ранее произведений средневекового церковного искусства XV – XVI веков из окрестностей Львова, Перемышля, Нового Сонча, Санока, других регионов Карпат и Прикарпатья¹.

Открытие в начале XX века учеными и специалистами Москвы и Санкт-Петербурга русской иконы, сориентировало интересы национальной научно-гуманитарной интеллигенции Галичины, занимавшейся до того по большей части изучением фольклора и древних рукописных текстов, в новом, прежде практически не освоенном, направлении. Оно дало могучий стимул для заинтересованного отношения к церковной живописи, стыдливо относимой ранее к разряду культового оснащения, но не искусства, которое было бы достойно серьезного научного подхода. Иерархия эстетических ценностей в культуре господствующей нации, сформировавшаяся в постренессансном контексте, исключала признание художественной значимости произведений византийско-русской ориентации. Изучение средневекового искусства Галицкой земли превращалось в дело не просто академического интереса или досужего любопытства краеведов. Оно напрямую связывалось с вопросом национального самоуважения, и принимало зачастую характер острой политической полемики. Национальной элите становилось отчетливо ясно, что в начальный период польской оккупации (конец XIV – XVII вв.) иконопись являлась для галичан-русинов своего рода знаменем и знаком верности Православию и родной

¹ Свенцицкий И. Провідник по національному музеєви. Львів, 1913.

истории. И теперь, по прошествии столетий, когда древнее искусство перестало существовать и практически забылось, необходимо было в максимальной мере объективное установление его роли и художественной ценности. Во многом этому способствовал И.С. Свенцицкий. Ему принадлежит целый ряд научных изданий, посвященных коллекции Национального музея, в том числе и древней церковной живописи¹. Его увлеченность вновь открываемым искусством проявилась в эмоциональности и непосредственности текстов, в свою очередь ставших заметным фактором галицкой культурной жизни в период подъема национального самосознания². Может быть, во многом благодаря далеко не академическим экзерсисам Свенцицкого, украинское искусствознание выработало свойственные ему в последующие десятилетия оценочную шкалу, основные направления исследований и даже определенную лексику. Данная им характеристика галицкой иконописи раннего периода послужила вдохновляющим стимулом для целого поколения авторов, в том числе и для С. Гординского. Эти публикации, снабженные значительным количеством репродукций икон (в альбоме 1929 года их 239), играли важнейшую роль в общественной жизни украинской общины и почти полвека оставались основным источником для изучения галицкой средневековой живописи.

Особую ценность для национального самосознания восточнославянского населения Галицкой земли имеют исследования в рассматриваемой области выдающегося историка Михаила Грушевского. В его капитальном труде по истории Руси-Украины³, присутствуют разделы, посвященные роли Православной Церкви в культуре Галицкой земли.⁴ Размышления М. Гру-

¹ Свенцицкий И. Галицко-руське церковне малярство XV – XVI ст. Матеріяли і замітки // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Львів, 1914. Т. СХХІ; Свенцицкий И. Иконопись Галицкой Украины XV – XVI вѣков. Львів, 1928; Свенцицкий-Святицкий И. Иконы Галицкой Украины XV – XVI вѣков. Львів, 1929.

² Отметим, что среди тех, кто внимательно следил за научной и издательской деятельностью директора музея, был и отец С. Гординского. См., в частности: Гординський Я. Видання «Національного Музею у Львові» з історії української штуки // Богословія. 1924. Т. 2, кн. 1. С. 51–58. Рец. на кн.: *Прикраси рукописів Галицкой України XVI-ого віку* / Зладив І. Свенцицкий. Жовква, 1922–1923.

³ Грушевський М.С. Історія України-Руси. В одинадцяти томах, дванадцяти книгах. Київ-Львів, 1907.

⁴ См., например: Грушевський М. Історія України-Руси. Т. VI. Жите економічне, культурне, національне XIV – XVII вв. Київ, 1995.

шевского по поводу искусства, при всей неизбежной для того этапа изученности материала умоглядной обобщенности, остаются во многом актуальными и для сегодняшнего состояния науки. Изучение древней галицкой живописи, прежде всего, иконописи, в 1920-е годы было продолжено такими авторитетными историками искусства как Николай Голубец, Дмитрий Антонович¹. По общему убеждению исследователей, основой высокого стиля галицких иконописцев являлась византийская составляющая, как унаследованная из древнекиевского художественного арсенала, так и пополняемая постоянными контактами на протяжении всего классического периода существования на галицких землях искусства иконописи. Свенцицкий одним из первых занялся выявлением византийской компоненты в галицкой иконописи,² специально рассматривал ее черты в произведениях XV – XVI веков.³

Интеллектуальное взросление Святослава Гординского происходило в обстановке интенсивного интереса к истокам национальной культуры, что не могло пройти бесследно в его поисках духовных ориентиров. Позже он вспоминал о своем стремлении еще во время обучения в Школе Новаковского выйти за рамки традиционного европейского художественного образования, в том числе и в сферу церковного искусства⁴. Тогда же им были сделаны первые опыты создания икон: с весны 1927 года он в течение нескольких месяцев работал по приглашению сельских церковных общин в районе прикарпатского села Пасична. В одном из писем учителю (из села Надвирна) он сообщает о работе по дополнению иконостасов в двух церк-

¹ Голубец М. Українське малярство під покровом Ставропігії. Львів, 1920; Голубец М. Причинки до історії галицького українського мистецтва, т. 1. Львів, 1920; Голубец М. Начерк історії українського мистецтва, ч. 1. Львів, 1922. Антонович Д. Скорочений курс історії українського мистецтва. Прага, 1923.

² Свенцицкий І.С. Іконопис... С. 7. Свенцицкий І.С. Национализация иконы // Временник Ставропигийского института. Львов, 1900. С. 167–169; Свенцицкий І.С. Галицько-руське церковне малярство XV – XVI ст. // Записки НТШ, 1914. Т. 121. С. 63–116; Свенцицкий І.С. Ікони Галицької України XV– XVI вв. Львів, 1929.

³ Swiencickij I. Die Kulnur- und Kunstbeziehungen Westukrainas mit Byzanz // Bulletin de l'Institute archeologique bulgare. Sofia, 1936. Т. 10.

⁴ Гординський С. Львів, Париж, еміграція // Степан Луцик — мистець. Нью-Йорк-Торонто-Вашингтон, 1973. С. 30.

вах¹.

Свое профессиональное образование как художника Святослав решил продолжить за границей. С конца осени 1927 года он посещал в Берлине занятия в Академии искусств, и параллельно — в Украинском научном институте, где занимался у возглавлявшего кафедру истории византийской материальной культуры известного медиевиста В. Залозецкого, преподававшего прежде в Школе Новаковского. Осуществив свою юношескую мечту, в 1929 году он отправился обучаться искусству живописи в Париж — столицу художественной жизни Европы. Там он получал образование в частной Академии Жюльена (Academie Julian) и в Современной академии Фернана Леже на курсе композиции и плаката. Его притягивали остро современные художественные направления и концепции: арт-деко, кубизм, конструктивизм, сюрреализм. Получив признание учителей и сотоварищей по искусству², Святослав Гординский стал выставлять свои работы в престижных европейских салонах, участвовал в международных выставках во Львове (1932), в Берлине (1933), Риме (1938), Праге. Критики отмечали, что Гординский в своем творчестве сумел мастерски объединить современные интернациональные конструктивистские формы с традиционной национальной стилистикой, с украинским народным орнаментом. Наиболее успешной была его работа в области прикладной графики. Ее образцы репродуцировались в элитных столичных художественных журналах. Наряду с книжным оформлением и иллюстрациями Гординский создавал плакаты, экслибрисы, поздравительные открытки с этнографическими мотивами к праздникам христианского календаря. Занимался он и печатными домашними иконами, которые по традиции сопровождали галичан на протяжении всей жизни³.

¹ Волошин Л. Святослав Гординський: листи до Олекси Новаківського. Львів-Берлін-Париж (1925–1931) // Літопис Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. № 5 (10). 2007. Додаток № 3. С. 18.

² Там же. Додаток № 11. С. 21

³ Такие иконы, выполненные как Святославом Гординским, так и Георгием Нарбутом, Еленой Кульчицкой, другими известными графиками, были, к примеру, представлены на выставке «Жизнь печатных и рисованных икон (XIX – XX вв.)» в львовском Музее истории религии в 2011 году. Сайт [Музейное](#)

Вернувшись во Львов, Гординский плодотворно работал как художник, и как организатор художественной жизни: так он стал соучредителем Ассоциации независимых украинских художников во Львове (АНУМ). АНУМ декларировала себя как организация, ищущая современные формы выражения. Гординского наряду с такими художниками как Я. Музыка (председатель), П. Ковжун (секретарь и куратор выставок), справедливо считают ее идеологом и вдохновителем. Под эгидой этой организации совместно с директором Национального музея И. Свенцицким он провел во Львове большую художественную выставку. Ее основу составили привезенные им в 1931 году в «чемоданах» произведения знаменитых художников-модернистов, живших в Париже: П. Пикассо, А. Дерена, А. Модильяни, Р. Дюффи, Д. Северини, М. Шагала, Ф. Леже¹. До 1939 года АНУМ открыла на Западной Украине не менее десятка больших выставок. Гординский принимал участие в них и как художник, и как искусствовед: он являлся автором каталогов и вступительных статей к ним. Сотрудничество с Национальным музеем во Львове он продолжил и в другом качестве: досконально изучив его коллекцию, составил каталог выставки западноевропейской графики музея, включавшей, к примеру, рисунки ряда «старых мастеров», в том числе Микеланджело и Тьеполо.

