

ГЕОРГИЙ ФЛОРОВСКИЙ  
О НОВГОРОДСКОЙ ИКОНЕ СВ. СОФИИ  
В КОНТЕКСТЕ МОСКОВСКОЙ КУЛЬТУРЫ XVI в.\*

Труды протоиерея Георгия Флоровского считаются одними из самых авторитетных в области православного богословия и древнерусской культуры. Его известная статья «Проблемы древнерусской культуры», написанная в 1962 г., издавалась три раза и до сих пор имеет отклики в работах многих ученых как на Западе, так и на Востоке. В данной работе философ изложил свои положения о несозидательном, негибком характере культуры Московии.

«Великому национальному государству, осознающему и признающему свое предназначение и судьбу, была необходима культура. <...> Сам замысел такой культуры глубоко коренился в пробужденном самосознании величия нации. Однако ее видение обладало внутренней статичностью <...> Главным в нем была идея порядка <...> Культуры никогда не строятся, как система, по приказу или с какой-либо целью. Они вырастают из духа созидательной инициативы, из личного видения, из духовного мировоззрения и могут жить только в условиях свободы <...> Слабость культуры Московского государства состояла не столько в бедном ее содержании, сколько в отсутствии духовности».<sup>1</sup>

Г. В. Флоровский доказывал, что Московия XVI в. отошла от «экзистенциального подхода к проблеме человека», выраженного в великом искусстве XIV и XV столетий. По его мнению, она представляла собой некую «культурно-политическую утопию, не в полной мере согласующуюся с высшими устремлениями христианина». Он чувствовал, что «совершенство, полнота и гармония византийской цивилизации» как бы пленили Московию. Ее попытки воссоздать такую гармонию посредством «огромных усилий синтеза явились явным знаком и симптомом упадка...».<sup>2</sup> Г. В. Флоров-

\* Перевод с английского [Е. Н. Козлова].

<sup>1</sup> Florovsky G. The Problem of Old Russian Culture // Slavic Review. 1962. 21. 1, 11—12. А. Blanc перечисляет все три переработанные работы автора без первоначальных комментариев Н. Е. Андреева и Дж. Х. Биллингтона: Florovsky G. Russian Intellectual and Orthodox Churchman // St. Vladimir's Seminary Press. Crestwood, New York, 1993. P. 368. Д. С. Лихачев повторил точку зрения протоиерея: «Предренессанс не перешел в Ренессанс <...> Централизованное государство отнимало все духовные силы <...> не дав развитого нового стиля, Предренессанс стал формализоваться и в XVI в. породил все те пышные официальные стили в литературе, которые были лишены подлинных творческих потенций» (курсив мой. — П. Х.); (Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв. Л., 1973. С. 124). См. также: Treadgold D. W. The Development of the USSR. An Exchange of Views. Seattle: University of Washington Press, 1964. P. 125—172. Лeonид Успенский также вторит мнению Г. В. Флоровского, рассматривая Стоглавый собор как отражение «беспомощности богословов эпохи, когда критерий откровения действительности был заменен консерватизмом, а живая и созидательная традиция — искусственными правилами» (Ouspensky L. Theology of the Icon // St. Vladimir's Seminary Press. Crestwood, New York, 1992. Vol. 2. P. 302).

<sup>2</sup> Florovsky G. The Problem of Old Russian Culture. P. 11—13.

ский высказал эти идеи уже в 1937 г., в работе «Пути русского богословия», а затем вернулся к ним в 1962 г.<sup>3</sup>

Этот тезис Флоровский выстроил на основе русской иконографии, свидетельствующей, как он считал, что «в XV и особенно в XVI в. русское искусство явно пришло в упадок и потеряло свою самобытность и смелость». В его менее известной статье «О почитании Софии, Премудрости Божьей, в Византии и на Руси»<sup>4</sup> были заложены основные положения этой концепции, которую он чуть позднее развил в книге «Пути русского богословия». В этой работе рассматривалась новгородская икона Св. Софии, которая, по его мнению, была написана не позднее конца XV в.<sup>5</sup>, знаменующая поворот Московии от православного диалогизма к статической гармонии. Новаторство, явно присутствующее в этой иконе, по его убеждению, является в большей степени результатом заимствования у Запада, нежели развития национальной традиции, что определяет будущие тенденции.<sup>6</sup> Г. В. Флоровский видел в этой иконе предшественницу сухой московской иконографии времен Ивана IV, инициатором которой стал митрополит Макарий, и полагал, что новая схема Премудрости вела к пустому формализму и духовному «тупику Московского царства»,<sup>7</sup> выступая поэтическим эквивалентом культурной систематизации XVI в., сопутствующей централизации государства.

В данном исследовании ставится цель показать, что Г. В. Флоровский рассматривал новгородскую икону Св. Софии, а посредством этой иконы и культуру Московии через призму, искажающую его собственное видение. Мы надеемся продемонстрировать, что взгляды Г. В. Флоровского относительно Московии, следуя тенденции давать оценку с «западной точки зрения», приводят, по словам Н. С. Трубецкого, к «полному непониманию» искусства Древней Руси.<sup>8</sup> Н. С. Трубецкой резко выступал против попыток навязывания «предвзятых мнений» о «культурном застое и неподвижности», а также «исчезновении человеческой индивидуальности» в Древней Руси.<sup>9</sup> Г. В. Флоровский поступает именно таким образом, обнаруживая в

<sup>3</sup> Флоровский отмечал, что отделение Московии от византийского наследия шло на пользу «националистическому самоутверждению» и проникновению западного влияния. Комментируя попытку митрополита Макария «строить культуру, как систему», он отмечает, что это было начавшееся в Новгороде время «собирания», утверждая вместе с тем, что «в московский охранительный синтез не входит лучшее и самое ценное из византийских преданий, не входит созерцательная мистика и аскетика, наследие исихастов XIV в.» (курсив мой. — П. Х.). (*Florovsky G. The Problem of Russian Culture*).

<sup>4</sup> Флоровский Г. В. О почитании Софии, Премудрости Божьей, в Византии и на Руси // Труды Пятого съезда академических организаций за границей. София, 1932. С. 485—499.

<sup>5</sup> Неясно, какой извод этой иконы он имел в виду. Существуют два, которые отличаются лишь в подробностях. Один — престольная икона Св. Софии в Новгороде середины XV в. — описан С. Н. Гуковой (см.: *Гукова С. Н. София Премудрость Божия* // НИС. СПб., 2003. Вып. 9 (19). С. 197—220). Другой извод, который представлен на иконе из московского Благовещенского собора, по мнению Л. И. Лифшица, восходит к началу XVI в.: *Лифшиц Л. И. Премудрость в русской иконописи* // ВВ. М., Т. 612 (86). С. 148. Наш анализ касается этой, более ранней иконы, которую А. И. Яковлева отнесла к 60-м гг. XVI в., отметив сходство с живописью XIV в.: *Яковлева А. И. «Образ мира» в иконе «София Премудрость Божия»* // Древнерусское искусство. М., 1977. С. 388—404.

<sup>6</sup> Флоровский Г. В. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 13—17, 28.

<sup>7</sup> Там же. С. 58.

<sup>8</sup> *Trubetskoi N. S. Introduction to the History of Old Russian Literature* // Harvard Slavic Studies. 1954, rep. 1971. Vol. 2. P. 91—105.

<sup>9</sup> *Ibid.* P. 94.

новгородской иконе Св. Софии свидетельство слепого заимствования западной рационально-идеалистической мысли, подрывающей понимание личности в православии и присущую ему диалогичность.

Вряд ли вызывает сомнение то, что Г. В. Флоровский пришел к своему мнению относительно новгородской иконы Св. Софии под влиянием объемной статьи Н. Е. Андреева о московской иконографии XVI в.<sup>10</sup> В этой работе Н. Е. Андреев присоединяется к мнению московского дьяка Висковатого, который осмелился критиковать иконы, заказанные митрополитом Макарием, за их подверженность иностранному влиянию, избыточную символику и отход от православного канона. Вместе с тем работа Г. В. Флоровского, обращаясь к более ранней новгородской иконе Софии, во многом отражает его собственные воззрения на этот вопрос.

Анализ рассуждений Г. В. Флоровского показывает, что он рассматривает новгородскую икону Софии через призму своего собственного негативного отношения к современной софиологии. Его критические работы, посвященные этой иконе, появились в тот период, когда он обвинял софиологов в западном идеализме, находящемся под воздействием классической античности. С. Н. Булгаков и другие софиологи утверждали, что в новгородской иконе отражено самобытное понимание Св. Софии, в основе которого лежит православная традиция. Между тем, чтобы подчеркнуть отход софиологов от православия, Г. В. Флоровский постарался представить икону как предшественницу их прозападной идеалистической традиции.<sup>11</sup> Однако мы покажем, что тот идеализм, который оказал воздействие на новгородскую иконографию Софии, был чисто византийским вариантом неоплатонизма, отражавшим духовность позднего византийского мира.<sup>12</sup> Икона, как я полагаю, привносит в культуру Московии те самые ценности, которые сам же Г. В. Флоровский принимает, отвергая московскую иконографию, западный идеализм и софиологию в силу их рационалистической и авторитарной природы. Таким образом, отношение Г. В. Флоровского к этой иконе как свидетельству западного влияния препятствует собственному его видению истинного культурно-интеллектуального контекста, воздействующего на культуру Московии. Это противоречие приводит его к попыткам уместить Московию в прокрустово ложе умозрительных категорий и установить искусственные разделы в эволюции древнерусской цивилизации.

Контекстуальная основа для критики иконы была построена Г. В. Флоровским в ряде его работ, написанных в период с 1926 по 1932 гг.<sup>13</sup> Из этих работ видно, что Флоровский постоянно хочет провести грань между православной богословской мыслью и софиологией, в особенности софиологиче-

<sup>10</sup> Андреев Н. Е. О «деле дьяка Висковатого» // *Studies in Muscovy: Western Influence and Byzantine Inheritance* (Variorum Reprints). London, 1970. P. 47—98 (статья впервые опубликована: *Seminarium Kondakovianum*. Прага, 1932. Т. 5).

<sup>11</sup> См.: Антоний, митр. Из истории новгородской иконографии // *Богословские труды*. 1986. Т. 27. С. 61—80.

<sup>12</sup> *Trubetskoi N. S. Introduction to the History...* P. 95.

<sup>13</sup> См.: Флоровский Г. В. 1) Тварь и тварность // *Православный смысл*. 1928. Вып. 1. С. 176—212, 2) Догмат и история. М., 1998. С. 108—150; 3) Спор о немецком идеализме // *Путь*. Париж, 1930. Т. 25. С. 51—80. См. также: Климов А. С. Н. Булгаков: Религиозно-философский путь // *Международная научная конференция, посвященная 130-летию со дня рождения: Материалы и исследования*. М.: Русский Путь, 2003. Вып. 5. С. 86—114.

скими писаниями своего наставника, отца Сергия Булгакова.<sup>14</sup> Вместо того чтобы открыто критиковать С. Н. Булгакова за представление его софиологического учения в качестве традиционно православного, Г. В. Флоровский посвятил свои теологические писания и очерки проблемам разграничения между православием и софиологией. А. Климов отмечал, что статья «О почитании Премудрости Божьей» «пункт за пунктом опровергает попытку С. Н. Булгакова в 1927 г. установить традиционность софиологического подхода».<sup>15</sup>

Как мы убедимся далее, статьи Г. В. Флоровского 1926—1932 гг. отражают общую озабоченность автора относительно православных представлений о свободе, творчестве, действительности истории и трансцендентности, которым, как он считает, софиология угрожает. Эту же тревогу он выражает и позднее при оценке культуры Московии, и в статье «Проблема древнерусской культуры». Предвзятую интерпретацию иконографии Св. Софии он использовал для обличения софиологии, в систематической и абстрактной сущности которой, как он полагал, отвергается самостоятельность истории и самобытность духовной жизни, проповедуемые настоящей православной культурой.

Первая часть данного исследования будет посвящена разбору работ Г. В. Флоровского по двум аспектам — софиологии и новгородской иконографии Св. Софии. Сначала будет проведен анализ основ, на которых Г. В. Флоровский строил свою критику софиологии в работах, написанных в период между 1926 и 1930 гг., особенно в его «Споре о немецком идеализме». Затем будет прослежено, в какой степени его тезис 1932 г. об отходе новгородской иконографии Софии от традиционно православной отражает критические взгляды на немецкий идеализм и влияет на последующую оценку культуры Московии XVI в. Вторая часть данной статьи также имеет два подраздела. В первом из них проводится историографический анализ богословских работ, где Г. В. Флоровский излагает традиционно-православный подход к пониманию Премудрости/Софии. Во втором — новгородская София анализируется в контексте православного богословия, которое Г. В. Флоровский тонко противопоставляет софиологии. На основе работ о. И. Мейендорфа и других исследователей православия будет показано, что символический язык иконы воплощает в себе ценности и поэтику культуры исихазма, которую высоко ценил Г. В. Флоровский. Мы утверждаем, что иконографические новшества, отражая творческий подход к православному богословию, не являются показателем застоя, упадка или чистого заимствования у Запада. В новгородской иконографии Св. Софии использован «православный язык», на котором теократическая идеология при

---

<sup>14</sup> А. Климов в своей работе приводит статьи 1928, 1930 и 1932 гг. в качестве примера писаний, пронизанных скрытой полемикой Г. В. Флоровского с С. Н. Булгаковым: *Климов А. Г. В. Флоровский и С. Н. Булгаков: История взаимоотношений в свете споров о софиологии* // С. Н. Булгаков. Религиозно-философский путь. М., 2003. С. 86—114.