В начале Второй Мировой войны Святослав Гординский поселился в Кракове. Однако он не терял связи со Львовом, где, несмотря на трудные военные времена, ему удалось объединить более четырехсот художников и издать в 1942 году двуязычный каталог большой выставки, который долго оставался едва ли не единственным справочником о жизни и творчестве украинских мастеров искусства в период фашистской оккупации.

В 1944 году, с началом сталинских репрессий на освобожденных от фашистов землях восточной Галиции (укр. — Галичины), началась эмигрантская жизнь Гординского. Многие из учеников А. Новаковского

пространство Украины, [21.12.2011 14:20] <http://religions.unian.net/rus/detail/8485>

¹ [Св. Гординський, І. Свенціцький, П. Ковжун]. Перша виставка АНУМ з участю запрошених французьких, італійських і бельгійських мистців та української паризької групи. Каталог. Львів, 1931.

вынуждены были, чтобы сохранить жизнь себе и своим близким, выехать на Запад. Вместе с другими украинскими беженцами он провел несколько лет в американском лагере для перемещенных лиц на территории Германии, в Мюнхене, который стал тогда главным зарубежным центром украинской культуры. И там Гординский устраивает художественную выставку, основывает Союз труда (профсоюз) украинских художников, подобный львовскому. В Мюнхене проходили Дни украинской культуры, издавался журнал «Украинское искусство». Следует отметить, что Гординский, при всей духовной близости с националистически настроенной эмигрантской интеллигенцией, не разделял их крайних радикальных взглядов, никогда не входил в их объединения, сторонился политической деятельности.

В конце 1940-х годов Гординский переехал в США. Его послевоенная биография становится известна благодаря архиву, который вместе с библиотекой после смерти отца передали на Украину дочери Гординского Лариса и Лада: одна из них ныне живет во Франции, другая недавно умерла в США. Большая часть завещанного Гординским Украине наследия находится сейчас в Национальном музее Львова. Его библиотека насчитывает около четырех тысяч изданий на разных языках, в том числе труды по истории византийского и древнерусского искусства на русском, итальянском, английском и украинском языках; книги по искусству европейского средневековья на французском, английском, немецком, польском. В его архиве собрана почти тысяча рукописей, писем и документов, записей телефонных разговоров, которые делала для глухого художника его жена. Особый фонд хранения (более шестисот единиц) составляют продолжающие поступать в музей подготовительные материалы для больших художественных работ: наброски, эскизы, кальки, рисунки в натуральную величину, картоны мозаик.

В США Гординский опять проявил себя как замечательный организатор: он учредил и возглавил Объединение украинских художников Америки. Его каталог выставки украинских художников-американцев —

своеобразная энциклопедия украинской эмигрантской живописи в США. Искусствоведческие работы Гординского американского периода посвящены творчеству украинских художников: Тараса Шевченко, А.П. Архипенко — одного из основателей кубизма в западной скульптуре, ряда других.

Как художник Гординский все чаще брался за заказы по исполнению икон для украинских церквей, как греко-католических (униатских), так и православных. Постепенно эта деятельность становится главной в его жизни. Он выполнял иконостасы в церквях украинских общин Канады, США, в основном, на восточном, атлантическом побережье, где Гординский и поселился — в Вероне, небольшом городке штата Нью-Джерси.

Ко времени приезда Гординского в США церкви украинских греко-католических общин украшали стенопись и иконы в позднеакадемическом стиле (псевдоренессанс). Потребность в современном национальном религиозном искусстве для его соотечественников и единоверцев вела Гординского к созданию синтетического стиля сакральной живописи, выдержанного в древних византийско-русских иконописных традициях. В этом ему помогало близкое с юношеских лет знакомство с шедеврами средневековой галицкой живописи, представленными в музеях Львова. Сам он называл свою манеру неовизантийской, считая себя продолжателем той украинской школы, которая была основана в первом десятилетии XX века в Париже группой монументалистов, возглавляемых Михаилом Бойчуком¹. Ее отражением стали иконостасы и стенные мозаики почти в сорока приходских и кафедральных церквях (он пишет об этом в одном из писем 1974 года; судя по позднейшей переписке, он работал и еще не менее чем над восемнадцатью проектами) в странах трех континентов — Европы, Америки и Австралии. Иконы и росписи Гординского отличаются чистыми красками, общим мажорным настроением, а конструктивная основа иконостасов — легкостью и декоративностью. Сквозная, с ажурной резьбой на центральной арке, обычно

¹ Гординський С. Українська ікона XII–XVIII сторіччя. Філадельфія, 1973. С. 5 (Передмова)

трехъярусная, основа не скрывала стенопись алтарной части.

Судя по переписке С. Гординского со священниками — настоятелями церквей, весь ход его работы над иконостасом в своих главных чертах следовал сложившейся в практике галицких иконописцев с древнейших времен традиции: после заключения контракта-договора заказывались доски для икон, первыми изготавливались большие, обычно местного ряда («наместные») образа, последними — маленькие иконы двенадцатых праздников.

Авторитет Гординского как художника и знатока искусства среди украинской диаспоры был необычайно высок. Общины готовы были годами дожидаться очереди на исполнение им иконостасов, даже отдельных икон. Его чрезвычайная загруженность живописными работами привела к тяжелым заболеваниям: в 1970-е годы он перенес болезнь рук, в 1980-е — болезнь глаз, по его словам в одном из писем: «результат многолетней работы на лесах», так что иногда с согласия заказчиков приходилось использовать помощника. Гординского приглашали также как эксперта для оценки архитектурных проектов церквей, для решения спорных вопросов их оформления. Общее уважение к Святославу Гординскому, признание его профессиональных заслуг эмигрантами-христианами восточного обряда сказалось и в том, что почта Ватикана заказала ему рисунки для блока марок, посвященных 1000-летию крещения Руси.

Теперь уже практически не вызывает сомнения, что во многом именно благодаря Святославу Гординскому во второй половине XX века сформировался своеобразный национальный стиль декорирования украинских храмов за границей, который на Западе воспринимается многими как истинный символ национальной идентичности. Традиционную византийско-русскую основу он соединил с новейшими конструктивными и технологическими достижениями, с опытом художника эпохи модернизма. Монументальные мозаичные композиции и иконы Святослава Гординского украсили построенные уже новыми поколениями эмигрантов большие греко-католи-

ческие кафедральные соборы — два в Виннипеге, а также в Мюнхене, Мельбурне и в Риме.

Наиболее значительной и по объему и по продолжительности работой Гординского стало исполнение мозаичного декора для храма Св. Софии — кафедрального собора украинской греко-католической церкви в Риме (арх. Лючио ди Стефано). Она заняла в общей сложности (включая многократные приезды разной продолжительности и переписку) более двадцати лет. Завершена работа над последней композицией западной стены была в декабре 1992 года, за несколько месяцев до смерти художника.

Гординский взялся украсить собор мозаиками по заказу Иосифа Слипого, Галицкого греко-католического митрополита, находившегося в Риме «в изгнании». Строительство собора Св. Софии было начато в 1967 году и скоро храм был освящен. Пресса, касаясь этого события, не забывала упомянуть об алтарной мозаике, выполненной к тому времени по проекту Святослава Гординского. Ныне все стены интерьера храма покрыты мозаичными изображениями. Их план составил лично митрополит Иосиф на основе композиций византийско-русских мозаик XI века церкви Св. Софии в Киеве, ведь и архитектура храма является парафразом на тему первоначального облика киевской Софии.

Одновременно с работой для римского собора Гординский исполнил еще целый ряд крупных заказов по оформлению интерьеров церквей в Нью-Йорке, Вене, Бостоне, Милуоки, австралийском Перте. Каждый из них занял несколько лет, самой крупной, продолжавшейся с 1975 по 1982 год, была работа во вновь построенном кафедральном соборе в Мюнхене.

Все эти художественные проекты Гординского создавались параллельно с неустанными усилиями по теоретическому освоению древнего иконописного наследия. Занимаясь собиранием и систематизацией материалов по истории византийской, древнерусской и староукраинской иконы, Гординский все глубже проникал в этот мир универсальной символики и виртуозного мастерства. Вот одно из его размышлений на эту тему: «В византийском

искусстве ощущается присутствие определенного геометрического строя, что является как бы подсознательным намеком на те движущие силы, которые циклично управляют космосом. Нужно помнить, что с чисто пластической точки зрения в византийском стиле господствует способствующая монументальности двухмерность образа, возникающая благодаря отказу от оптической перспективы, которая своей иллюзией глубины отвлекает внимание от главного изображения»¹.

Будучи одним из редакторов многотомной *Энциклопедии українознавства*, изданной в Америке и переизданной в 1990-е гг. на Украине, он выступил и как ведущий автор разделов по иконе.²

Увлечение исследованиями русско-византийского иконописания в целом, понуждало к выявлению специфики иконы, существовавшей на самых западных землях расселения восточных славян, в Галицкой и соседних с ней землях, уже в XIV – XV веках пережившей пору своего расцвета. В 1963 году Гординский опубликовал в сборнике «Богословія», издаваемом в Риме Украинским богословским научным обществом, статью «*Галицька ікона XIV – XVI ст.*».³ В ней он заметное место уделил истории изучения галицкой иконы, акцентировал роль Андрея Шептицкого и Иллариона Свенцицкого в выявлении ее художественных особенностей, в заложении основ ее научного изучения; отметил заслуги Михаила Драгана как собирателя и реставратора икон, много потрудившегося для качественной фотофиксации произведений иконописи (целый ряд его снимков использован в статье). Гординский внимательно анализирует недавно вышедшие материалы по украинскому искусству XIV – XVI веков в российских и украинских изданиях,⁴ дополняя

¹ Перевод с украинского автора статьи. До проблем бойчукізму. Диспут Б. Стебельського з Гординським // Терем. Детройт, 1990. Ч. 10. С. 25. Цит. по: Волошин Л. Святослав Гординський — речник и репрезентант українського авангарду (до питання про національну своєрідність авангарду в Україні) // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Київ, 2009. Вип. 9. С. 8.

² См. Гординський С. Ікона // Енциклопедія українознавства. Париж – Нью-Йорк, 1959. Т. 3. С. 859–860; Гординський С. Іконопис. Там же. С. 860–861; Гординський С. Іконостас. Там же. С. 861–862.

³ Гординський С. Галицька ікона XIV – XVI ст. // Богословія. Том XXI–XXIV, Рим, 1963. С. 95–105.

⁴ Уманцев Ф.С. Из истории древнеукраинской живописи // Искусство, 1961, № 6; Батіг М.І. Галицький станковий живопис XIV – XVIII ст. у збірці Державного музею українського мистецтва у Львові // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. Київ, 1961. Вип. 6.

их собственными наблюдениями, сопровождаемыми аргументированными комментариями. Отметим характеристику галицкой иконописи, сделанную С. Гординским в завершающей части статьи: «...Мы имеем перед собой отдельную и своеобразную школу галицкой иконографии, которая, будучи преемницей великих традиций художественной метрополии — Киева, пошла своими путями, но в русле общих, связанных с восточным обрядом, художественных форм, тем и эстетических взглядов»¹.

Многие произведения иконописи, упоминающиеся в статье, происходят из церквей в местностях, вошедших после войны в состав Польши. Видимо, с этим связан живой интерес Гординского к особенностям архитектуры и судьбе этих сельских церквей. В 1969 году в очередном сборнике *Богословія* вышла его статья *Українські церкви в Польщі: їх історія, архітектура і доля*². Она посвящена своеобразной церковной архитектуре, в основном деревянной, украинских этнических групп бойков и лемков, с древности живших по берегам реки Сан, а также вдоль карпатской границы со Словакией. В 1946–1947 годах они были переселены властями с территории Польши в основном в Тернопольскую и Львовскую области Украины (около ста шестидесяти тысяч человек). В опустевшие села с осиротевшими церквами (их было пятьсот четырнадцать, при этом триста одиннадцать из них признавались «памятниками архитектуры») заселили поляков, что часто вело к утрате храмов (к 1956 году перестали существовать сто шестьдесят четыре церкви, ста одна из которых относилась к категории «памятников архитектуры») и их убранства, в первую очередь иконостасов. Можно полагать, что в дальнейшем Святослав Гординский планировал публикацию, связанную с этими важнейшими элементами церковного устройства. Об этом свидетельствует имеющаяся в его архиве рукопись статьи *Про іконостас, його постання, призначення і вигляд (Об иконостасе, его возникновении, предназначении и облике)*, содержащая обзор истории

¹ Перевод с укр. автора статьи. Гординський С. Галицька ікона XIV – XVI ст. // Богословія. Том XXI – XXIV, Рим, 1963. С. 104.

² Гординський С. Українські церкви в Польщі: їх історія, архітектура і доля // Богословія. Рим, 1969.

развития иконостаса, начиная с IV века, с привлечением, в том числе, украинских материалов. Статья опубликована так и не была.

Чрезвычайно важным вкладом Гординского в искусствоведческую науку явилось издание в 1973 году прекрасно иллюстрированного исследования *Украинская икона XII – XVIII столетий*, тогда же вышедшего и на английском языке¹. В 1981 году для нового издания в Германии текст книги был дополнен и переведен Гординским на немецкий язык².

В книге, снабженной картами и библиографическим списком, не только внятно, зачастую в собственной интерпретации, преподнесены материалы по истории восточнославянского сакрального искусства, начиная с киевских домонгольских истоков, но и помещены прежде неизвестные исследователям иконы: из двухсот семнадцати репродуцированных Гординским икон более тридцати раньше не публиковались. И в настоящее время трудно найти более или менее основательный текст по истории иконописи в регионе, не ссылающийся на этот труд С. Гординского.

Работая над книгой, С. Гординский пользовался собственным богатым архивом, но привлекал также материалы других исследователей иконы, живших в Америке и Европе. Безусловно, С. Гординский опирался на свое блестящее знание истории древнерусской культуры и искусства, а также на многолетнее вдумчивое знакомство с музейными коллекциями Львова и других культурных центров Прикарпатья: Национального музея во Львове, музея Научного общества им. Т. Шевченко (НТШ), музея Богословской Академии во Львове, музея «Лемковщина» в Саноке, созданного близко знакомым Гординскому Львом Гецем, Епархиального музея и музея «Стривигор» в Перемышле, а также небольших музеев в городах Самбор, Стрый, Яворов, Коломыя. Немаловажным был и тот факт, что Святослав Гординский был лично знаком с теми энтузиастами древнего искусства, которые занимались не только собиранием, но и реставрацией икон,

¹ Гординський С. Українська ікона XII – XVIII сторіччя. Філадельфія:Провідіння, 1973; Gordinsky S. The Ukrainian icon of the XIIth to XVIIIth Centuries. Philadelphia: Providence Association, 1973.

² Hordynsky S. Die ukrainische Ikone 12 bis 18 Jahrhundert. München – Graz, 1981.

расчисткой от вековых наслоений копоти и позднейших слоев записей темных досок, вывезенных из окраинных галицких сел. Так, Владимир Павлович Пещанский с 1922 года реставрировал в Национальном музее Львова древние иконы, а параллельно вел занятия в Школе Новаковского; с 1928 года реставратором икон в Музее работала близкая С. Гординскому по художественным привязанностям и эстетическим ориентирам, соратница по АНУМ, художница Ярослава Львовна Музыка.

Показательно уже посвящение книги от лица Союза украинцев-католиков Америки, взявших на себя расходы по ее изданию: «В своей деятельности Союз одной из своих главных задач считает сохранение и дальнейшее развитие традиций украинской церкви восточного обряда и тесно с ним связанного искусства. Цель этой книги — показать наивысшее проявление этого искусства — святую икону, в мистическом и символическом смысле и формах которой отразилась душа украинского народа» (пер. с укр. автора статьи).

Это была тогда единственная диаспорная книга, посвященная древнерусской и староукраинской иконописи. Она создавалась, при всей своей научной полноценности, не столько для узких специалистов в области поствизантийского искусства, сколько для самого широкого круга тех, кто, живя за рубежом, был заинтересован в знакомстве со своими культурными истоками. Популярность ее среди украинских и русских эмигрантов была необычайно широка. Весьма востребованной она оказалась и на исторической родине Гординского. В советской Украине подобного издания еще не было. Все последующие научные и просветительские публикации ближайших десятилетий в Киеве, а потом и во Львове, во многом опирались именно на эту работу.

Один из первых разделов книги посвящен древнерусскому иконописанию княжеской эпохи (*Икона княжої доби*). Автор показывает общекультурную значимость иконы в обществе, утверждает, что события, связанные с почитаемыми образами обретали государственную важность. В советском

искусствознании, сохранявшем антирелигиозные установки, подобное отношение к иконе было не принято. Размышляя о соотношении импортированного — византийского, и местного, национального, компонентов в раннем киевском иконописании, Гординский, в частности, особое внимание уделяет персоне первого известного по письменным свидетельствам киевского иконописца преподобного Алипия (Алимпия) Печерского. В противовес большинству исследователей русской иконы, он считает, как и составители каталога Третьяковской галереи,¹ что с ним можно связать авторство знаменитой домонгольской иконы Божией Матери *Великая Панагия*. Свое предположение он аргументирует тонким анализом формального решения иконы.