<sup>15</sup> А. Климов имеет в виду брошюру С. Н. Булгакова «О Софии Премудрости Божьей» (Paris: YMCA-Press, 1935. P. 61—63). В сжатом виде со взглядами Булгакова можно ознакомиться в работе: *Bulgakov S. Sophia The Wisdom of God: An Outline of Sophiology*. Hudson, 1993. Об эволюции мысли С. Н. Булгакова см.: *Nichols A. Bulgakov and Sophiology* // *Соборность*. 1991. V. 13:2. P. 17—31.

митрополите Макарии официально поддерживала Московское государство. Сопоставляя эти две точки зрения на примере новгородской иконы Св. Софии, мы рассчитываем показать, что стремление Г. В. Флоровского истолковать прошлое на основе современных ему идеологических взглядов было настолько сильно, что привело к отказу от свойственной ему приверженности к историчности и многообразию подходов к иконографии, которые он сам блестяще отстаивал при критике софиологии. В то же время мы надеемся, что данная работа побудит других ученых обратиться к поднятым мною проблемам противопоставления двух возможных подходов к иконе и духовной культуре Московии.

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### Критика Г. В. Флоровским «мнимой» Софии

Письмо Г. В. Флоровского С. Н. Булгакову 1926 г. является, на наш взгляд, ключевым в скрытой полемике двух теологов и характеризует взгляды Г. В. Флоровского относительно новгородской иконы Св. Софии. Обосновывая свое противопоставление софиологии традициям отцов православной церкви, говоря о В. С. Соловьеве, имея также в виду С. Н. Булгакова и Павла Флоренского,<sup>16</sup> он писал: «Как уже давно я говорил, есть *два* учения о Софии и даже *две* Софии, точнее сказать, — *два* образа Софии: истинный и реальный и — мнимый. Во имя первого строились святые храмы в Византии и на Руси. Вторым вдохновлялись Соловьев и его масонские и западные учителя, вплоть до гностиков и Филона. *Церковной Софии* Соловьев вовсе не знал: он знал Софию по Бему и бемистам, по Валентину и Каббале. И *эта* софиология — еретическая и отреченная. То, что вы находите у Афанасия, относится к другой Софии. И еще больше о Ней можно найти у Василия Великого и Григория Нисского, от которых прямой путь к Паламе». Он отмечал далее, что «у Соловьева <...> главного нет вовсе»: «А для отыскания надо идти чрез христологию, а не чрез тринитологию, ибо только в Христе Иисусе „троическое явися поклонение“. Смысл здесь в том, что только из истории, из исторической эмпирии мы в состоянии понять тварность твари и вечность мысли-воли о твари».<sup>17</sup>

<sup>16</sup> В 1935 г. Московская Патриархия и Синод Русской Православной Церкви за границей независимо друг от друга осудили учения отца Сергия о Св. Софии. Об отношении С. Н. Булгакова к православию см.: *Норко Th.* Предисловие к статье: *Bulgakov S. The Orthodox Church // St. Vladimir's Seminary Press. Crestwood, New York, 1988. V, XIII; Newman B. Sergius Bulgakov and the Theology of Divine Wisdom // St. Vladimir's Theological Quarterly. 1978. V. 22.1. P. 39—73; Nichols A. Bulgakov and Sophiology. V. 13.2. P. 17—31. В. В. Зенковский пишет, что Флоренский хочет «всегда развивать свои идеи из религиозных „переживаний“ — и потому и выдает всегда свои философские домыслы за „церковную мысль“, а не личное построение. Это придает книге Флоренского [„Столп и утверждение истины“] печать нескрой нарочитой манерности <...> при всей ее чрезвычайной насыщенности церковными материалами, Флоренский включает постоянно в этот материал внесерковные идеи, — и сам не замечает принципиальной разнородности их, и читателя незаметно вводит в заблуждение...» (*Зеньковский В. В. История русской философии. Л., 1991. Т. 2. Ч. 2. С. 186—187*).*

<sup>17</sup> Цит. по: *Климов А. Г. В. Флоровский и С. Н. Булгаков... С. 90. См. также: Пентковский А. М. Письма Г. Флоровского С. Булгакову и С. Тушкевичу // Символ. 1993. Т. 29. С. 205—206.*

Через два года после этого письма, адресованного С. Н. Булгакову, Г. В. Флоровский написал статью «Тварь и тварность», содержавшую прямую аллюзию на это письмо. Главный упор в своих напаках автор сделал на необходимость отождествления «истинной» православной Премудрости со свободой творчества и уважением к истории, вытекающими из христологического богословия. В следующей статье — «Спор о немецком идеализме» — идеализм объявлялся причиной своеобразного отношения софиологии к истории и творчеству. И наконец статья «О почитании Софии...» проводит различие между традиционной христологической концепцией Премудрости, с одной стороны, и идеалистической концепцией в новгородской иконе Св. Софии — с другой. Г. В. Флоровский назвал икону виновницей первого появления «мнимой» Софии на Русской земле. По его мнению, это оказалось поворотным пунктом, в котором традиционное понимание Софии через историю и свободу бытия уступило место прославлению идеального абсолюта.<sup>18</sup>

Критика Флоровским немецкого идеализма в 1930 г. подготовила почву для негативной оценки иконы, олицетворяющей «мнимую» Софию.<sup>19</sup> Богослов поставил перед собой цель показать различие между идеализмом и подлинным христианством, продемонстрировать тем самым несостоятельность софиологии в выражении христианской мысли.<sup>20</sup> Он показал, что идеализм можно спутать с христианством, поскольку, как он утверждал, в своей основе это система религиозных взглядов, ищущая «окончательных ответов <...> абсолютное познание <...> о Боге и мире».<sup>21</sup> Но такой абсолютизм приводил к «выключению времени <...> в нем [идеализме] нет будущего <...> Осмыслен только выход из времени <...> место идеала заняло понятие энтелехии, понятие имманентной цели».<sup>22</sup> История стала «цепью образов, законченных и благородных <...> [которые] всегда приведены к идее, к некоей пластической схеме <...> в которой теряется только эмпирическая неполнота, несовершенство».<sup>23</sup> Идеализм отделил от мира и Бога реальность с ее проблемами бытия, которая находится вне их умственно-эстетических построений: «Мир извечно замкнут своей формой, точно зафиксирован системой форм <...> в красоте своей мир статичен, недвижим <...> Идеализм не допускал ни пробелов, ни разрывов в бытии <...> смысл осуществим только в целом; вернее, он уже осуществлен в идеальной полноте».<sup>24</sup>

<sup>18</sup> Флоровский Г. В. О почитании Софии... С. 494.

<sup>19</sup> Там же. С. 494—495.

<sup>20</sup> Флоровский подчеркивал, что крах идеалистических систем в середине XIX столетия отнюдь не означает, что они не сыграли своей роли в формировании русской мысли, т. е. софиологии. В его статье отмечалось, что философия немецкого идеализма была несовместима со святоотеческой церковной мыслью, а поэтому косвенным образом приводила к разложению национальных духовных традиций (см.: Флоровский Г. В. Спор о немецком идеализме. С. 51—52. О том, чем софиология Булгакова обязана немецкому идеализму, см.: Nichols A. Bulgakov and Sophiology. P. 18—21).

<sup>21</sup> Флоровский Г. В. Спор о немецком идеализме. С. 51—52.

<sup>22</sup> Там же. С. 61, 65, 68, 70, 72.

<sup>23</sup> Там же. С. 67.

<sup>24</sup> Там же. С. 60—61, 71, 73, 75. Флоровский отмечал влияние теории неоплатонизма о сверхсущем едином на идеализм в поиске пути к абсолюту. Булгаков назвал слова «определенными и понятными сущностями <...> которые, как идеи Платона, являются одновременно идеальными и реальными, обладая жизненной силой»: Bulgakov S. Sophia... P. 42. Опреде-

История является «Откровением» от Бога, «Идеей всех идей <...> средоточием космического лада...».<sup>25</sup>

Поэтической аналогией «абсолютизму» идеализма был своего рода «эстетизм», или «эстетический детерминизм». «Разложение» истории в «символизм» повлекло за собой ориентацию на внешнюю гармонию и лежащее в ее основе единство. Флоровский писал, что, когда «эмпирические связи становятся прозрачными и излишними <...> мир превращается в какую-то символическую тень <...> Аллегоризм естественно рождается из духа идеализма...». Идеализм подорвал историчность священного повествования: «Библия превращается в притчу или в миф...». «Искусство» стало «прозорливо, оно рассказывает вечные тайны».<sup>26</sup> Как мы увидим позже, эти рассуждения заложили основу для его вывода о том, что новгородская икона Св. Софии находится вне истинного христианства из-за ее символической природы. Флоровский прямо писал, что христианство «есть история от начала и до конца, — христианство всё в событиях <...> не может быть раскрыто и воспринято иначе, как в реальном движении конкретного исторического времени <...> кто не чувствует исторического динамизма, кто не видит последние реальности эмпирического времени, тот не может быть христианином».<sup>27</sup>

Эта негативная оценка идеализма Флоровским также выявила его критическое отношение к Московии за ее «систематичный» авторитарный характер и чувство завершенности. Он писал, что, преобразуя эллинистический эстетизм в систему авторитарного типа, идеализм привел к кризису в культуре.

«Можно сказать, что в своем замысле античная философия есть универсальная метафизическая морфология бытия, учение об идеальной структуре или архитектонике мира <...> и в новое время эллинизм возрождается именно как учение о мировой гармонии <...> Он повинен <...> в *зачарованности миром*. Идеализм преувеличивал стройность и слаженность бытия, *организованность и системность* мира. В этом источник его дедуктивной гордыни, горделивого притязания вывести или построить весь мир из его первоначал до последней песчинки <...> и не только в „панлогизме“ силен этот гармонический мотив. Мир открывался в романтизме, как величественная и целостная поэма...» (курсив мой. — П. Х.).<sup>28</sup>

---

для абсолютную сущность Софии, он обнажает авторитарные последствия и скрытый детерминизм такого понимания: «Свобода творения не может выстоять до конца против необоримой притягательности Премудрости. Такая сила убеждения прорастает от долгого страдания Бога, и она побеждает только через сильные страдания, приносимые упрямым твари» (Ibid. P. 61).

<sup>25</sup> Флоровский Г. В. Спор о немецком идеализме. С. 60, 71—72: «С идеалистической точки зрения всё есть Откровение. Поэтому Откровение затеривается в истории, расплывается в исторической непрерывности. Всеобщность Откровения делает невозможными особенные Откровения. Из разрыва Откровение <...> превращается в развитие. Под Откровением идеалисты разумеют выявление, раскрытие Божественных сил и основ мира. Всё Откровение становится символическим <...> Откровение есть повод, а не путь...».

<sup>26</sup> Флоровский Г. В. Спор о немецком идеализме. С. 72—73.

<sup>27</sup> Там же. С. 70.

<sup>28</sup> Флоровский также пишет о «завороженности космосом, соблазне формы» эллинизма: Там же. С. 55—57, 63.

Идеалистическое представление об истории как гармоническом «развитии»-развертывании космического теогонического процесса предполагает, по мнению Флоровского, отрицание способности человечества изменять и воздействовать на нее.<sup>29</sup> В идеализме, говорит он, творцом является Природа, а не человек: «Романтизм отрицал личное творчество <...> Человек <...> не деятель, но созерцатель, — не творец, но угадчик творимых тайн <...> развитие есть проявление, не создание. В развитии ничто не новотворится <...> При этом и человек выводится из граней истории. Развивалось учение о внебожественном, но вечном бытии мира и человека <...> Всего менее интересовали конкретные факты Евангельской истории».<sup>30</sup>

Таким образом, для идеалистов Богочеловечество означало единство двух сущностей — тварной и нетварной, а не парадоксальное единство двух радикально отличных друг от друга природ, человеческой и божественной.<sup>31</sup> Лишая историю эмпирической действительности, идеалисты отрицали ее отдельное существование, а также самозависимость и свободу развития человечества по отношению к божественной сущности.