Раздел, посвященный галицкой иконе XIV – первой половины XVII века, местным живописным школам и основным типам иконографии отличается особой самостоятельностью в осмыслении исторических фактов и сопутствующих им событий. Почти личной окрашенностью отличаются характеристики этапов галицкого искусства и их особенностей. Так, говоря о переживаемых православными галичанами притеснениях со стороны польских римо-католиков в XV веке, он утверждает: «Но именно эти притеснение и нетерпимость явились тем условием, которое формировало оригинальные черты особого «русского стиля», удерживало старые традиции и вносило в искусство определенную дозу конкурентной соревновательности, благодаря которой создавались произведения, не уступавшие произведениям религиозных соперников»².

Затрагивая проблему готических влияний на галицкую икону, педалируемую многими мало знакомыми со спецификой этого искусства исследователями, Гординский показывает их весьма ограниченный диапазон в период расцвета местного сакрального искусства. Что касается более позднего периода, с конца XVI – начала XVII века, он упоминает и о

¹ Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Том первый. XI – начало XVI века. М., 1963. С. 51–53.

² Там же. С. 12. Пер. с укр. автора статьи.

возможностях широкого проникновения западных образцов через «прозрачные» тогда границы Галицкой земли с Польшей, Словакией и Венгрией, и о колонистах из Польши и Германии в галицких больших и малых городах, внедрявших собственные художественные ориентиры¹.

Представляет специфический исследовательский интерес подробный анализ уникального памятника, характерного для культурно-конфессионального пограничья — иконы *Богородица с Младенцем на престоле* из лемковского села Флоринка начала XVI века². Выявляя истоки ее оригинальной композиции, С. Гординский привлекает самый разнообразный материал, демонстрируя широчайшую эрудицию в вопросах византийско-русской иконографии: от мозаики VI – VII веков в церкви Панагия Канакария на Кипре и икон мастеров итальянского Проторенессанса до фресок русских художников в готической часовне Св. Креста кафедрального собора Вавельского замка в Кракове. Но при этом можно согласиться с искусствоведом И.В. Голодом: «Гординский мыслил и писал с позиции практика искусства, анализируя, прежде всего, творческую практику»³. Именно с такой точки зрения следует рассматривать включение в состав его работ о древней иконе текстов и иллюстраций, посвященных украинским художникам-иконописцам XX века: М. Бойчуку и его ученикам и последователям («бойчукистам»), П. Холодному, М. Осинчуку; напоминая о преемственности собственного неовизантийского стиля церковной живописи по отношению к классической эпохе иконописания, Гординский представляет и некоторые свои проекты монументальных мозаик.⁴

В качестве приложения в книге присутствует очерк о наиболее прославленных иконах Божией Матери. Возможно, именно с этой темой были связаны планы последующих искусствоведческих работ Гординского, построенных на осмыслении различных аспектов исторического существова-

¹ Nordynsky S. Die ukrainische Ikone... S. 22

² Гординський С. Українська ікона XII – XVIII сторіччя. С. 15–16.

³ Наукові читання пам'яті Святослава Гординського: Доп. і повідомл. За ред. І.Голода. Львів, 1994. С. 12.

⁴ См. оттиск статьи: Гординський С. Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю // Науковий конгрес 1000-ліття хрещення Русі-України. Мюнхен, 1990. С. 31–32.

ния иконы на галицких землях. Так, в его архиве хранится письмо, датированное сентябрем 1985 года, от настоятеля церкви Св. Иосафата в Филадельфии о. Мирослава Харины с напоминанием о согласии адресата предоставить статью *Візантійська і римська школи в богородичних іконах України* для предполагаемого в связи с 1000-летием крещения Руси издания *Мапа богородичних ікон України* (Карта богородичных икон Украины). Была ли статья написана и осуществилось ли издание, выяснить не удалось. Тем не менее, к празднованию 1000-летия крещения Руси Гординским был опубликован большой материал, в котором отчасти затрагивается тема, упоминаемая в письме о. Харины. Речь идет о статье под названием *Украинская икона на фоне универсализма византийского стиля*, которая вышла в сборнике материалов Научного конгресса, посвященного тысячелетию крещения Руси¹.

Рассматривая в статье один из важнейших аспектов своеобразия древнерусской и староукраинской иконы — ее византийскую составляющую, Гординский опирается на исследования самых авторитетных в это время специалистов в области византийского искусства: итальянских искусствоведов Альберто Аммана², Серджо Беттини³, Роберто Сальвини⁴. Он отыскивал подтверждение своим положениям о высоком, непровинциальном уровне искусства киевского периода, вступая при этом в полемику с выдающимися византинистами-соотечественниками, такими, как, например, Н.П. Кондаков.

Важным представляется обращение автора к знаковой фигуре галицко-волынского и раннего московского иконописания игумену Петру Ратенскому, прославленному позже как святитель Петр, митрополит Московский. Рассматривая его как связующее звено между южно-русским,

¹ Гординский С. Українська ікона на тлі універсализму візантійського стилю // Науковий конгрес 1000-ліття хрещення Русі-України. Мюнхен, 1989. С. 678–695. Отдельный оттиск этой статьи был выпущен в Мюнхене в 1990 году.

² Amman, A. M. La pittura sacra bizantina. Roma 1957.

³ Betinni, S. La pittura bizantina. 2 vol. Firenze 1938–1939.

⁴ Salvini, R. Mosaici medievali in Sicilia. Firenze 1949.

галицким и северо-восточным, московским искусством, он реконструирует контуры его возможной творческой биографии.

В архиве художника находится сокращенный английский вариант этой статьи под названием *The Byzantine Style in Ukraine* — машинопись с рукописной правкой и дополнениями, что свидетельствует о продолжавшемся и в дальнейшем процессе работы над темой.

В 1991 году Святослав Гординский посетил Киев и Львов, в котором стал почетным гражданином. Весной 1993 года Гординский собирался приехать на конференцию во Львов с выступлением на тему *Сакральное искусство украинской диаспоры*. За несколько дней до отлета Святослав Гординский скончался.

ПАРИЖСКАЯ ШКОЛА ИКОНОПИСИ:
МАРГИНАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ ИЛИ СОБСТВЕННЫЙ ПУТЬ?

Языкова И.К.

Духовное и культурное наследие русской эмиграции, слава Богу, возвращается на родину. Возвращается в виде книг, картин, архивов, мемуаров, публикаций и т.д. Этим великим наследием занимаются многочисленные исследователи и целые исследовательские центры. Но если философов, богословов, музыкантов, писателей, поэтов русского зарубежья сегодня в России знают уже достаточно хорошо, то иконописная традиция эмиграции пока изучена недостаточно и не слишком широко известна широкой публике. Порой даже специалисты не всегда представляют себе масштабов этого явления. Тем не менее, изучение иконописания за рубежом значительно меняет многие представления об искусстве XX века, а также дает возможность выстроить мостик к веку XXI.

Однако все же за последние десятилетия опубликовано немало работ, посвященных парижской школе иконописи. Это, прежде всего, труд Л.А. Успенского *Богословие иконы Православной Церкви* и его статьи, *Мысли об иконе* инока Григория Круга, работы о. Николая Озолина, Георгия Дробота и др. Важный вклад внес двухтомник парижского общества *Икона*, выпущенный под редакцией Г.И. Вздорнова, З.Е. Залесской и О.В. Лелековой, а также книга *Художественное наследие сестры Иоанны (Рейтлингер)* под редакцией Б. Б. Поповой и Н. А. Струве и другие не менее замечательные труды. Мне также удалось внести свою малую лепту книгой *Се творю все новое*, одна из глав которой посвящена иконописцам русской эмиграции. Этого, конечно, далеко недостаточно, чтобы считать тему изученной, но картина развития иконописания в Зарубежье все же обрела вполне определенные и устойчивые черты. Обычно исследователи

пользуются термином «Парижская школа», хотя, конечно, этот термин условный. Творчество русских иконописцев за рубежом охватывает географический ареал далеко превосходящий пределы Парижа и даже Франции. Совершенно очевидно, что вклад русской эмиграции в сохранении русской духовной культуры и в развитие иконописной традиции Нового времени весом и значителен.

Тем не менее, по сей день возникают вопросы о том, что же представляет собой иконопись Русского Зарубежья? Являются ли его плоды сколько-нибудь значительными для развития иконописной традиции XX века или это явление сугубо маргинальное? Кто-то, возможно, удивится, откуда возник этот вопрос? Оказывается, творчество иконописцев русской эмиграции сегодня не все оценивают положительно. И хотя с такого рода мнением мне приходится встречаться не часто — а я занимаюсь этим уже двадцать лет — оставить в стороне его невозможно. Речь идет о книге Ирины Ломакс-Горбуновой¹.