Статья Флоровского 1930 г. предлагала альтернативу идеалистическому пониманию истории как «символа» проявления Бога. Строя свои рассуждения на основе православной теологии, изложенной в статье «Тварь и тварность», он описал сценарий, где «Откровение Божие в мире есть ряд событий, не только цепь символов. Потому в ткани времени образуются неповторимые узлы, возникают точки таинственного разрыва. И величайшее событие есть Воплощение слова <...> Бога нужно увидеть *в истории, не только сквозь историю...*» (курсив мой. — П. X.).<sup>32</sup>

«Истинная» София, по Флоровскому, — это Слово, вмещающее в себя и действительность истории, и личное и созидательное божественное отношение к миру. Мы осветили мысль Флоровского о том, что идеалистическое

<sup>29</sup> Об историческом развитии см.: *Bulgakov S. Sophia...* P. 73—75. А. Николз относительно «естественного» объективного процесса даст такое толкование мысли Булгакова: «Выступая творцом, Бог допускает, чтобы его собственная премудрость внедрилась в небытие. Его премудрость начинает существовать на уровне ограничения как процесс становления. Она начинает развиваться, принимая различные формы сотворенных живых существ в мире, и как мир в целом. Это естественно, онтологическое единение мира с Богом <...> В своей кенотической любви к собственному творению Господь позволяет своей собственной сущности существовать отдельно от его триединых ипостасей, появляясь вместо этого в виде человеческой ипостаси. Другими словами, и божественная, и сотворенная София являются, очевидно, одной и той же реальностью на разных уровнях существования» (*Nichols A. Bulgakov and Sophiology*. P. 27—29). Начиная с 1925 г., касаясь проблемы ипостаси и ипостасности, Булгаков настаивает, что София это не личный принцип, а больше онтологический принцип жизни. Б. Михан даст пример эстетизма, который идет рука об руку с этой концепцией «всеединства», с тем, что Булгаков называет «всё во всём» (*Meehan B. Wisdom/Sophia: Her significance for Russian Identity and Western Feminine Theology // Cross Currents*. 1996). В автобиографическом очерке Сергей Булгаков поэтически обращается к горам Кавказа: «Я видел ваши искрящиеся льды <...> ваши снега, краснеющие на утренней заре <...> и моя душа таея-ла от восторга <...> Передо мной сиял первый день Сотворения Мира. Все было чистым, все умиротворилось и наполнилось ликующей радостью <...> Но не было ни одного слова, ни одного ИМЕНИ, ни песнопения „Христос Воскрес“ <...> Преобладало безграничное и могучее ЭТО <...> этот апокалипсис, этот свадебный пир, первая встреча с Софией» (*Булгаков С. Автобиографические заметки*. Париж, 1946. С. 62—63).

<sup>30</sup> Флоровский Г. В. Спор о немецком идеализме. С. 66, 69, 78, 73—75.

<sup>31</sup> A Soloviev Anthology. London: Student Christian Movement Press Ltd., 1950. Булгаков называет его понятие о божественной природе «теандрией» (см.: *Bulgakov S. Sophia...* P. 85).

<sup>32</sup> Флоровский Г. В. Спор о немецком идеализме. С. 71.

(и подразумеваемое им софиологическое) применение символов отражает нетрадиционно сущностное и абстрактное представление о Софии. Далее на примере новгородской иконы Св. Софии мы рассмотрим отношение теолога к этой «мнимой» Софии на основе поэтических и других критериев, которые он выработал в своем очерке о немецком идеализме.

### «Мнимая» София в новгородской иконе Св. Софии

В 1932 г. Флоровский подверг критике новгородскую икону Св. Софии за отход от православной «реалистической» поэтики, ориентированной на воплощение Слова, в сторону прозападной поэтики символов, устремленной на идеал. Флоровский обратил главное внимание на то, что Премудрость на этой иконе символически представлена в виде Ангела. Он признал, что изображение Премудрости в виде Христа — Ангела Великого Совета по Книге пророка Исаии, 9: 6 — имело прецеденты в православии. Однако он утверждал, что такие «старозаветные и символические образы не соответствуют основной тенденции византийской иконографии», ориентированной на историко-иератический образ Христа и «преображенный евангельский реализм». Поэтому, доказывал он, необычный образ Ангела создавал путаницу и предоставлял возможность различным символическим толкованиям под влиянием Запада,<sup>33</sup> которые привели к появлению в конце XVII в. киевской иконы, представляющей Премудрость в крылатом аллегорическом женском образе Непорочного Зачатия.<sup>34</sup> Таким образом, он поставил новгородскую икону Св. Софии у истоков прозападной традиции, увенчавшейся софиологической «мнимой» Софией.

В качестве авторитетного толкования Ангела Премудрости на новгородской иконе Св. Софии Флоровский пользовался, вероятно, искаженными вариантами «Сказания».<sup>35</sup> Вслед за Г. Филимоновым он предположил, что «Сказание» появилось из прозападной интеллектуальной среды, сформировавшейся в конце XV в. вокруг новгородского архиепископа Геннадия.<sup>36</sup> По его мнению, подобная трактовка возникла под воздействием службы архиепископа Геннадия на Успение в торжествах, посвященных новгородскому Софийскому собору, поскольку икона Св. Софии является храмовой иконой

<sup>33</sup> Об Ангеле Премудрости см.: *Флоровский Г. В.* О почитании Софии... С. 489—492. См. также: *Meyendorff J.* L'Iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition Byzantine // *Cahiers archéologiques.* 1959. № 10. P. 266—274. Относительно традиционно западных взглядов на Софию см.: *Newman B.* The Pilgrimage of Christ-Sophia // *Vox Benedictina.* 1992. № 9.1. P. 9—37. Исследовательница раскрывает многосторонний характер западного аллегорического понимания Божественной Софии в средние века (*Ibid.* P. 21—32). По словам Флоровского, именно это понимание оказало влияние на немецкий идеализм и софиологов через призму Реформации и Якоба Беме.

<sup>34</sup> См.: *Филимонов Г. Д.* Очерки русской христианской иконографии София Премудрость Божья... // *Вестник Общества древнерусского искусства за 1874—1876 гг.* М., 1876. № 1—3. Отдел I. Исследования. С. 16 и далее.

<sup>35</sup> *Никольский А.* София Премудрость Божия: Новгородская редакция иконы и служба Св. Софии. СПб., 1905. С. 12—13.

<sup>36</sup> Для правильного понимания датировки и значения «Сказания» необходим текстологический анализ рукописи. А. Никольский утверждает, что «Сказание» восходит к рукописи «Словеса избрана от мног книг <...> Слово о премудрости», которую он обнаружил в сборнике XV в. из Чудова монастыря: ГИМ, Чуд. 320, II, л. 342—342 об. См.: *Никольский А.* София Премудрость Божья... С. 12—13.

этого собора.<sup>37</sup> В этом богослужении не было четко определено, означает ли Богородица саму Премудрость, или «Дом Премудрости» (место проявления Премудрости Слова).<sup>38</sup> Заключительная молитва также связывает Премудрость как с Христом, так и с «девственных душой» в одном и том же предложении.<sup>39</sup> В свою очередь в «Сказании» об Ангеле на иконе сказано: «Образ Премудрости Божией Софии *проявляет собою* Пресвятая Богородица неизглаголаннаго девства чистоту. Имять же девство лице девиче огненно...» (курсив мой. — П. Х.). Однако «Сказание» не отождествляет Ангела с Девой, отмечая, что девственность Ангела является *образом* присутствия Бога в человеческом лице. «Толкование: Лицо огненное являет, яко девство сподобляется Богу вместилище быти. Огнь бо есть Бог».<sup>40</sup>

Отсюда следует, что Ангел с огненным лицом проявляет условия чистоты необходимые, чтобы Бог вместилился в человека. Сам он как причина освящения очищенных тел Девы и Иоанна Крестителя, изображенных справа и слева от него, отличается от них. «Девство» Ангела подразумевается как относительное проявление скрытой в Деве (и Иоанне Крестителе) «Божьей тайны», обнаруживающей в Богородице подобие божественной природы. Поэтому здесь проводится различие между образом и прототипом: «...непостижны бо суть Ангелом и человеком Божья тайны. Девство же сих откровеню, по елико уместно, уподобляться».<sup>41</sup> Речь идет о способе и условиях божественного самооткровения в человеческом теле и душе.

Флоровский, однако, не признал того, что в «Сказании» девство служит лишь признаком состояния плоти и души, когда Премудрость пребывает внутри. Не обращая внимания на эти тонкости, Флоровский рассматривал Ангела как прозападную аллегорию Девственности, отождествляющую Богоматерь с абстрактным понятием Премудрости. Поскольку архиепископ Геннадий прибег к помощи доминиканского монаха для перевода Библии и других книг, Флоровский доказывал вероятность того, что высшее духовенство было знакомо с западными мистическими писаниями о Премудрости, в особенности с написанной в XIV в. работой немецкого мистика Генриха Сузо. Флоровский зашел так далеко, что даже уподобил Ангела с миниатюрами Божьей Премудрости, сопутствующими жизнеописанию Сузо.<sup>42</sup>

<sup>37</sup> Филимонов Г. Д. Очерки... С. 8.

<sup>38</sup> См., например, четвертый тропарь службы времени Геннадия: «Велия и неизреченная Премудрости Божия сила, София преименитая, пречестный храм, огнезračный престол Христа Бога нашего: в тя бо вселися неизреченно Слово Божие и плоть бысть, невидимый явися и неприкосновенный из тебе изыде и с человекски поживе <...> человек от клятвы древняя свободяя» (см.: Филимонов Г. Д. Очерки... С. 8). Фресковое изображение Притчей, 9: 1—5 в новгородской церкви Успения на Волотове XIV в. устанавливает образ Девы Марии в качестве доминирующего символа «Дома Премудрости» (см.: Яковлева А. И. «Образ мира». С. 396—399).

<sup>39</sup> «Непостижимая и всепетая Премудрость Божья София преименитая, девственных душа, сиречь, Единородне Сын Слово Божь...» (см.: Филимонов Г. Д. Очерки... С. 8)

<sup>40</sup> См.: Филимонов Г. Д. Там же. С. 7.

<sup>41</sup> Там же. Здесь Филимонов приводит цитаты из рукописи XVII в. Сравнивая рукописи XV в. с написанными в XVII в., митрополит Антоний утверждает, что сопоставление Богоматери с Премудростью является результатом более поздних добавлений в текст: Антоний, митр. Из истории новгородской иконографии. С. 67.

<sup>42</sup> *Attmann A. M. Darstellung und Deutung der Sophia im Vorpetrinischen Russland // Orientalia christiana periodica. 1938. № 4. S. 138—149, Abb. 3. Иллюстрация французской миниатюры XV в. «Премудрость в Величии» как аллегория «добродетели и знания Бога Отца»*

Воплощение Премудрости Сузо строилось на «космической» и «рациональной» аллегории в духе средневековой эстетики.<sup>43</sup> Переданная в виде двуполого образа в царских одеждах и со скипетром в руке, эта Премудрость была, по мнению Флоровского, «символом вечной души», чем-то вроде прототипа космической мировой души.<sup>44</sup> Флоровский также называет Премудрость по Сузо символом «бесплотного и девственного брака», заключенного между человеком и «мировой душой». Флоровский предполагал, что архиепископ Геннадий и его окружение рассматривали новгородского Ангела Премудрости, по аналогии, как аллгорию брака Девы-Богоматери или Девы-Души со Христом.<sup>45</sup>

Желание Флоровского найти в иконе зротическое стремление к идеалу привело его также к поиску эсхатологического символизма. Выявление этого символизма позволило предположить, что икона отразила настроения в Московии в конце XV в. В ожидании конца мира в 1492 г. «религиозная мысль отошла от четко определенных рамок византийской догмы в область восторженных и возбужденных видений и размышлений». В контексте мысли Флоровского это движение подразумевало уход от истории и сближение с субъективизмом западного толка.<sup>46</sup>

Флоровский считал, что крылья, появляющиеся у Иоанна и Марии в некоторых вариантах исполнения композиции новгородской Софии, подтвер-

была помещена на титульном листе писания Сузо «Часы Премудрости»: *The Brussels Horloge de Sapience / Ed. Peter Rolfe Monks. Leiden: E. J. Brill, 1990. Fol. 13. P. 134—135.*

<sup>43</sup> С. Бигхам определяет аллгорию как «визуальное представление, в человеческом [или другом] виде, идеи, качества или чувства, художественные формы [которых] <...> призваны изображать не реальные исторические личности [или предметы, а] указывать путь от себя к абстракциям» (*Bigham S. The Image of God the Father in Orthodox Theology and Iconography and Other Studies // Torrance, CA: Oakwood Publications, 1995. P. 185*). У. Эко пишет о западном средневековом понимании символа. Он рассматривает его как «продолжение мифопоэтического мышления во времена античности», «подознательное стремление к пропорции», поиск «формы» и гармонии, «аналогии сущностей», отмечая движение от космической к рациональной аллгории и утрату историчности. Указывая, что «Иоанн Скотт Эриугена <...> дал средним векам наиболее эффективную формулировку метафизического символизма», он пишет: «Для Эриугены мир был огромной тсоансией, показывающей Бога через его изначальные и непреходящие причины <...> основополагающий характер его эстетики определялся его способностью <...> рассматривать онтологические ценности в свете теории божественного участия, а также его склонностью принимать важность конкретного в пользу истинной и уникальной реальности идей» (*Eco U. Art and Beauty in the Middle Ages. New Haven: Yale University Press, 1986. P. 53—56*).

<sup>44</sup> Б. Ньюман пишет о двуполом образе Софии, описанном Сузо (*Newman B. The Pilgrimage of Christ-Sophia. P. 30—31*). О традиционном понимании двуполости в гностики см.: *Pagels E. H. The Gnostic Gospels. New York: Vintage Books, 1989. P. 48—69*.

<sup>45</sup> Р. А. Хорсли рассматривает гносеологические и эллинистические корни концепции духовного брака, оказавшей, несомненно, как полагает Флоровский, влияние на Сузо, а затем через немецкий идеализм — и на софиологов (см.: *Horseley R. A. Spiritual Marriage with Sophia // Vigiliac Christianae. 1979. Vol. 33. P. 30—54*). Воплощение как девственного брака явно подразумевается в отрывке «Сказания», который Флоровский не цитирует. «Сказание» сообщает, что фигура Христа расположена над головой Ангела, потому что «глава бо есть мудрости Сын, Слово Божье. Той возлюби девство <...> Богородицы, и тоя смиренныя мудрости, истинно благоизволи плотию родитися от неся» (см.: *Филимонов Г. Д. Очерки... С. 7*). Об изменениях в тексте этого отрывка см.: *Антоний, митр. Из истории новгородской иконографии. С. 67*. О традиционном западном понимании и иконографии девственного брака между Христом и Богоматерью см.: *Осташенко Е. Я. Об иконографии типа иконы «Предсталица» Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. М., 1977. С. 179—181*.

<sup>46</sup> Флоровский связывает Ангела с Откровением Иоанна Богослова, 1: 13, 16; 19: 12 и Книгой пророка Даниила, 10 (*Флоровский Г. В. О почитании Софии... С. 489—492*).

жданой эсхатологическое значение.<sup>47</sup> Крылья связывали Богоматерь с <...> женой из Откровения Иоанна Богослова, которой «даны были <...> два крыла большого орла» (Откр., 12: 14). Крылья также сближают Иоанна с ангелом («посланником») Книги пророка Малахии, 3: 1—4, который объявляет об эсхатологическом пришествии Бога, как «огонь расплавляющий и как щелок очищающий».<sup>48</sup> Таким образом Флоровский нашел подтверждение своему умозаключению о том, что Богоматерь и Иоанн являются аллюзией на вневременной эсхатологический момент, оторванный от исторических действий.<sup>49</sup>

На основе этих аргументов Флоровский утверждал, что новгородская икона Св. Софии является непосредственной предшественницей киевской иконы конца XVII в.<sup>50</sup> Там женская аллегория Премудрости изображается в виде апокалиптической Матери младенца мужского пола с крыльями орла. Она стоит в облаках на полумесяце (Откр., 12: 1) с крестом и скипетром в руках, попирая аллегорический образ семи смертных грехов. В современном исполнении этой темы в Тобольске она изображена с венцом из двенадцати звезд.<sup>51</sup> Этот ее образ отражает западную иконографическую традицию, связывающую Премудрость с непорочным зачатием Девы.<sup>52</sup> Ка-

<sup>47</sup> Флоровский не уточняет, какие конкретные иконы он имеет в виду и когда они были созданы. Однако А. И. Яковлева отмечает, что в росписи московского Успенского собора XVII в. Иоанн и Мария изображены с крыльями по аналогии с Ангелом Софии (Яковлева А. И. «Образ мира»... С. 394. Примеч. 16).

<sup>48</sup> Флоровский Г. В. О почитании Софии... С. 493—494.

<sup>49</sup> Более того, неявно выраженная аналогия между ними и Ангелом Премудрости, возможно, дала основания Флоровскому предполагать, что они играют роль сотворенного отражения несотворенной Премудрости по аналогии с булгаковской сотворенной и несотворенной Софией и мужским и женским началами в божественном образе (см.: *Bulgakov S. Sophia*... P. 18, 80, 98). Поскольку Ангел Премудрости представлял для Флоровского двуполовую реальность, онтологическую божественную женскую и мужскую природу, он, возможно, пришел к мысли о том, что Богоматерь и Иоанн соответственно отражают женское и мужское в Ангеле.

<sup>50</sup> На такое его толкование, вероятно, также повлияло описание Г. Д. Филимоновым киевской иконы в работе о Софии Премудрости Божьей, где среди прочего отмечается общий символизм, взятый из Притчей (9: 1—5) «Премудрость построила себе дом» (Филимонов Г. Д. Очерки... С. 17—18). Такое подобие, несомненно, указывает на стремление поставить киевскую икону в прямую связь с новгородской иконой Св. Софии, что, однако, никоим образом не проясняет значения новгородской иконы Св. Софии именно на ее эпоху — XV—XVI вв. Л. И. Лифшиц считает, что постепенное изменение в восприятии новгородской иконы Св. Софии в XVI и XVII вв. вело к отождествлению Ангела с Девой (изображением бескрылой фигуры Софии) и приготовило почву для киевского извода (см.: Лифшиц Л. И. Премудрость в русской иконописи. С. 149).

<sup>51</sup> Филимонов Г. Д. Очерки... Ил. между с. 19 и 20.

<sup>52</sup> О непорочном зачатии в традиционном западном понимании см.: Warner M. *Alone of All Her Sex: Myth and Cult of the Virgin Mary* // New York: Vintage Books, 1983. P. 236—254. Флоровский отмечает, что данная доктрина, впервые изложенная французскими теологами XII в., была в дальнейшем распространена иезуитами, поэтому композиции на эту тему стали особенно популярными в XVI и XVII вв. (см.: Флоровский Г. В. О почитании Софии... С. 498—499). М. Уорнер находит, что испанский живописец Франциско Пачеко (1563—1654) определил иконографию этого сюжета в своей работе «Искусство живописи» («*Arte de la Pintura*»), которая была написана под воздействием идей Беатрис де Сильва (умерла в 1490 г.) (Warner M. *Alone of All Her Sex*... P. 246). В соответствии с Книгой притчей, 8: 22 в западных изображениях непорочного зачатия часто связываются Дева с Премудростью, поскольку литургическая служба о зачатии Девы включала этот отрывок из Библии. Там Премудрость в женском образе восклицает: «Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий Своих, искони». Эта аллюзия в мессе связывает рождение Богоматери с онтологической истиной, присущей акту творения. На с. 248 М. Уорнер отмечает, что западная иконография непорочного зачатия усиливала связь Девы с Премудростью, изображая ее созр-

толическая догма провозглашала, что Богоматерь не унаследовала греха при ее зачатии. С точки зрения православия такое понимание освобождало ее от необходимости преодоления греха по собственной воле.<sup>53</sup> По мнению Флоровского, это, вероятно, понижало Марию до некоей бесплотной идеальной сущности, подготавливая почву для возникновения немецкого идеализма и софиологии. Поставив новгородскую икону Св. Софии в один традиционный ряд с киевской иконой, Флоровский имплицитно определил ее место в культурном направлении «мнимой» Софии.<sup>54</sup>

Наиболее наглядно попытка Флоровского поместить икону в неправославный софиологический канон проявилась в его доводах о ее символическом характере. Ретроспективно строя свои суждения на основе критики Висковатым и Андреевым более поздних икон Московии, Флоровский утверждал, что символизм в ее основе противоречил «основной тенденции иконографии Византии».<sup>55</sup> Он согласился с мнением Висковатого и Андреева о том, что определение Трулльского собора следует понимать как голос церкви в целом. Трулльский собор провозгласил, что истинное христианское искусство должно воздерживаться от символизма и основываться на

---

чающей себя, «как Венера, в зеркале» (*Warner M. Alone of All Her Sex... P. 248*). Этот образ взят из Книги Премудрости Соломона, 7: 27 (26), где Премудрость описывается как *specula sine macula*, чистое зеркало действия Божия, хотя теологи и избегали проводить прямую связь между Премудростью и непорочно зачатой Девой. Мистики и проповедники были в этом отношении менее осторожны, в результате чего эта точка зрения стала чем-то вроде нормы. Киевские православные богословы открыто поддерживали эту католическую доктрину и понимали икону о непорочном зачатии как икону о Премудрости.

<sup>53</sup> *Lossky V. In the Image and Likeness of God // St. Vladimir's Seminary Press. Crestwood, New York, 1985. P. 203.* Однако Е. Я. Осташенко цитирует писание Григория Паламы XIII в., где проводится связь между мистическим браком Девы Марии с Христом и ее непорочным зачатием: «Мария сделалась царицей всех царей земных и небесных благодаря своему непорочному зачатию. Ее дворцом является теперь небо, она предстала справа от Вседержителя, облаченная в золотое одеяние, которое вышито, согласно словам псалмопевца...», и относит эти слова к иконе «Предста царица» (*Осташенко Е. Я. Об иконографии типа иконы «Предста царица»... С. 187. Примеч. 34*). См. также: *Migne J.-P. PG. T. 151. Col. 465, 459A.*

<sup>54</sup> М. Уорнер пишет о непорочном зачатии: «Мария была зачата во всей чистоте в помыслах Создателя, наподобие рождения идеи-Афины из расколотой головы Зевса. Непорочное зачатие стало, таким образом, метафизическим рождением Девы по типу, однажды предложенному Александрийской мистической мыслью о рождении Логоса: рождение идеала силой духа» (*Warner M. Alone of All Her Sex... P. 247*). Исследователь отмечает, что доктрина непорочного зачатия, похоже, больше склоняется к «гностическому дуализму» (*ibid. P. 252*). О гностическом дуализме и его отношении к аллегории см.: *Jones H. J. The Gnostic Religion. Boston: Beacon Press, 1958. P. 48—97.* Г. Д. Филимонов приводит возможные основания существования традиции, идущей от новгородской к киевской иконографии — толкование первой в XVI в., сопоставляющее крылья Ангела с крыльями орла: «Имать же крыль (орли) огненн — высокопаривос пророчество и разум скор являет. Богозрачна <...> птица сия <...> сгда видит ловца, выше взлетаст. Тако и любящая девство несудбо уловленн будут от ловца диваолов» (*Филимонов Г. Д. Очерки... С. 8*). Метафора о крыльях, приведенная здесь, однако, связана не с непорочным зачатием, а со спасительными свойствами Христа-Премудрости. По вопросу преемственности см. также: *Amman A. M. Darstellung und Deutung der Sofia... P. 120—156.*

<sup>55</sup> *Андреев Н. Е. О «деле дьяка Висковатого». С. 234, 239; Флоровский Г. В. О почитании Софии... С. 490, 495.* В своих последующих работах Флоровский продолжал утверждать о неортодоксальном характере символизма в иконе. См.: *Florovsky G. 1) Patristic Theology and the Ethos of the Orthodox Church, 2) The Patristic Age and Eschatology*, впервые опубликованы: *Florovsky G. Collected Works. Belmont, 1975. Vol. 4. P. 13—15, 72.* Бычков затрагивает вопрос раскола между «реализмом» и «символизмом» в XVI в. и утверждает, что символические иконы времен митрополита Макария являются православными (*Бычков В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. М., 1999. Т. 2. С. 99—116, особ. 108*).

человеческом образе Христа, признавая его воплощение в человеческой плоти.<sup>56</sup> Таким образом, отказ собора от символизма в пользу реализма нашел отклик в споре Флоровского с софиологией и в его противопоставлении «истории как цепи символов» — «истории как событию», а также «мнимой» и «истинной» Софии. На основании решения Трулльского собора Флоровский поставил икону вне основного направления традиционного православия.

Флоровский отмечал, что в новгородской иконе Св. Софии проявились и другие тенденции, в результате которых иконография стала, по его мнению, рационалистической и стерильной, свидетельствуя об упадке культуры Московии. Среди таких тенденций он назвал иллюстрирование литературных отрывков, использование западных мотивов и передачу идей вместо изображения личностей.<sup>57</sup> По его мнению, Максим Грек имел в виду беспорядочный, произвольный характер этих икон, говоря: «А кто де и захочет, емлючи строки от писания, да писати образы, и он бесчисленными образы может составить...».<sup>58</sup>

Различные пути, которые Флоровский избирает для дискредитации православности иконы, согласуются с его стремлением усмотреть в ней отношение к истории и человеческой личности, которое он связывал с «мнимой» Софией. Удивительные аналогии между критикой Флоровским софиологии через призму немецкого идеализма и его оценкой новгородской иконы Св. Софии означают, что он обратил внимание на икону для того, чтобы поместить ее в софиологический канон. Статья Н. Е. Андреева дала ему основания четко отмежевать икону от традиции главных православных соборов Премудрости (существовавшей до архиепископа Геннадия). Так, статья 1932 г. «О почитании Софии...» явилась еще одной его попыткой поставить софиологов вне традиций православия, что после письма Булгакову от 1926 г. стало его главной целью.

Как отрыв от прошлого, икона была для него характерным явлением нового, неплодотворного отношения Московии к наследию Византии, о чем он и написал через 30 лет. Его критика преобладания в иконе искусственных символических структур в ущерб историчности дала основание позже заявить об упадке культуры Московии.<sup>59</sup> Тем самым Флоровский считал, что выраженный в «Сказании» восприятие новгородской иконы Св. Софии в духе западного идеализма свидетельствует о «параличе» Московии — ее страсти к внешней гармонии и системе, оторванной от событий истории.<sup>60</sup>

<sup>56</sup> *Ouspensky L.* Theology of the Icon. P. 93—95.