Вначале несколько слов об авторе. Ломакс-Горбунова Родилась в 1964 году в г. Сватово (Украина). Закончила Луганское художественное училище и Петербургскую Академию художеств. Регулярно принимала участие в выставках в России и Западной Европе, начиная с 1987 года, вначале как живописец и график, затем как иконописец. Училась иконописанию в мастерской матушки Юлии Большаковой при Успенском приходе г. Кондопоги (Карелия). С 2003 года постоянно живет в Бельгии. Замужем за англичанином, иподиаконом РПЦ. С 2005 года преподает в Академии иконописи, основанной ею по благословению Архиепископа Симона (Ишунина).

Биографии автора говорит о том, что это голос изнутри русского зарубежья. И потому к этому голосу тем более стоит прислушаться. Возможно, критический взгляд (а скажу заранее, что у Ломакс остро критический взгляд!) человека, который пишет иконы и занимается

¹ Ломакс-Горбунова И. Икона: правда и вымыслы. СПб., Сатис, 2009.

преподаванием иконописи в Бельгии, видит то, что нам на расстоянии увидеть не удастся.

Чтобы не быть голословной, приведу несколько цитат из книги Ломакс-Горбуновой *Икона: правда и вымыслы*. В главе *По ту сторону железного занавеса* она рассматривает деятельность иконописцев-эмигрантов и приходит к следующим выводам. «...В эмиграции оказались именно те, чье творчество либо вовсе никакого отношения к иконе не имело, либо было связано с русской средневековой стилистикой лишь внешне, вне Церкви, даже вне христианства, на чисто поверхностном, декоративном уровне — как у Н. Рериха, Н. Гончаровой, И. Билибина, Д. Стеллецкого. Не только их творчество, но и сами эти художники, представители русского модерна и авангардистских течений, были от Церкви далеки. И нравы их часто были далеки не только от аскетизма, но даже от того минимума, за чертой которого общество видит скандал, а Церковь — смертный грех. Нет нужды перечислять здесь имена и «деяния» — всем, кто хотя бы поверхностно знаком с русской культурой Серебряного века, понятно, о чем идет речь. Художественная жизнь России в это время протекала в каком-то угаре, в полном отсутствии всякого трезвения, духовной и моральной ответственности, переходящем порой в прямую бесовщину, в сладострастное предвкушение и призывание катастрофы»¹.

Оставим в стороне определение культуры Серебряного века, явления, безусловно, гораздо более сложного и неоднозначного, но, несомненно, выдающегося, остановимся на том, что Ломакс говорит о тех, кто покинул Россию и стал заниматься на чужбине писанием икон. Действительно, были художники, далекие от Церкви или по крайней мере от строго ортодоксии, например, Н.К. Рерих, у которого был опыт церковной росписи и создания иконостаса в Перми. А вот, например, Д. Стеллецкий, хотя и был поначалу театральным художником, стал вполне церковным человеком, когда расписывал вместе с А. Комаровским церковь в Хвалынске. У других

¹ Горбунова-Ломакс И. Икона: правда и вымыслы. СПб., Сатис, 2009. www.krotov.info/library/04_g/or/bunova

иконописцев (инок Григорий Круг, сестра Иоанна Рейтлингер и др.) также приход в Церковь осуществился задолго до того, как они занялись церковным искусством. Так что тут автор явно передергивает.

При этом Ломакс умалчивает о старообрядцах, среди которых — немало иконописцев, их церковность была весьма глубокой, а профессионализм не нуждается в комментариях. Основной пафос критика состоит в том, что хорошие иконописцы из России не эмигрировали, а те, кто занялся иконописью в Париже, были либо никудышными христианами, либо не были художниками, либо не годились в иконописцы, а потому школы или ее фундамента не создали. «Никаких передаточных звеньев иконописной традиции по ту сторону границ России обнаружить не удастся. Ни сколько-нибудь заметных иконописцев византийской школы, ни профессиональных художников школы академической, воцерковленных и работавших для Церкви еще в прежней России»¹.

При этом Ломакс делает оговорку: «Правда, за границей оказались некоторые ученые и собиратели древних икон, как, например, византинист Н.П. Кондаков (1844–1925) или меценат и коллекционер Н.П. Рябушинский (1877–1951). Но их коллекции вывезти не удалось, а научная деятельность сама по себе не порождает — и не возрождает — никакого искусства. Для этого нужны — художники»².

Но разве художники, и, причем с мировыми именами, не эмигрировали из России? Конечно, не все из них занялись иконописанием, но И. Билибин и Д. Стеллецкий были уже на родине заметными фигурами в художественном мире. При этом серьезно и глубоко вошли в церковное искусство ученики тех художников, которые создали в Париже целую Академию Художеств. Можно вспомнить и чету Бенуа, представителей известной художественной фамилии, Альберт Александрович был замечательным архитектором, строил храмы, а его жена Маргарита Александровна писала иконы, занималась

¹ Там же.

² Там же.

храмовой росписью. Можно назвать и другие имена, но и этих вполне достаточно, чтобы сказать, что Парижская школа церковного искусства состояла не из дилетантов.

Из круга церковных художников Русского Зарубежья, наверное, самое известное сегодня имя инока-иконописца Григория (Круга). О нем уже есть ряд исследований, немало публикаций его работ. Исследована непростая биография инока-иконописца, изданы его собственные записки об иконописи, свидетельствующие о его даре богослова. Георгий Иванович Круг, принявший монашество в честь одного из первых древнерусских иконописцев преподобного Григория Печерского, принял Православие в девятнадцать лет, еще живя в Эстонии. Получил художественное образование. В гимназические годы брал уроки акварельной живописи у Н.В. Семенова, в 1926–1928 годах учился у профессора Г.Г. Рейндорфа (класс графики Промышленно-художественной школы в Таллинне) и окончил курс в числе лучших — два его офорта были приобретены с дипломной выставки Народным музеем Тарту. В 1928 году для совершенствования в технике масляной живописи поступил в частную художественную школу Тарту. В 1931 году, переехав в Париж, продолжил учиться живописи в Русской художественной академии (*Académie Russe de Peinture*). у К. Сомова и Н. Милиоти. Сблизился с Н. Гончаровой и М. Ларионовым и работал в их мастерской. Еще учась Академии, заинтересоваться церковным искусством. Стал брать уроки по технологии иконописи у П.А. Федорова¹, учился у инокини Иоанны (Рейтлингер), в 1932 году он помогал ей в росписи храма святого мученика Иоанна Воина в Медоне. В 1933 году он вступил в православное братство святителя Фотия в Париже, возглавлявшегося В.Н. Лосским, одним из выдающихся богословов русского Зарубежья. В 1934 году

¹ Павел Александрович Федоров (1878–1942) окончил Морское инженерное училище им. Николая II в Кронштадте. Участник Русско-японской войны, контр-адмирал. В эмиграции начал заниматься иконописью и иконографией. Был членом Общества *Икона*, с 1933 года он являлся старостой Общества. Он считается одним из лучших иконописцев Русского Зарубежья. Федоров исполнил отдельные иконы и иконостасы в Успенской церкви на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа, в соборе Александра Невского, в церкви преподобного Серафима Саровского, в церкви в Льеже, в Храме-Памятнике в Мурмелоне. Проживал он в Клиши, читал доклады по иконописи, вел кружок иконописи, участвовал в выставках Общества *Икона*.

Г. Круг становится членом Общества *Икона*. Через год вместе с Л.А. Успенским осуществил основные художественные работы в церкви Трехсвятительского Патриаршего подворья в Париже. В 1937–1938 годах также совместно с Успенским расписал Покровскую часовню на «русской ферме» в Грорувре.

В годы оккупации Парижа Г. Круг пережил душевный и творческий кризис. По окончании войны поселился в парижском предместье Ванв, где при храме Святой Троицы нес послушание псаломщика и певца. Писал он в основном небольшие иконы для частных лиц. По окончании войны, в 1945–1946 годах он снова переехал в Париж, работал вместе с Л.А. Успенским в его мастерской. В 1948 году по совету своего духовника, настоятеля ванвской церкви о. Сергия (Шевича) принял монашеский постриг с именем Григорий и поселился в Свято-Духовском скиту в Ле-Мениль-Сен-Дени, где жил и работал до самой кончины в 1969 году.