<sup>57</sup> Символический язык иконы совмещает старые образы по-новому и использует литературные источники. Однако Е. Я. Осташенко понимает их в духе «периода поздней византийской философии, связанного с именем Паламы» (*Осташенко Е. Я.* Об иконографии типа иконы «Предста царица»... С. 179, 186). Об эллинистических тенденциях этого периода, свободных от влияния западных традиций, см.: *Runciman S.* The Last Byzantine Renaissance. Cambridge: University Press, 1970.

<sup>58</sup> *Флоровский Г. В.* О почитании Софии... С. 495.

<sup>59</sup> Еще в 1937 г. Флоровский писал о пренебрежении историей в Московии. Говоря об «утопическом» «Домострое», он отмечал, что «всего менее позволительно видеть в нем бытовую картину, изображение с натуры <...> в этой книге начертывается теоретический идеал» (*Флоровский Г. В.* Пути русского богословия. С. 26).

<sup>60</sup> Флоровский основывал свои утверждения на аргументах Андреева относительно западного влияния в московских иконах с целью оправдать утверждения Висковатого. Не пре-

Оценка Московии Флоровским основана на категориях, которые он использует в своем подходе к софиологии. Как результат, в его анализе существует скрытая система параллелей между 1) подразумеваемым в софиологии построением «всего мировоззрения от начальных принципов до последней песчинки», 2) применением в иконе аллегории и эсхатологических преобразов для того, чтобы представить нечто аналогичное «метафизической морфологии бытия», 3) утверждением Московией системности и деспотизма, удушающих «свободную» и созидательную культуру. Тезис Флоровского о том, что Московия отошла от творчества, присущего византийской цивилизации, имеет прямой отзвук в его критике софиологии за ее подавление творчества.<sup>61</sup> Распространяя свою критику иконы на Московию в целом, Флоровский создавал некий шаблон. Подразумеваемое им в Московии самоотмежевание от прошлого предопределило отделение современной России от православной традиции, когда она усвоила западное утопическое мышление в виде немецкого идеализма и развила теорию софиологии.

Между тем есть достаточные доказательства того, что новгородская икона Св. Софии явилась продуктом именно православия, а не западной традиции, и модель, создаваемая Флоровским, является по большей части искажением сущности предмета. Вне контекста далеко неоднозначного «Сказания» становится ясным, что богатая символикой поэтика иконы является 1) плодом новгородской культуры XIV и XV вв., связанной с исихазмом и поэтикой Византии; а также 2) прямым продолжением византийской традиции, под влиянием которой возникла живопись Софийского собора в Киеве, а затем церковные росписи в Новгороде и Пскове.

В письме Булгакову в 1926 г. Флоровский назвал культуру исихазма и традицию отцов церкви авторитетными источниками «истинной» Софии. В его статье 1928 г. «Тварь и тварность» эти авторитетные источники использовались для выделения тех аспектов православной теологии, которые отличаются от софиологии. Тем самым в статье 1928 г. были очерчены те ценности православия, которые, по его мнению, лежали в основе византийской и русской культуры до появления новгородской иконы Св. Софии и упадка культуры Московии. Как будет показано далее, разъяснения Флоровского в отношении теологии православия позволяют обнаружить его «истинную»

---

доставив ни одного твердого доказательства, Висковатый, однако, чувствовал, что новшества сами по себе указывают на отход от традиции. Если все же какие-либо новшества и отражают действительно западное влияние, главным является вопрос о том, были ли они «домашними», т. е. ассимилированы в поэтическую, богословскую систему православия. Должен ли ослабление границ между Востоком и Западом обязательно нести с собой утерю внутренней самобытности и изменение мировоззрения? Андреев повторяет натянутую гипотезу Л. Мапулевича о западном происхождении крыльев у распятого Христа в известной четырехчастной иконе (см.: *Андреев Н. Е.* О «деле дьяка Висковатого». С. 222, 236—237). Носительно попыток автора настоящей работы и других исследователей объяснить этот необычный образ в контексте православия см.: *Hunt P.* Ivan IV's Personal Mythology of Kingship // *Slavic Review*. 1993. Winter. Vol. 52. № 4. P. 779—780 (публикацию данной статьи на русском языке под наименованием «Мифология Ивана IV о собственной царской харизме» см.: НИС. СПб., 2003. Вып. 9 (19). С. 245—290).

<sup>61</sup> В письме Булгакову от 30 декабря 1925 г., объясняя свое несогласие с позицией Соловьева, Флоровский пишет, что необходимо освободиться «от всей смутной традиции», которая «сковала наши творческие силы» (см.: *Климов А. Г.* В. Флоровский и С. Н. Булгаков... С. 87—93).

Софию в новгородской иконе и считать произведения, разделяющие ее эстетику и систему значений, прямыми наследниками традиции православия.

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

### «Тварь и тварность» и «истинная» София

Каждый пункт в «Твари и тварности» можно считать полемикой с софиологией.<sup>62</sup> В этой статье Флоровский применяет само слово «Премудрость» лишь изредка.<sup>63</sup> Но тема его работы — значение «Премудрости» — т. е. откровение Творческого Замысла в твари. В противовес софиологической идее о том, что откровение «Божьего естества» и «Абсолюта» возможно, Флоровский настаивает, что Бог является в мире вне Его неизведанной сущности. Отвергая концепцию софиологов о «всеединстве», он доказывает «иноприродность твари от Творца», «непреложную грань естеств» между Творцом и Его тварью, «живую двойственность Бога и твари». Возражая против понимания софиологией откровения как безликого теогонического процесса, Флоровский подчеркивает самостоятельность истории, а также свободу и Творца и твари в «новосозидании». Его понимание богословия православия не приемлет сведения истории к символу, являющему божественную Идею. Оно предполагает «реалистическую поэтику» откровения, которую он позже, в 1932 г., в своей работе «О почитании Софии» свяжет с положениями Трулльского собора. Такая поэтика логически дополняет его мнение о важном значении конкретности, субстанциальности и самостоятельности исторического события, проявляющего Бога в Его иносущности. Флоровский показывает, что корни его решительного подчеркивания «иноприродности» твари от Творца лежат в святоотеческой мысли.<sup>64</sup> Он опирается на авторитет великого основоположника богословия исихазма XIV в. Григория Паламы, который в своем учении реализовал святоотеческую традицию, основанную на писаниях Дионисия Ареопагита, Максима Исповедника, Иоанна Дамаскина и других отцов церкви.<sup>65</sup>

Флоровский показывает, что проблемы истории, свободы, трансцендентности и творения являются важными составными частями понятия о Премудрости в православной традиции. Концепция истории и свободы отража-

<sup>62</sup> В статье «Г. В. Флоровский и С. Н. Булгаков» А. Климов пишет в примеч. 23, что в 1965 г. «Флоровский говорил <...> что в этой статье высказана вся суть его расхождения с Булгаковым». Примеры конкретных аллюзий на положения софиологии см.: *Флоровский Г. В. Тварь и тварность*. С. 112, 114, 129, 141, 142, 146.

<sup>63</sup> «Сущность есть внутреннее *самобытие* Божие, действие Его отношения к другому (*pros alterum*). Бог есть Жизнь и *имеет* Жизнь, есть „премудрость“ и *имеет* „премудрость“...» (см.: *Флоровский Г. В. Тварь и тварность*. С. 40, а также с. 121, 130, 132).

<sup>64</sup> Утверждение Флоровского о непреодолимой дистанции и «иносущии» мира Богу является почти кальвинистским и строится в основном на авторитетном мнении блаж. Августина, как видно из его сносок. Владимир Лосский даст менее поляризованную картину «иносущия» твари Богу на основе догм отцов православия: *Lossky V. Mystical Theology of the Eastern Church* // St. Vladimir's Seminary Press. Crestwood, New York. 1976. P. 91—113.

<sup>65</sup> *Флоровский Г. В. Тварь и тварность*. С. 126—128, 136—139.

ет понимание Троицы в традиции исихазма как трансцендентной и непознаваемой в своей сущности. «Творения открывают Божию силу и премудрость, но не самое существо». Эти силы (энергии, действия, благодать) «многообразны, а сущность проста». Значит, они не являются абсолютom. Они нисходят в мир вне божественной сущности, чтобы тварь могла открывать Божество при ее различной сущности, произведенной из ничего.<sup>66</sup> Они объединяют несотворенную и сотворенную природы в трансцендентном единстве, которое не нарушает ни одну из этих сущностей. Такая трансцендентность допускает существование мест «разрыва», состоящего из самостоятельных событий, где общение с Богом осуществляется больше «в» истории, а не «сквозь» нее, в конкретных личных делах.<sup>67</sup>

В ответ на детерминизм софиологической мысли Флоровский в своем освещении православного богословия особо подчеркивает роль свободной воли.<sup>68</sup> Его исследование касается «домостроительства» Троицы, т. е. отношения божественных сил к «другому» («*pros alterum*»), в противовес «учению о Троице» в софиологии. Флоровский утверждает, что в традиции православия творение является действием воли, личным выражением божественной любви к тому, что не является Им. В божественной природе для сотворения твари нет «никакой необходимости». «Мира могло бы не быть».<sup>69</sup>

Флоровский истолковывает творение как первый разрыв, приносящий существование из пустоты и дающий миру начало, знаменующее его «самостоятельное» бытие. По мнению Флоровского, Бог творил через два вида «действия» вне существа. Первое происходит внутри Троицы в виде «Совета», в котором все три Божественные Ипостаси (Лица) выражают общее хо-

<sup>66</sup> «...Действие Божие исходит от сущности, но <...> не отделяется от нее. „Исхождение“ означает „низлагающее отличие“, не нарушающее „престественного единства“» (Там же. С. 132, 138).

<sup>67</sup> «Бог от вечности видит и изволяет каждого и всех во всей полноте конкретной судьбы и облика, попусшением созерцая и грех <...> видит все бесчисленные мириады тварных ипостасей <...> И каждой предьявляет Себя инаковым. И в этом состоит „неразделяемое разделение“ Его благодати или энергии...» (Там же. С. 144).

<sup>68</sup> Там же. С. 114—115.

<sup>69</sup> Там же. С. 111. Настойчивое утверждение Флоровского о волшебном характере творения Булгаков недвусмысленно опровергает. Он пишет: «Творения не могло не быть» (*Bulgakov S. Sophia... P. 72*). Развивая эту мысль, Булгаков своим пониманием второстепенности человеческой воли Христа отрицает свободу и самобытность человеческой воли: «Человеческая природа Христа сохранила свою собственную волю, которая стоит *рядом и ниже* божественной воли (курсив мой. — П. Х.). Ничто не может обожествляться, если оно не обладает способностью и онтологической склонностью принять такой дар, что само в себе не несет обязательной необходимости такого завершения <...> энтелехии» (Там же. С. 92). А. Николз заявляет, что софиология Булгакова несовместима с «идеями творения». «В определенной степени Булгаков, по-видимому, допустил проникновение в свое теологическое мышление некий рационализм, и это проявляется в том, что он отказывается признать в творении *ex nihilo* («из ничего») присущий ему статус божественной тайны. Творение из ничего является тайной в том смысле, что посредством нее Бог позволяет творению быть. Он позволяет творению участвовать в собственном акте существования <...> Бессмертное значение мысли Булгакова <...> в том, что он подчеркнул божественную имманентность <...> Но вопрос здесь в том, может ли Бог быть неотделимой частью всех вещей и внутренне присущим им именно в силу своей трансцендентности, абсолютного отличия от мира» (*Nichols A. Bulgakov and Sophiology. P. 28*). Подобным образом В. В. Зеньковский отмечает у П. А. Флоровского концепцию «всединства, которая по существу не может вместить в себя основного принципа христианской метафизики — идеи творения» (*Зеньковский В. В. История русской философии. С. 184*).

тение. Флоровский представляет эти совместные решения как действенные и «производные» в их отношении к миру, даже несмотря на то что в аспекте внутритроицественной жизни Троицы Ее решения являются вечными и не зависят от твари. Как указывает Флоровский, «потом Бог открывается в Логосе <...> как „в идее и действенной силе“, при „непознаваемости и сверхпостижимости“ Отчей Ипостаси. <...> Отец творит все Словом в Духе». Исходя из Божьего Совета, эти решения открывают в «делах и творениях» «совокупные и нераздельные энергии Троицы Единосущной».<sup>70</sup>

Говоря об этом «замысле и изволении» твари, Флоровский цитирует Иоанна Дамаскина и Дионисия Ареопагита: «И творит Бог мыслью, и мысль становится делом <...> Он созерцал всё прежде его бытия, от вечности умопредставляя в уме Своем, и каждая вещь получает бытие в определенное время, согласно с Его вечной и изволяющей мыслью, которая есть предопределение и образ и план...».<sup>71</sup> Эти образы и прообразы предстоящих вещей есть «предвечный и неизменный Совет» Божий.<sup>72</sup>

Флоровский подчеркивает, что этот план «не есть носитель мирового процесса <...> Мир творится по идее, согласно прообразу <...> но не этот прообраз есть субъект становлений». Можно назвать божественный образ «трансцендентной энтелехией» вещей.<sup>73</sup>

Такое представление Флоровского о Премудрости Божьего Совета включает также его толкование о человеке как «образе и подобии» Богу. Божий Совет превышает тварь, чтобы дать человечеству свободу, в которой состоит его образ Бога. Изволения Бога и человека работают вместе, и человек участвует в божественной силе. Он своими действиями «знает» и открывает прообраз, который обожествляется, испытывая первобытное общение с Богом, утраченное в грехопадении. Но чтобы осуществлять «сугубоестественность», ради которой и создан мир, он должен «блюсти себя чистотою» или девственностью и выбирать путь самоотречений в ответ на божественную жертвующую любовь.<sup>74</sup>

Флоровский пишет, что человечество наделено той же свободой, что и Творец. Соответственно, грехопадение Адама свидетельствует о том, что человек не обязательно подобен Богу. Грехопадение показывает, что ничто не принуждает человека выполнять свое предопределение, точно так же как Бога ничто не вынуждало сотворить мир. Грехопадение было выражением

<sup>70</sup> Флоровский Г. В. Тварь и тварность. С. 125, 131—132. Флоровский проводит различие между внутренним содержанием божественных мыслей-действий и их внешним проявлением в противовес софиологическому субстанциализму и рационализму, где история рассматривается только как раскрытие имманентной идеи, являющейся проявлением Бога. Булгаков утверждает, что Святой Дух «преобразует мир идей в живущую и реально существующую сущность, в самодостаточное творение Бога» (*Bulgakov S. Sophia... P. 48*).

<sup>71</sup> Здесь Флоровский цитирует преподобного Иоанна Дамаскина: *De fide orth. I, 9, PG 94, 837*.

<sup>72</sup> Флоровский Г. В. Тварь и тварность. С. 126. Здесь он также ссылается на Иоанна Дамаскина («О божественных Образах» — *De imagin. I, 10*). Далее Флоровский цитирует его писание (III, 19, в PG 94, 1340), в котором он ссылается на Дионисия Ареопагита: «Прообразы суть существорные основания, совокупно предсуществующие в Боге», что богослов называет «предопределениями», «и божественные и благие изволения, определенельные и творческие для всего существующего...».

<sup>73</sup> Флоровский Г. В. Тварь и тварность. С. 127, 129.

<sup>74</sup> Там же. С. 148—149.

первого активного проявления свободы человеческой личности выбирать и творить новую реальность. Это конкретное событие положило начало порочности и смерти человека. Однако, дав человеческой личности знание о добре и зле, оно также открыло возможность для человека осознанно бороться с грехом и смертью, чтобы возвращать себе первобытное трансцендентное измерение. Выбирая добро, человек наполняет прообраз действительностью бытия и становится местом, где вселяется Премудрость Троицы.

Статья Флоровского показывает, что способность к проявлению Премудрости предполагает активное нравственное самосознание со стороны человечества: «...над образом всегда сияет Прообраз <...> как призвание и норма. В твари над ее естеством поставлено сверхприродное задание, задание свободного и в свободе утвержденного причастия и общения с Богом». Отвечая на это призвание, человек создает «разрыв», который проявляет Бога в истории.

Это задание есть призыв, и призыв, осуществимый только через самоопределение и подвиг твари. «В нем есть место для творчества, для новозидания, — и не только в смысле раскрытия, а именно возникновения нового <...> вместе с тем это „я“, творчески осуществимое, не есть „естественное“ и эмпирическое „я“, так что такое „осуществление себя“ есть разрыв и скачок из порядка естества в порядок благодати. Ибо это осуществление есть стяжание Духа, причастие Богу. <...> Ибо задание запредельно естеству, есть требование живой и свободной встречи и соединения с Богом <...> В том смысл истории, чтобы свобода твари ответила приятием на предвечный Совет Божий...».<sup>75</sup>

Истолкование Флоровским сотрудничества между Богом и человеком в твари выражает личную, диалогическую концепцию единства. Для Флоровского такое единство противостоит субстанциализму и монолитному союзу всеединства в софиологии. Он дает описание теологии православия, в которой единство неотделимо от различия и основано на личной свободе. Оно опирается на самобытность божьей твари, которая может быть реализована только в контексте истории.

Более поздняя статья Флоровского «Приснодева Богородица» непосредственно зависит от его сочинения «Тварь и тварность», развивая тему о сотрудничестве между Богом и человеком в отношении девства.<sup>76</sup> В этой работе он выразил то, что, по его мнению, неприемлемо для православия в западном идеалистическом понимании девства, которое он связывает с «мнимой» Софией.<sup>77</sup> Он трактует девственность Марии как намеренный

<sup>75</sup> Там же. С. 145—146, 150.

<sup>76</sup> Эта статья впервые появилась в 1949 г. в сборнике под ред. Е. Л. Маскаль: *The Mother of God: A symposium by members of the Fellowship of St. Alban and St. Sergius* / Ed. E. L. Mascall. London: Dacre Press, 1949. P. 51—63. Цитируем выдержки из сокращенного варианта этой статьи, повторно опубликованной в собрании работ Г. Флоровского (*Florovsky G. Collected Works*. Belmont, 1976. Vol. 3. P. 171—188).

<sup>77</sup> Флоровский рассматривал божественную девственность в историческом контексте, подчеркивая, что Мария не стояла над человеческими условиями и не была какой-то идеальной личностью, как ее рассматривают в западной традиции и в софиологии (*Florovsky G. The Ever Virgin Mother of God* // *Collected Works*. Vol. 3. P. 177, 183). Акцентируя западное понимание Девы Марии как исключительной личности, М. Уорнер озаглавила свою работу:

выбор в «ответ» на «призыв» Первообраза. Ее согласие стать «рабой Господней» и родить Бога во плоти делает ее соучастницей деяния божественного творения, кульминацией которого стало воплощение, снисхождение Бога к человеку.<sup>78</sup> Для придания своей аргументации большей убедительности он цитирует здесь отрывок из проповеди митрополита Филарета Московского в день праздника Благовещения Пресвятой Богородицы:

«Во дни творения мира, когда Бог изрекал Свое живое и мощное: *да будет*, — слово Творца производило в бытие твари; но в сей беспримерный в бытии мира день, когда Божественная Мария изрекла Свое кроткое и послушное *буди* <...> слово твари низводит в мир Творца. <...> Потребно было Ее смиренное: *буди*, чтобы воздействовало Божие величественное: *да будет* <...> Сия чудная сила есть чистейшая и совершенная преданность Марии Богу, волею, мыслию, душою, всем существом...».<sup>79</sup>

«Разумеется, — заключает Флоровский, — эта свобода не предполагает инициативы — однако это подлинная свобода, свобода любви и поклонения, смирения и доверия, свобода соработничества».

Идею девственности как свидетельства свободы от «необходимости» Флоровский заимствует из традиционных представлений на основе взглядов Григория Нисского. В своей проповеди «О девственности» Григорий Нисский описывает ее как знак осознанного и добровольного участия в первоначальной новизне сотворения.<sup>80</sup> Девственность предполагает обращение к Богу, отражающее собственное отношение Творца к творению. Это происходит вследствие причащения в энергии и свете, само-трансцендентности и свободы от необходимости, включая смерть. Девственность означает, что тело и мир восстановили свое величие, каким оно было до грехопадения, но сейчас в духовном смысле и в истории. Поэтому девственность подразумевает, что тот, кто ею обладает, участвует в изначальном величии Адама и отражает царственность Господа по подобию воплощенному Христу.<sup>81</sup>

Традиция, к которой обращается Флоровский, трактует девственность как знак «разрыва», поскольку она предполагает осознанное решение освободиться от страстей и стать открытым Богу. Это опустошение является зеркальным отражением истощения Бога как Духа в плоть.<sup>82</sup> Таким образом,

---

«Alone of All Her Sex: Myth and Cult of the Virgin Mary») («Единственная из всех представительниц Ее пола: Миф и культ Девы Марии»).

<sup>78</sup> Булгаков гипотетически выделяет Деву Марию среди остальных людей как личность, давшую человеческую форму Святому Духу (*Bulgakov S. Sophia... P. 117—120*). В противовес этой точке зрения, а также выраженному в том же русле мнению софиологов о том, что Мария является «проявлением» вечного женского начала и выражением космической гармонии, Флоровский рассматривает ее приятие Духа в сцене Благовещения как разрыв, а не как «развитие» в понимании софиологии.

<sup>79</sup> *Florovsky G. The Ever Virgin Mother of God. P. 180*. О развитии этой идеи в XIV в. в Византии у Николая Кавасилы см.: *Lossky V. In the Image and Likeness of God. P. 203*.

<sup>80</sup> *Gregory of Nyssa. On Virginitiy // A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church. Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 1994. Vol. 5. Chapt. XII. P. 357—358*.

<sup>81</sup> Григорий Нисский утверждает, что «для тех, кто в состоянии слышать, о чем говорит Премудрость <...> Царство Божье внутри вас» (*Gregory of Nissa. On Virginitiy. P. 358*).

<sup>82</sup> «Максим Исповедник особо указал на параллель между тем добровольным самоощущением (*kenosis*) Слова Бога, когда оно становилось человеком во плоти, и тем самоосвобо-

она означает духовный брак с триединым Богом.<sup>83</sup> В этом браке «мы уже знаем Христа не во плоти, Он живет в нас духовно вместе со Своим Отцом».<sup>84</sup> В духовном браке душа сообщается с Троицей, но не с Его существом, а энергетически, по прямой аналогии с Воплощением.

В статье Флоровского подразумевается, что девственность в православной традиции означает нечто противоположное абстрактной «вечной» «бесплотной» чистоте. Это внутреннее просветление плоти, активно достигаемое во времени. Как и на Западе, православная традиция связывает девственность с «браком», «душой» и отождествляет ее с Богородицей. Однако все три концепции рассматриваются в ней под собственным углом, выражая ее понимание истории, личности и божественного провидения. Как мы увидим далее, православная концепция девства предопределила изображение Ангела в новгородской иконе Св. Софии. Это понимание девства резко отличается от аллегорической девственности, заложенной в киевской иконе Софии. Этот контраст, по нашему мнению, обозначает разграничительную линию между традиционной мыслью Московии XVI в. и прозападным мировоззрением конца XVII в.

Блестящий богословский очерк Флоровского 1928 г. дает важный контекст для понимания негативного толкования новгородской иконы Св. Софии и культуры Московии в целом.<sup>85</sup> Без открытого упоминания софиологии в данном случае подчеркиваются диалогические аспекты православного богословия, отличающие «истинную» Софию от «мнимой», о которой он писал в своем письме к Булгакову в 1926 г. В работе указаны ключевые ценности, составляющие основу его понятия: историческая субстанциальность, свобода, возможность творчества, «иносущие», божественно-человеческое «сотрудничество». Его понятие субстанциальности истории выясняет основу его восприятия эстетики реализма Трулльского собора как единственно православный вариант.

В то же самое время статья предоставляет нам богословские рамки для объяснения иконы с точки зрения двух основных направлений православного канона — истолкования Премудрости и духовности исихазма, восходя-

---

ждением от страстей, которое может привести по благодати к нашему обожению. Наше истощение является достойным ответом на божественное истощение» (*Squire A. K. The Idea of the Soul as Virgin and Mother in Maximus the Confessor // Studia Patristica. Berlin: Akademie-Verlag, 1966. Vol. 8. P. 456—461, esp. 458*).

<sup>83</sup> По мысли Максима Исповедника, девственная душа является отличительной чертой человека, «стоящего между доброй и злой всестью (слухами) и сохраняющего бесстрастие...». «Тогда его душа начинает познавать ту свободу, которая принадлежит ее настоящей природе...». Девственная душа является плодородной и созидательной в том же смысле, что и брак Девы Марии с Богом. «... Не теряя своей собственной природы, она [душа] становится в своей мере богоподобной, новым рождением, в котором Христос появляется мистическим образом, делающим ее и девственной, и матерью, превышающей взаимозависимость мужского и женского пола, и существование вещей, которые появляются и уходят» (*Squire A. K. The Idea of the Soul... P. 457 и 459*).

<sup>84</sup> *Ibid.* P. 460.

<sup>85</sup> Мысль Флоровского о том, что икона отходит от традиции православия, возможно, была почерпнута из высказывания Андреева о мнении Н. П. Кондакова о том, что «отступление от принятого византийским искусством стремления к историческому воспроизведению лиц Пресвятой Троицы или к условной символике началось, очевидно, вместе с падением Византии (1453 г.), раздроблением византийского искусства на боковые провинциальные ветки и появлением новых иконописных задач» (см.: *Андреев Н. Е. О «деле дьяка Висковатого»*. С. 232).