А теперь прочитаем, что пишет об иноке Григории Ирина Ломакс. «Ни духовного руководства, ни благословения на иконописание он не имел и взялся за это занятие на свой риск, не оставляя прежнего образа жизни, привычек и знакомств. Учится иконописи он у старообрядцев и у Ю. Рейтлингер (о ней будет еще речь впереди). Разлад между искусством русско-парижской богемы, страстным, индивидуалистическим, и искусством священным, требующим внутренней чистоты, покоя и дисциплины, Круг, импульсивный и нервный от природы, переносит тяжело, но почему-то никак не решается порвать с первым ради второго. В конце концов, он достигает крайнего психического и физического истощения, становится жертвой навязчивых галлюцинаций и оказывается в психиатрической лечебнице»¹. Или вот другой пассаж: «За умение писать и рисовать, полученное из рук Сомова и Милиотти, он заплатил внутренним разладом и душевной болезнью в молодости, да и позже ему так и не удалось окончательно преодолеть этот разлад. Приступы уныния, мучительного сознания своей творческой немощи,

¹ Горбунова-Ломакс. *Икона: правда и вымыслы*. www.krotov.info/library/04_g/or/bunova

сменяющиеся пароксизмами артистического самовыражения, были обычными состояниями души инока Григория. Ни мира, ни радости нет и в его иконных образах: они лишь страдают, мнутся, болезнуют о грехах и несовершенстве мира сего. Писать инок Григорий мог только в присутствии о. Сергия, читавшего ему вслух Евангелие, и в присутствии посторонних тут же откладывал кисть... Впрочем, по свидетельству игумена Варсонофия, никто, кроме о. Сергия, и не был способен переносить специфической атмосферы мастерской Круга, пропитанной миазмами прогорклого льняного масла, разлагающегося казеина, тухлой цельнояичной эмульсии и других ингредиентов его технологической кухни. Кухни столь оригинальной, что иконы и фрески Круга уже сейчас находятся в самом плачевном и не поддающемся реставрации состоянии. Нет никакого сомнения, что в условиях подлинной иконописной традиции инока Григория попросту бы не допустили к проповеди в образах. В самом лучшем случае, из снисхождения к неумной потребности душевно надломленного человека к художественному самовыражению, его благословили бы состоять в помощниках у иконописца, достигшего большей духовной зрелости и внутреннего мира»¹.

Так и хочется спросить автора: неужели из всей биографии инока и из всего его творчества ничего не привлекло и не оставило хоть сколько-нибудь положительного отклика? А ведь, даже если стиль мастера не близок Ломакс, то как иконописец она могла бы оценить его *Мысли об иконе*», которые, по общему мнению, являют очень глубокое понимание иконы.

В опровержении странного по своей болезненности суждения Ломакс я приведу не свои слова, хотя об иноке Григории мне приходилось немало писать, а мнение В.Н. Сергеева, весьма авторитетного исследователя древнерусской живописи, который мне когда-то открыл этого замечательного иконописца. Он пишет: «Откровение в иконе Фаворского света преображающих творение божественных энергий, благодатность и богодан-

¹ Там же.

ность образа как «неиссякаемого источника святости» — в этом состоит принадлежащее Григорию Кругу богословское обоснование задач современной иконописи и ключ к пониманию смысла и художественного языка его произведений. Творчество его рассматривается как «особенно мощная в наше время иллюстрация того богословия, которое систематизировал свт. Григорий Палама... выражение опыта, для которого основой как в иконописании, так и в жизни было Преображение Христово на Фаворе... Некоторые фрески о. Григория своей огненностью, светлостью и прозрачностью оказываются особенно близкими к фрескам Феофана Грека». Творчество инок Григория, по словам Л.А. Успенского, знаменует собой «возврат к подлинной художественной передаче святоотеческого опыта и знания христианского откровения»¹. В произведениях инок Григория, сочетающих строгий иконописный канон с современным языком живописи, отразился духовный опыт человека XX века, свидетеля и участника скорбных и трагических событий мировой истории»².

Возможно, творчество одного, пусть и талантливое и весьма своеобразного иконописца, еще ничего не говорит о Парижской школе в целом, не характеризует ту среду, в которой развивалась иконопись русского зарубежья. Но инок Григорий был не один и это хорошо знает Ирина Ломакс. У него были учителя. У него были соратники. Однако представление об этом у нашего критика весьма странные. Приведем еще одну цитату из книги *Икона: правда и вымыслы*. «Что же касается его обучения собственно иконописи у старообрядцев, каковое, согласно источникам, он (инок Григорий. — И.Я.) проходил совместно с Ю. Рейтлингер и Д. Стеллецким, то здесь очень много неясностей. Во-первых, кто такие эти анонимные старообрядцы? О них — неизменно во множественном числе — упоминают все биографы Круга и Рейтлингер, но ни одного имени и ни одной иконы этих загадочных учителей никем не упомянуто. А ведь, если речь идет об

¹ Успенский Л.А. Богословие икона Православной Церкви. М., 1997. С. 617.

² Сергеев В.Н. Иконопись Русского Зарубежья («парижская школа», 1920–1980 гг.) // Вестн. РГНФ. 2000. С. 240–241.

обучении целой группы людей, да еще группой же, то должна существовать какая-то мастерская, т. е. не просто существовать, а действовать, выполнять заказы или работать на рынок — почему же не сохранилось никаких следов этой деятельности, не такой уж давней (30-е годы) и заведомо более профессиональной, чем деятельность тех, кто брал уроки в этой мастерской?

Во-вторых, что это за старообрядцы такие, которые за здорово живешь открывают тайны своего священного ремесла лицам, принадлежащим, по их убеждению, к обреченным аду еретикам, с которыми вместе не то что молиться, а даже есть-пить скверно? Да не просто еретикам — театральному художнику Стеллецкому, богемному юноше Кругу, харизматически настроенной девице Рейтлингер!»¹

Опять же оставим в стороне тон, совершенно не допустимый для серьезного исследователя, обратимся к существу высказанных претензий. Кто же, действительно, эти старообрядцы, у которых учились инок Григорий и сестра Иоанна? Так ли они анонимны? Ничуть не бывало. Начнем с того, что парижское общество *Икона*, которое занималось обучением иконописи, писанием икон и росписью храмов, популяризацией русского церковного искусства и православным просветительством, было организовано известным старообрядцем Владимиром Павловичем Рябушинским, представителем крупного старообрядческого клана, в среде которых были коллекционеры и меценаты, хорошо представлявшие старообрядческую иконописную среду. И в общество *Икона* входило немало старообрядцев наряду с представителями других юрисдикций Православной Церкви. Значение этого Общества трудно переоценить. Оно стало ядром Парижской школы. При Обществе была организована школа иконописи для начинающих иконописцев, создана собственная библиотека, включавшая в себя важные документы и книги по иконографии. Общество вело работу по составлению на основании древних иконописных образов иконописного лицевого подлинника в фотографиях;

¹ Горбунова-Ломакс И. *Икона? Правда и вымыслы*. www.krotov.info/library/04_g/or/bunova

собирало сведения по устройству иконостасов, правильному изображению праздников и малоизвестных святых. Обществом была издана книга *Техника иконописи* — практическое руководство к писанию икон по каноническим образцам (авторы И.В. Шнейдер и П.А. Федоров), которая сохраняет до сих пор свою ценность как учебное пособие для иконописных мастерских.

Но если говорить собственно об иконописцах, то самым, пожалуй, авторитетным из иконописцев-старообрядцев был Пимен Максимович Софронов (1898–1973), стяжавший поистине мировую славу и известность. Он родился в деревне Тихотка в Причудье. Еще в детстве мать отдала его в ученики к известному иконописцу Гавриилу Ефимовичу Фролову (1854–1930). Мальчик оказался талантливым учеником и через несколько лет уже стал работать в мастерской Фролова на жаловании. Вместе они писали иконы для иконостасов, расписывали церкви в разных городах, реставрировали старинные иконы. С образованием независимой Эстонии и приходом в России к власти большевиков у иконописцев начались трудности с поиском заказов. Софронову и другим мастерам пришлось искать работу в других странах. По приглашению староверческого кружка ревнителем старины Софронов работал в Латвии. Писал для рижской старообрядческой Гребенщиковской общины. В 1931 году В.Р. Рябушинский пригласил его в Париж для проведения курсов древнерусской живописи, организованных обществом *Икона*. На этих курсах как раз и учились многие иконописцы, причем, не только православные. Некоторое время П.М. Софронов обучал церковной живописи монахов бенедиктинского монастыря Аме (Бельгия). Там он написал икону Богородицы, ставшую широко известной благодаря художественным открыткам, выпущенным в Бельгии. Затем Софронов жил в Праге и преподавал на курсах иконописи при институте Н.П. Кондакова¹. В

¹ Археологический институт им. Н.П. Кондакова был основан в 1925 г. в Праге учениками и почитателями Никодима Павловича после его смерти. Н.П. Кондаков (1844–1925), мимоходом упомянутый Ломакс, — историк древнерусского искусства, византолог мирового масштаба, основоположник иконографии и современной русской археологии. Последние годы своей жизни провел в Праге, занимал должность профессора философского факультета Карлова университета. До 1931 года институт был известен под названием *Seminarium Kondakovianum*, затем после периода, связанного с проблемами юридического

1933 году его пригласил в Югославию король Александр I и П.М. Софронов расписал фресками стены дворцовой церкви в Белграде. В Югославии, с благословения патриарха Сербской Церкви Варнавы, он организовал школу иконописи, которой руководил три года. Затем он был приглашен в Рим, где должен был написать пятьдесят шесть икон для пятирусного иконостаса, который предполагалось разместить в часовне на Всемирной выставке в 1942 году. Однако из-за военных действий выставка не состоялась, и работы Софронова оказались в Ватикане — в Руссикуме (Папский Восточный институт) и Грегориануме.