щей к Константинополю, Афону и балканским странам XIV в.<sup>86</sup> Прочтение иконы в этом контексте показывает, что ее утонченный новаторский символизм углубляет православную традицию изображения Премудрости через литургический мистицизм. Понимание этого символизма дает основания полагать, что икона, вероятно, появилась тогда, когда эти тенденции были в наивысшем расцвете в московской культуре, т. е. в конце XIV—середине XV в. (задолго до «Сказания», если оно на самом деле возникло в среде архиепископа Геннадия).<sup>87</sup>

### Новгородская икона Св. Софии и поэтика Премудрости в эпоху возрождения исихазма

Художественные традиции, которые развивались в эпоху исихазма, не отражали 82-е Правило Трулльского собора, несмотря на желание исихастов показать присутствие Бога именно в истории и во плоти, в их иноприродности. В это время преобладало мистическое мировоззрение, в котором символическая поэтика была единственным способом открыть присутствие Логоса в мире. Через писания Дионисия Ареопагита, Иоанна Дамаскина и других богословов православия воспринималась эстетика неоплатонизма.<sup>88</sup> Она однозначно подходила для выражения литургического мистицизма, явно присутствующего уже в XI в. в киевском соборе Софии Премудрости Божьей, процветающего и в византийском мире XIII—XV вв.<sup>89</sup> В XIV в. приверженец исихазма патриарх Константинопольский Филофей, оправдывая символизм в христианском искусстве, по-своему интерпретировал 82-е правило Трулльского собора, которое гласило: «...почитая древние образы (типы) и тени, преданные Церкви как символы истины, мы выше чтим бла-

<sup>86</sup> После издания более ранней английской редакции данной статьи автор узнала о работах С. Н. Гуковой «София Премудрость Божия» и Л. И. Лифшица «Премудрость в русской иконописи», авторы которых рассматривают икону как выражение духовности века возрождения исихазма. Главным источником в исследовании Гуковой является «Сказание». Гукова и Лифшиц, очевидно, не знали о моем, более раннем, анализе иконы как выражении поэтики исихазма (см.: *Hunt P. The Novgorod Sophia Icon and the Problem of Old Russian Culture: Between Orthodoxy and Sophiology // Symposium*, 4—6 (1999—2000), 1—40).

<sup>87</sup> О появлении этой иконы в раннем XV в. см.: *Лифшиц Л. И. Премудрость в русской иконописи*. С. 147.

<sup>88</sup> О символизме исихазма и Премудрости см.: *Ouspensky L. Theology of the Icon*. P. 231—285. С. С. Аверинцев трактует образ Богоматери в апсиде киевского Софийского собора как символ Премудрости в церкви. См.: *Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси*. М., 1972. С. 25—49. Даже когда в посвященной Льву Шестову статье «Спор о немецком идеализме» Флоровский обозначил границу между немецким идеализмом, берущим начало в идеях Реформации, и православным христианством, он признавал в качестве решающей для церкви роль ассимиляции эллинистической традиции во взглядах отцов церкви: «...Церковь никогда не утверждала, что нет ничего общего между Иерусалимом и Афинами, между „Школой“ и „Церковью“» (*Флоровский Г. В. Спор о немецком идеализме*. С. 77, 80). Флоровский так пишет о роли исихазма в древнерусской культуре: «На Руси было кому читать <...> мистико-аскетические книги <...> это был канун кризиса и разрыва» из-за несмнуемого падения Византии и начала «эсхатологического ожидания» (*Флоровский Г. В. Пути русского богословия*. С. 9—10).

<sup>89</sup> Шульц придает особое значение новаторским аспектам декоративной росписи апсиды в киевском Софийском соборе: *Schultz H. J. The Byzantine Liturgy: Symbolic Structure and Faith Expression*. New York, 1986.

годать и истину сами, как исполнение закона. Посему <...> постановляем отныне запечатлевать на иконах Христа Бога нашего, Агнца, вземляющего грехи мира, в человеческом образе...».<sup>90</sup>

Редакция Филофея дополняет: «А о Новом Завете новых тайн, когда престала тень Закона, и всё исполнилось благодати и истины (Иоан., 1: 17) <...> видим, что сам Владыка тайн не только говорит посредством иносказаний и притчей, но и апостолов научает таинственным и божественным предметам чрез священные символы».<sup>91</sup>

«Священный» символ Филофея отличается от космической аллегии, которую Флоровский видел в новгородской иконе Св. Софии. Он являет собой трансцендентную целостность двух природ по аналогии с двумя природами, сосуществующими у единой личности Христа. Так же как человеческая плоть Христа проявляет Его невидимую божественность в качестве Света, видимого внутренним зрением, чувственный аспект символа позволяет внутреннему зрению увидеть Первообраз. Его двойственность вызывает диалогическое восприятие со стороны целостной человеческой души.

«А что бесстрастной и простой части души, которая есть самый ум очищенный <...> свойственно простое и нераздельное единение с божественными предметами <...> а страстная часть ее согласно природе, пользуясь чувствованием и воображением, чрез указанные оные чувственные символы и получает помощь и светло возводится к созерцанию красоты и познанию вешей сокровенных, ясно отсюда...» (курсив мой. — П. Х.).<sup>92</sup>

Символ позволяет зрителю иконы подниматься по духовной лестнице аналогий между тем, что мы можем воспринимать и испытывать, и неизвестным. Однако он при этом не устанавливает какого-то неизбежного тождества между противоположными концами этой лестницы. В большей степени Филофей понимал символ в рамках традиции, основанной Дионисием Ареопагитом и Иоанном Дамаскином.<sup>93</sup> Предметно-изобразительный аспект (образ) символа онтологически участвует в изображаемом им таинстве (Прототипе), оставаясь при этом «другим». Символ наполнен божественным светом, который в относительном, опытном смысле проявляет единство Божественного существа вне себя.<sup>94</sup>

Используя пророческие символы, искусство эпохи исихастов нашло способы передать трансцендентность Премудрости, заменяя основанный на 82-м правиле Трулльского собора «реализм» «мистическим реализмом».<sup>95</sup> Таким образом, новгородская икона Св. Софии могла быть сим-

<sup>90</sup> Ouspensky L. Theology of the Icon. P. 92—93.

<sup>91</sup> См.: Арсений, епископ. Филофей патриарха Константинопольского XIV века Три Речи к епископу Игнатию с объяснением изречения притчей: «Премудрость созда себе дом и проч.»: Греческий текст и русский перевод. Новгород, 1898. С. 13 (далее: *Филофей*. Три Речи).

<sup>92</sup> Там же. С. 15.

<sup>93</sup> В символической поэтике исихазма возродился интерес к трактатам Дионисия Ареопагита, переведенным на славянский язык в XIV в. (см.: Прохоров Г. М. Памятники переводной литературы XIV—XV веков. Л., 1987).

<sup>94</sup> Филофей признает влияние Ареопагита (*Филофей*. Три Речи. С. 6). Здесь он прямо заимствует идеи последнего из его трактата «О Церковной Иерархии», 373 D—377 A. (см.: *Преподобный Иоанн Дамаскин*. «О Божественных Образах», I: 8, 9, и 16).

<sup>95</sup> См.: Makarev D. J. Место антропологических идей св. Григория Паламы в контексте византийской гомилетики на праздник Преображения (VII—XIV вв.) и в традиции афонского исихазма // Verbum. СПб., 2001. Вып. 3. С. 249.

волична без потери эмпирического, «исторического» пути к познанию Бога. Ее символика не имела ничего общего с западной аллегорией.<sup>96</sup> Западная аллегория монологична, поскольку изобразительная функция знака соотносится с каким-либо представлением и не поддерживает эмпирический опыт. Аллегория скрыто отождествляет Бога с разумом и предполагает Его познаваемость. По мнению Флоровского, аллегория аналогична софиологическому символу, передающему «всеединство».<sup>97</sup>

Ученые давно поняли, что наша икона является символическим христологическим толкованием Притчей, 9: 1—5.<sup>98</sup> Для Филофея и его традиции эти стихи Книги притчей описывали пророческое видение царя Соломона, выражающее в понятных образах таинство будущего раскрытия божественной «благодати и истины». Традиция Филофея рассматривала пророческие видения в качестве средства пробуждения тайны, скрытой в благовестованиях, в высоко синтетической форме. Несмотря на различия толкований, эти видения указывают на неизменную онтологическую истину, которая является «целью» истории или более высокой «моделью». Божественное Провидение стало главным предметом богословия о Премудрости.

Традиция создала условия для содержания и поэтики иконы, когда она проникла в скрытую истину видения Соломона в Притчах, 9: 1—5. Истолкование Притчей, 9: 1—5 использовалось также в экзегетике других текстов Священного Писания, имевших пророческое значение. В эпоху исихазма стремление передать трансцендентную целостность и многослойность понимания единственной истины Христа привело к созданию сложносоставных образов, восходящих к различным ветхозаветным источникам.<sup>99</sup> Предполагалось, что создатели таких сложных символов должны были быть сами провидцами и пророками. Значение их предсказаний в том, что они вывели божественное откровение через церковь на новый уровень «целостности».<sup>100</sup>

<sup>96</sup> «Смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, в него надо „вжиться“. Именно в этом состоит принципиальное отличие символа от *аллегии*: смысл символа не существует в качестве некоей рациональной формулы, которую можно „вложить“ в образ и затем извлечь из образа. Соотношение между значащим и означаемым в символе есть диалектическое соотношение тождества в истожестве» (см.: *Аверинцев С. С. Символ // Краткая литературная энциклопедия*. М., 1971. С. 826).

<sup>97</sup> В своей метафизике всеединства Булгаков отрицает таинственную природу божественного откровения и высказывает в пользу его рациональной ясности. Он утверждает, что Бог познаваем и что его определение Софии объясняет «отношение Трех Ипостасей к Софии (ousia)». Далее он отметил, что «самооткровение Бога-Отца абсолютно полностью проявляется в Боге-Сыне и Святом Духе <...> Внутри самой Пресвятой Троицы нет места для какой-либо нераскрытой тайны: „Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы“ (Первое послание Иоанна 1:5)» (*Bulgakov S. Sophia*. P. 35, 40).

<sup>98</sup> *Meyendorff J. L'icônographie de la Sagesse Divine... P. 260, 276—277; Яковлева И. А. «Образ мира»... С. 398. О святоотеческом толковании Притчей 9 в этом свете см.: Meyendorff J. L'icônographie de la Sagesse Divine... P. 260—261.*

<sup>99</sup> См., например, образ «Спаса в силах» Андрея Рублева, описанный Д. М. Фисне на основе Книги пророка Иезекииля (1:3—28), Откровения Иоанна Богослова (4:1—3) и других пророческих книг: *Fiene D. M. What is the Appearance of the Divine Sophia // Slavic Review*. Fall 1989. P. 474—475. Fig. 12.

<sup>100</sup> Традиция и нововведения в православии, а также пророческая роль иконописца трактованы Л. Успенским и В. Лосским (*Ouspensky L., Lossky V. The Meaning of Icons // St. Vladimir's Seminary Press. Crestwood, New York, 1989. P. 11—22.*

В нашей иконе сложный многосоставный символ, смысл которого извлечен из различных источников, создал прецедент практической поэтики, которая, по-видимому, возмутила Максима Грека и смущала дьяка Висковатого в более поздних московских иконах Премудрости. Мы покажем, что присутствие в новгородской иконе Св. Софии этой тенденции делает ее способной передать мистическое мировоззрение исихазма, того направления, которое Флоровский высоко ценил как лучшее в византийском наследии.<sup>101</sup>

Сложность иконы была обусловлена ее целью истолковать «дом» и «пир» Премудрости. Она соответствовала авторитетному истолкованию «Вопросов и ответов» Анастасия Синаита, именно к вопросу 42: «„Что значит „Премудрость построила себе дом?“ Христос-Мудрость и Сила Бога-Отца построила себе дом, то есть плоть; ибо Слово стало плотью и обитало среди нас (Иоан., 1: 14)».<sup>102</sup> Согласно Евангелию от Иоанна, построение Дома Премудрости значит Богоявление во плоти, явление онтологической истины Слова, которое «в начале» и было «свет истинный, который просвещает всякого человека» (Иоан. 1: 1, 9»).

Символика Дома Премудрости представляла собой путь к богословию исихастов, сосредоточившемуся на проблематике того, как можно познать онтологическую истину в чувственном мире и особенно во плоти. Чтобы подчеркнуть ее догматическую актуальность, патриарх Филофей сочинил три речи, в которых он истолковал Притчи, 9: 1—5 в духе письменной экзегетики и предыдущего иконографического отображения этой темы в апсиде такого храма Премудрости, как Софийский собор в Киеве.<sup>103</sup> Одновременно он добавил символические слои толкования в духе исихастской проблематики, которые способствовали новому подъему иконографического творчества в период исихазма, что на Руси подготовило основу для новгородской иконы Св. Софии.<sup>104</sup>

Работа Филофея показала, что такое определение смысла Дома Премудрости могло служить парадигмой для познаваемости Бога через всю божественную иконономию (домостроительство), т. е. моменты разрыва, когда трансцендентная действительность раскрывалась в чувственном мире, начиная с Воплощения. Филофей понимал, что в традиции истолкования Притчей, 9 символ «Дом Премудрости» означал не только Воплощение, но и промысл Воплощения в том, как церковь должна постигать онтологическую истину. Символ «Дом Премудрости» означал аналогию между одушевленным телом Воплощенного Христа и мистическом телом Церкви,

<sup>101</sup> О личностной ориентации в традиции о Премудрости и ее связи с богословием Троицы и энэргий в исихазме см.: *Meyendorff J. Wisdom-Sophia: Contrasting Approaches to a Complex Theme // DOP. 1987. Vol. 41. P. 392.*

<sup>102</sup> *Сидорова Т. А.* Вологовская фреска «Премудрость создала себе дом» и ее отношение к новгородской среде стригольников в XIV в. // ТОДРЛ. Л., 1971. Т. 26. С. 220.