Были также и другие старообрядцы, о которых можно прочитать в двухтомнике общества *Икона* и других изданиях, посвященных русской эмиграции. Но даже одного этого имени вполне достаточно, чтобы понять, какую роль играли старообрядческие мастера в становлении иконописной традиции в Западной Европе, которая перешагнула и конфессиональные, и географические границы.

Старообрядцы обучали иконописцев не только в Париже, но и в Праге, Белграде, Бельгии, Риме и даже в США, круг иконописцев постепенно рос и расширялся. Если в 1920-х годах иконописцев в Европе были единицы, то после образования общества *Икона* в 1927 г. и нескольких лет его активной деятельности их стало заметно больше, уже в 1930–40-х годах, судя по спискам этого общества, работавших в церковном искусстве был уже несколько десятков. А если учесть, что иконописи обучались не только православные, то, можно сказать, что круг иконописцев не ограничивался рамками русской диаспоры. Конечно, не все были одинаково талантливы, но церкви расписывались, выполнялись частные заказы, многие иконописцы участвовали в выставках. Под воздействием *Иконы* появились аналогичные католические общества — *Истина* и *Кружок Рублева*, где в том числе

статуса учреждения, получил название «Археологический институт им. Н.П. Кондакова» и формально вошел в состав Славянского института. В 1938 году в период политической нестабильности, часть института была переведена в Белград, где, однако, после немецкой бомбардировки 1941 года практически перестала существовать. Пражская часть института вынуждена была прекратить свою деятельность в 1952 году.

обучали иконописи. После войны курсы иконописи были организованы также при институте св. Дионисия, где преподавал Л.А. Успенский.

Старообрядческая иконописная школа всегда была ориентирована на строгий канон, хранила секреты иконописной технологии и традиции глубокого благочестия, этим она и была важна для русской эмиграции, которая стремилась в новом культурном пространстве сохранить собственную идентичность. Это было особенно важно на начальном этапе, для закрепления основ, фундамента, на котором потом уже строилось здание церковной культуры, в которой проявлялись не только охранительные тенденции, но и проявилось созидательное начало, что яркое характеризует Парижскую школу.

Однако с точки зрения Ирины Ломакс первое поколение русских эмигрантов не создало никакой школы, а было кучкой маргиналов. «О Рейтлингер, — пишет она, — известно еще, что она училась у Стеллецкого и... обучала Круга. Иначе как смешными и жалкими нельзя назвать эти потуги сочинить правильную родословную каждому из возвращавшихся в крошечном, глухо изолированном кружке иконописцев первой эмиграции. Как бы и чему бы не обучали друг друга эти художники, их иконописание от этого сделаться традиционным никак не могло»¹.

В представлении Горбуновой-Ломакс круг парижских иконописцев был узким кружком, в котором доморожденные богомазы обучали друг друга. Возможно, наш оппонент не очень хорошо знает деятельность общества *Икона*, многие имена иконописцев этого общества ей явно незнакомы. Но давайте посмотрим, что она пишет про Юлию Николаевну Рейтлингер, одну из самых известных и талантливых представителей Парижской школы, о которой сегодня известно довольно много.

Приведем длинную, но весьма красноречивую цитату: «...Творческая биография Рейтлингер представляет собою метания в поисках того, что сама художница называла "творческой иконой". Эта наивная тавтология не

¹ Горбунова-Ломакс И. Икона: правда и вымыслы. www.krotov.info/library/04_g/or/bunova

раздражала слух ни самой с. Иоанны, ни ее окружения — очевидно, в этой среде привыкли к мысли, что икона сама по себе не есть нечто творческое, лишь под кистью с. Иоанны она творческой становится... Мечась от стилизации форм к реалистической их трактовке, от разбеленного колорита к сумрачному, от слащавости к нарочитой грубости, от иконографии канонической к никогда не бывалой, с. Иоанна пишет изобильно и разнообразно, оставаясь и вне традиции, и вне художественного профессионализма. Интересно, что единственной стабильной характеристикой, присущей всем ее работам, является некий привкус позднего ар нуво: малонасыщенный цвет; условно и апатично закругленные, как бы смылившиеся, силуэты; "усталые" зыбкие линии, подобные стеблям болотных растений; лишённые объема, как бы ватные, лики... Это, вне всякого сомнения, влияние Дени — вернее, следы поверхностного подражания его стилю. Сам мэтр не злоупотреблял приемами ар нуво и в зрелых своих работах преодолел первоначальную манерность и апатию, а вот его ученица была навсегда помечена парижской модой 20–30-х годов. Следует добавить, что с. Иоанна вернулась в Россию, по благословению о. Сергия Булгакова, вскоре после Второй мировой войны. Никакого участия в возрождении традиций древнего иконописания в России она не приняла, и "творческая" ее икона не нашла никакого применения в Церкви. В условиях подлинной художественной и духовной традиции русского иконописания творчество Рейтлингер получило тот статус, которого оно заслуживало — статус дамского рукоделия»¹.

В качестве ответа на столь безответственное суждение я могла бы отослать автора к своей книге *Се творю все новое*, где достаточно детально разбираю творчество сестры Иоанны, художественные и богословские особенности ее языка². Но приведу в пример не свое мнение, а вполне авторитетные голоса изнутри самой эмиграции.

¹ Там же.

² Языкова. И.К. «Се творю все новое». Милан, 2002. С.30-37.

Например, известный критик Сергей Маковский, по поводу работ сестры Иоанны, выставленных на Второй выставке Общества *Икона* в Париже, писал так: «Заметный шаг вперед — иконы г-жи Ю.Н. Рейтлингер. Талантливая художница, увидевшая сначала, из мастерской Матисса, одну "эстетику" иконы, теперь прониклась глубже ее особым миром. Очень примечательно по красочной гамме, по живому ритму ее *Сошествие Св. Духа на апостолов* (хоть и кажется не доведенным до конца: скорее эскиз росписи, чем икона). Много обещающего также и в декоративных композициях для часовни и в тщательно выписанной *Не рыдай Мене, Мати*».¹

А вот слова известного философа и историка искусства Владимир Вейдле, который как раз ценил творчество сестры Иоанны, в которой так удивительно соединились иконописные традиции и современная живопись. Он пишет: «...Зрение, красочное чувство, самая кисть Ю.Н. Рейтлингер воспитаны современной французской живописью. На первый взгляд такое воспитание может показаться не совместимым с иконописными задачами, преданиями, даже темами; на самом же деле именно оно позволило не испугаться этих тем, понять существо этих задач и вернуться к истоку этих преданий»². А в первой публикации о только что законченной росписи церкви в Медоне Вейдле высказывается таким образом: «Глядя на эти большие плоскости, смело обобщенные линии, дневные непритушенные краски, вспоминаешь Матисса (или все, что во французском искусстве прямо или косвенно исходит от него), но одновременно чувствуешь и глубокую, отнюдь не насильственную, а вполне органическую связь с духом и стилем древней нашей иконописи; связь, ничего не имеющую общего с мертвенным внешним подражанием; связь, объясняемую не натурой стилизатора, а родством вдохновения, дара и молитвенного чувства»³. И далее он же пишет: «Ей удалось найти точку пересечения, в которой приемы современной живописи оказываются совместимы с православным стилистическим

¹ *Возрождение* (газ.). Париж, 1930. 1 янв. № 1674.

² *Россия и Славянство*. Париж, 1931. 26 дек. № 161.

³ *Числа*. № 7–8, 1933 г. С. 257

преданием... Во всех ее созданиях наличествуют оба условия, вне которых религиозное искусство одинаково невозможно: подлинное художественное творчество во всей его свободе и подлинная религиозная жизнь»¹.

Для полной картины рекомендую посмотреть ее переписку с двумя ее духовными отцами — о. Сергием Булгаковым² и о. Александром Менем³. В этой переписке видна не харизматическая девица, как изволит называть ее Ломакс, а тонкая, глубокая, духовная и богословски мыслящая натура.

Если не брать во внимание особенности стиля изложения Ломакс-Горбуновой, который, мягко говоря, не слишком корректен, можно предположить, что пафос оппонента продиктован тем, что свобода творчества сестры Иоанны и утонченность Григория Круга не стыкуется с эстетическими понятиями Горбуновой-Ломакс, которая сама как художник и иконописец, отдает предпочтение иным стилистическим направлениям. Но возникает вопрос: как человек, занимающийся иконописанием, да еще на Западе, может отрицать теоретический вклад Парижской школы, ее уникальные разработки богословия иконы? Оказывается, возможно и такое.

Вот, что Ломакс пишет о Л.А. Успенском, который был не только талантливым иконописцем и великолепным резчиком, но и крупнейшим теоретиком богословия иконы. Ни много, ни мало Успенского она обвиняет в уничтожении классической школы.

«Он непоколебимо уверен в ее ущербности, он мечет против нее грома и молнии, он строит все свое удивительное «богословие иконы» на отрицании и втоптывании в грязь той академической традиции, которой сам приходился сыном. Сыном неблагодарным, но родным. Мы видим это родство, во-первых, в его художественном профессионализме: его иконы и резные панно отличаются уверенным рисунком, в них чувствуется знание пластической анатомии человека, умение лепить форму посредством свето-

¹ Там же.

² Ю.Н. Рейтлингер (сестра Иоанна) и о. Сергей Булгаков. Диалог художника и богослова. Дневники. Записные книжки. Письма. М., Никея. 2011.

³ «Умное небо». Переписка протоиерея Александра Меня с монахиней Иоанной (Ю.Н. Рейтлингер). М., Фонд имени Александра Меня, 2002.

тени, передавать сходство и характер модели — все то, что начисто отсутствует у его же учеников, доверчиво следовавших на практике его теориям. А во-вторых, сыновство Успенского по отношению к академической традиции сказывается в том, что эта самая традиция служит ему отправной точкой, альфой и омегой во всех его «богословских» построениях. Ничего в художественном языке иконы он не способен объяснить, исходя из самой иконы — как будто у средневековых мастеров не было иной заботушки, как только изо всех сил отрицать и выворачивать наизнанку стиль, сложившийся столетия спустя...»¹

И, в конце концов, Горбунова-Ломакс заключает: «...Творчество Успенского и Круга, двух крупнейших представителей иконописания первой эмиграции, остается невостребованным... И уж вовсе ни к чему поминать здесь имена тех, кто не принадлежал к крупнейшим. Художественный уровень их продукции таков, что исключает всякую возможность говорить о ней как об искусстве, пытаться определить стилистические особенности, проследить преемственность и т. п. Об этой продукции нельзя даже говорить как о форме низового традиционного искусства (как, например, грошовые лубочные образки или медное литье кон. XIX в.)»².

Суждение в высшей степени странное и не имеющее под собой оснований. Даже если Ирине Ломакс не близки иконописные достижения Л.А. Успенского, отрицать его вклад в развитие богословия иконы как науки, бессмысленно. Его книга выдержала множество изданий, она переведена на другие языки, по ней сегодня учатся во всем учебных заведениях, где готовят иконописцев.

Возможно, сама Горбунова-Ломакс училась по другим учебникам, но если она изучала теоретические дисциплины, хотя бы историю искусств, то не может быть не в курсе того вклада, который внесли и другие деятели русской эмиграции, многие из которых входили в общество *Икона*, а среди

¹ Горбунова-Ломакс И. Икона: правда и вымыслы. www.krotov.info/library/04_g/or/bunova

² Там же.

них были великолепные теоретики, исследователи ученые с мировым именем. Известно, что В.П. Рябушинский привлек в Общество *Икона* видных представителей академической науки того времени: Н.Л. Окунева из Праги, А.Н. Грабара из Страсбурга, Г.А. Острогорского из Белграда, А. Сванна из Стокгольма. И это помимо того, что в Париже были С. Маковский. Благодаря им Общество получило известность не только как сообщество иконописцев, но и как специалистов в области искусства, истории, художественной критике и публицистике. Но все эти громкие и всемирно известные имена почему-то остаются за скобками рассуждений Ломакс. Отрицая значение Парижской школы, Ломакс утверждает, что вклад первой волны русской эмиграции в становление иконописания в Европе ничтожен.

«Те очень немногие иконописцы высокого уровня, — пишет она, — которые работают в Западной Европе сейчас, обязаны своим художественным профессионализмом прямым контактам с Россией, большим распространением информации о классической иконе, а вовсе не "традиции" Круга или Рейтлингер, и уж никак не "богословию" Л. Успенского»¹.

Однако и здесь Горбунова-Ломакс обнаруживает некомпетентность и предвзятость. Если мы посмотрим на плеяду иконописцев внутри только одной семьи, то убедимся, что в культуре эмиграции преемство есть. Яркий пример династия Ельчаниновых.

Тамара Владимировна Ельчанинова (1897–1981) училась у Софронова и Федорова². Ее дочь — Мария Александровна Струве училась иконописанию у сестры Иоанны Рейтлингер и пишет иконы до сих пор. А сегодня на иконописном поприще трудится ее внучка — Елизавета Лефулон-

¹ Там же.

² Тамара Владимировна Ельчанинова была выдающимся иконописцем. Она начала писать иконы в 1926 году, когда ее муж Александр Ельчанинов был рукоположен в священники. Тамара Владимировна училась у Софронова и Федорова. Она выполнила множество иконостасов, крестов и хоругвей для церквей в Америке, Франции, России. Среди ее наследия — большое количество семейных икон и иконы <западных> святых, например, св. Франциска Ассизского. Работала она и по металлу. Огромная заслуга Тамары Владимировны состоит в публикации работ о. Александра Ельчанинова, безвременно скончавшегося в 1934 году. В нашей церкви есть несколько икон ее работы. Репродукции с них отпечатаны в виде открыток (РСХД-Россия); средства, вырученные от их продажи, поступают в пользу неимущих в России.

Ельчанинова, которая была ученицей своей бабушки, Тамары Владимировны Ельчаниновой, работала с Леонидом Александровичем Успенским¹.

Среди среднего поколения иконописцев Парижской школы можно выделить матушку Елизавету Павловну Озолину, которая обучалась иконописи у кн. Е.Д. Голицыной при Гефсиманском монастыре в Иерусалиме (1950–1964), а с 1966 по 1968 гг. работала под руководством Л.А. Успенского в Париже, а также Галину Александровну Ляпьер (урожденную Петрову), учившуюся у Г.В. Морозова, а затем преподававшую иконопись в США, Канаде и Франции. До сих пор в Париже работает Наталия Григорьевна Спасская, ее иконы украшают многие храмы Европы. Общее число иконописцев общества *Икона* с момента основания по сей день насчитывалось двести двадцать пять человек, а были и те, кто не входил в это общество. Так что даже количественный показатель в данном случае весьма высок.

Можно, конечно, еще цитировать и цитировать странное по своей агрессивности и необоснованности претензий сочинение Ирины Горбуновой-Ломакс, но не стоит. Трезво мыслящему и хоть сколь-нибудь сведущему человеку ясно, что вклад Парижской школы в развитии иконописной традиции несомненен. Парижская школа бесспорно стала заметным явлением духовной и художественной жизни XX века, дала великолепных мастеров иконописи, самобытных, ярких, которые в XX веке обновили иконописную традицию и создали хорошую платформу для подъема этой традиции в XXI столетии. Термин сестры Иоанны «творческая икона», столь раздражающий Ломакс, сегодня, возможно, используется редко, но его эквивалентом можно считать термин «авторская икона», который входит в обиход. По ним подразумевается именно творческий индивидуальный стиль иконописца,

¹ Мария Александровна Струве родилась в семье священника, о. Александра Ельчанинова. Ее кисти принадлежат настенные росписи в церкви Шамбези в Швеции и несколько иконостасов, в том числе в США. Иконы Марии Александровны Струве можно увидеть и в церквях, и в частных домах. Несколько икон в нашей церкви, в частности, икона *Пятидесятницы*, реставрированы Марией Александровной. Нужно отметить, что она всегда очень заботилась о красоте и понятности иконографии церковных образов.

который, как показали, в том числе и парижские иконописцы, очень продуктивен в иконописи, где как в музыке есть талантливые исполнители и интерпретаторы канона, а есть композиторы.

Важно отметить, что именно внутри Парижской школы получило продолжение разработка богословия иконы, так блестяще начатое в начале XX века в лице русских мыслителей, прежде всего, кн. Евг. Трубецкого и о. Павла Флоренского. Эту линию продолжили о. Сергей Булгаков, Л.А. Успенский, А.Н. Грабар, В.Н. Лосский и др.

Именно благодаря русской эмиграции мир узнал по-настоящему, что такое икона, особенно русская икона. Икона стала размыкать конфессиональные границы. Католический и даже протестантский мир заинтересовался иконой как богословским и художественным феноменом, именно благодаря русским православным мастерам. Старообрядцы, которые, по мнению Ломакс, не могли учить людей другой веры, работали в Ватикане, в католических монастырях, писали иконы западных святых, охотно учили инославных иконному мастерству, тем самым свидетельствуя о великой православной культуре и духовности.

Все это как раз и говорит о том, что Парижская школа никогда не была сборищем ничего не умеющих и ничего смыслящих маргиналов, как это представляется госпоже Ломакс. Русские иконописцы Зарубежья смогли нащупать очень интересный и своеобразный путь развития традиции, который строился на глубоком богословском осмыслении иконы и в то же время на творческом отношении к традиции, свою задачу парижские иконописцы видели не только в сохранении прошлого, но, прежде всего, в свидетельстве и проповеди современному миру через иконный образ. Да, возможно, сегодня в иконописании православной Европы ощущается гораздо большее влияние, идущее непосредственно из России, однако мы должны быть благодарны нашим соотечественникам, оказавшимся в силу трагических обстоятельств на чужбине, но при этом сохранившим и развившим ее духовное наследие.