<sup>103</sup> См.: *Филофей.* Три речи.

<sup>104</sup> Л. М. Евсева приводит свидетельства влияния писания Филофея на более широкую византийскую традицию. См.: *Евсева Л. М.* 1) Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса // Иконостас / Под ред. А. М. Лидова. М., 2000. С. 411—440; 2) Две символические композиции в росписи XIV в. монастыря Зарма // ВВ. 1982. Т. 43. С. 134—146. Об идеях Филофея в этих «Словах» см. также: *Евсева Л. М.* Пир Премудрости // София Премудрость Божия: Выставка русской иконописи XIII—XIX веков из собраний музеев России. М., 2000. С. 194—196.

освященным благодатью евхаристического действия. Символ «пир Премудрости» означал познание онтологической истины божества через участие в одушевленном теле Христа во время евхаристического действия. Истолкование Притчей, 9: 1—5 в каноне на Великий четверг Козьмы Маюмского служило образцом познаваемости истины через присутствие Света во плоти и в церковном теле: «Всевиновная и подательная жизнь, безмерная Мудрость Божия, созда храм себе от чистья, неискусомужные Матери, в храм бо телесно оболкийся — славно прославися Христос Бог наш». Три момента прославления тела Христа светом играли преобладающую роль в исихастском богословии о познаваемости Бога. Они представляли Воплощение и евхаристическое действие как проявления Дома Премудрости и Преображение.

Символическое толкование Притчей, 9: 1—5 выражало, в чем состоит полнота Божества, сообщаемая несозданным светом, носителем онтологической истины, творческой энергии Троицы. Символика должна была показать трансцендентную целостность, осуществляемую во время литургии, на уровне внутреннего видения этого света. Она должна была передать идею нашего участия в единстве пространства и времени божественного света. Только священный символ смог указать в скрытом, мистическом виде на существование целого в части, единого во множественности через пребывание света в Церкви.

Наша икона представляет сложный, целостный символ, который выполняет эти задачи. В нем продолжена традиция истолкования Притчей, 9 в апсиде Софии Киевской, развитой под влиянием исихастской проблематики о познаваемости Бога. В киевском и других соборах, посвященных синтетической концепции божественной Премудрости, догматические композиции апсиды являлись христологическим толкованием Притчей, 9: 1—5.<sup>105</sup> Верующий мог понять смысл Премудрости в ее Доме, осознав иконографические зоны апсиды как части целого, связав историю с вечными истинами.

В Киеве композиция Благовещения обрамляет центральную часть, изображающую промысл Воплощения. Богоматерь в апсиде стоит как символ Бога внутри церкви над композицией «Причащение апостолов», символизирующей призвание апостолов сделать церковь мировым средством освящения человеческого рода.<sup>106</sup> Образ Христа Небесного Первосвященника

<sup>105</sup> О фресковой композиции киевского Софийского собора и других храмов Премудрости как символического толкования Притчей, 9: 1—5 см.: *Брюсова В. Г.* Толкование на IX притчу Соломона в Изборник 1073 года // Изборник Святослава 1073 года. М., 1977. С. 306. Приложено; см также: *Meendorff J.* Wisdom-Sophia... Fig. 1.

<sup>106</sup> По мнению Шульца, новаторская программа росписи апсиды в Кисев проявила литургический символизм, поставивший ее в положение некоего идеологического авангарда, который предвосхищал вдохновленный исихазмом мистицизм, расцветший на Балканах в период Палологов. Киевская иконографическая программа в небывалой степени «преодолевают барьер между видимым и невидимым, временем и вечностью, символом и реальностью, выражая при этом мистическое единство и тех, и других»: *Schultz H. J.* The Byzantine Liturgy: Symbolic Structure and Faith Expression. P. 81—89, 103. В. Д. Сарабянов прослеживает, как в псковских и новгородских храмовых декорациях начиная с XII—XIV вв. развивались характерные элементы этой композиции, в том числе образы небесной литургии, Первосвященства Христа и земного причастия апостолов, служившие, вероятно, промежуточным звеном: *Сарабянов В. Д.* Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // Вопросы искусствознания. М., 1994. № 4. С. 268—312.

над изображением Богоматери выражает онтологическую идею этого освящения, т. е. вечное намерение Бога освятить плоть через самопожертвование.<sup>107</sup> В куполе ангелы служат в Небесной литургии, где вечно совершается спасущее мир действие. Все вместе эти образы выражают идею Премудрости-Христа-Творца. Отношение между иерархическими зонами представляет символическое соотношение вечного Пробраза, или Логоса, с освященной тварью. В целом изображенное передает единство небес и земли, вечности и литургического времени. В совокупности этих образов преобладает понятие надмирного Творческого замысла и его постоянного и непрерывного действия в церкви до настоящего времени.

Во времена расцвета исихазма этот литургический мистицизм толковался под знаком познаваемости полноты Божества в чувственном мире. Надо было показать, как Дом Премудрости раскрывает промысл и силу Троицы вне себя, через действие света. Задача связать Премудрость с действием Троицы в Великом Совете вела к изображению Христа-Премудрости Ангелом Великого Совета (Ис., 9). Наделение образа Премудрости-Христа звездой Премудрости помогало обозначить несозданный свет, передать силу Троицы через осветление плоти на примере Преображения.<sup>108</sup> В новгородской иконе Св. Софии эта звезда изображена три раза и центральное место Ангела Великого Совета свидетельствует о влиянии исихастского богословия.

Начиная с XIII в. образ Ангела-Премудрости появляется в композициях, где Премудрость приглашает гостей к своей трапезе.<sup>109</sup> Флоровский предпочел не придавать большого значения этим изображениям Ангела-Премудрости, утверждая, что они не являются прямым источником для иконы.<sup>110</sup> В Киевской Псалтири конца XIV в. Премудрость изображена в виде Ангела, стоящего внутри храма.<sup>111</sup> В Дечанах (1348) Ангел-Премудрость занимает место Христа в композиции «Причащение апостолов»,<sup>112</sup> находящейся на

<sup>107</sup> Образ Христа Пресвященника здесь выражает его роль в небесной литургии. См.: *St. Meyendorff P. Germanus of Constantinople on the Divine Liturgy // St. Vladimir's Seminary Press. Crestwood, New York, 1984. P. 97.* «Ибо Христос вошел не в рукотворное святилище <...> но в самое небо (Евр., 9: 24), чтобы предстать ныне за нас пред лице Божие, сделавшись Первосвященником» (Евр., 6: 20).

<sup>108</sup> См. миниатюру «Преображение»: *L'art de Thessalonique et des pay balkaniques et les courants spirituels au XIVe siecle / Ed. R. Samardzhik. Belgrade, 1987. P. 90—91.* О звезде Премудрости см.: *Fiene D. M. What is the Appearance of the Divine Sophia. P. 473—476.*

<sup>109</sup> Мейсндорф отмечает, что Ангел Премудрости как таковой впервые появился в толкованиях Притчей, 9: 1—5 в XIII в. в церкви Св. Климента в Охридс (1295), а также в сербских церквях в Грачанице (1321) и в Дечанах (1348), отразив палологовскую тенденцию к символизму.

<sup>110</sup> Вероятно, на его мнисие повлияла точка зрения Н. Е. Андреева о том, что в иконографии образы Христа как Ангела Великого Совета по пророчеству Исаии были редкими (см.: *Андреев Н. Е. О «дсле дьяка Висковатаго». С. 233).*

<sup>111</sup> См.: Киевская Псалтирь 1397 г. (РНБ. Ф 6. Л. 63). Ангел изображен на поле рядом с псалмом 45. В красном с золотом одеянии он стоит внутри трехкупольного храма (символа Троицы?), поддерживая руками церковный свод. В киевском Софийском соборе стих 6 этого псалма: «Бог посреди него [города]; он не поколебле.ся...» — находится над конхой апсиды, над головой Богородицы (*Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской*). В Псалтири Ангел изображен ниже этого стиха, занимающего последние строки на листе, и под образом самого города, буквально показывая присутствие божества в храме (городе). Так и в иконе Ангел демонстрирует присутствие Бога в церкви во время литургии и внутри участвующих и видящих Его Богородицы и Иоанна Предтечи.

<sup>112</sup> *Meyendorff J. L'icongraphie de la Sagesse Divine... S. 270—274. Fig. 9.*

против сцен, где Ангел-Премудрость призывает гостей к трапезе. В балканских росписях Ангел обычно изображался за престолом на семи столпах Дома Премудрости.<sup>113</sup> Таким образом, Ангел символизировал присутствие всего божества, престол означал трапезный стол, а пир — духовное познание всего божества, которое Ангел представляет через литургию.

В нашей иконе эта композиция значительно осложнена, представляя Ангела по вертикальной оси, на вершине которой изображен Христос-Творец. Сам же Ангел восседает на престоле на семи столпах. Своеобразие Ангела здесь и в том, что он облачен в царские одежды. От балканских композиций икону отличают изображение Богородицы и Иоанна Предтечи,<sup>114</sup> а также круги света — малый, объединяющий Христа и Ангела, и большой, связывающий их с Марией и Иоанном. К этому сложносоставному символу добавлена полусфера рая, полог которого с Этимасией удерживают шесть ангелов, по три на каждой стороне. Эта композиция связана с меньшим кругом Творца как неотделимая часть всего образа Премудрости. В этих своеобразных чертах раскрывается богословский смысл иконы.

В медальоне Богоматери Никопея<sup>115</sup> представлен образ Христа Эммануила, предвиденного пророками (Ис., 7: 14). Этот образ объявляет главную тему, связанную с Домом Премудрости как местом откровения промысла Воплощения. Богородица обращена к Ангелу, указуя, что он выполняет этот промысел, открывая его скрытую истину. В Ангеле следует видеть Исаина Ангела Великого Совета, которого церковь считает посланцем Троицы в Предвечном Совете (Ис., 9: 6). Погрудный образ Христа над Ангелом представляет Сына-Творца, премудрость и человеколюбие которого раскрываются в нижней части композиции.

Слова на свитке Иоанна Предтечи: «Се Агнец Божий вземляй грехи мира» — открывают еще одну сторону скрытой истины, в которой заключена сила самопожертвования Христа. Эта сила очищения и преобразования создает необходимые условия девства, чтобы человеческая плоть смогла пробудиться ради познания в ней полноты божества.

В образе Ангела передана главная идея исихастского богословия о пути познания онтологической полноты Бога. Св. Григорий Палама и его последователи открыли этот путь мистического соединения с Телом Христа во время литургии. Но Палама уточнил это понятие, когда писал, что это соединение предполагает духовное участие в Воскресении Христа. Познание происходит через телесное сосуществование с Его воскресшим Телом и воскрешение человеческой души в рамках времени.<sup>116</sup>

<sup>113</sup> Ibid. Fig. 7, 8.

<sup>114</sup> П. Евдокимов предполагает, что на эту композицию могло повлиять изображение в рукописи Иоанна Лествичника XII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае. Там средний ангел, символизирующий Агапия, изображен сидящим на троне в овальной мандорле, с предстоящими рядом двумя крылатыми ангелами, воплощающими Веру и Надежду. Христос над ними указывает рукой на среднего ангела. Подобная композиция могла возникнуть под влиянием поэтики исихазма (Evdokimov P. The Art of the Icon Redondo Beach. CA, Oakwood Publications, 1990. P. 347. См. также: Гуква С. Н. София Премудрость Божия. С. 215—218.

<sup>115</sup> Об образе Богоматери Никопеи см.: Гуква С. Н. София Премудрость Божия. С. 213—214.

<sup>116</sup> Meyendorff J. Le Theme du «retour en soi», dans la doctrine palamite du XIVe siècle // Byzantine Hesichasm: historical, theological and social problems. London, 1974. P. 205.

Освещенное тело Ангела в одеждах и короне царя воплощает такое понимание познаваемости Бога. Его расположение на престоле показывает преображенное Тело Христа и что Оно, по пророчеству Исаии, уже сейчас, в литургическом времени церкви, унаследовало Божие Царство и сидит на троне Давидове (Ис., 9: 7). Наследование им Божьего Царства означает Его Воскресение и телесное возвращение к Отцу. Царственная фигура Ангела с красными крыльями предстает телом воскресшего Христа-Царя, прославленного Духом-Светом и соединенного с Отцом. Он сидит на троне-алтаре, олицетворяя трапезу Премудрости и передавая главный тезис исихастов о познаваемости полноты божества.<sup>117</sup>

Положение и вид ангельского тела указывают на его духовное сосуществование в телах святых. Именно это телесное сосуществование раскрывается в образе Богоматери Никопеи. С одной стороны, положение Ангела на престоле показывает, что это сосуществование совершается постоянно и таинственно в душах верующих в литургическом времени, а с другой — его царственность означает мировое освящение плоти божественным светом, которое проявится в Втором Пришествии.<sup>118</sup>

В богословии исихазма телесное сосуществование исторической церкви с воскресшим Христом достигается через действие света-энергии. В иконе лучи звезды от Тела Христова касаются Богоматери и Иоанна, что превращает их в троицу, единство во множестве. Это касание намекает на их внутреннее видение несозданного света. Оно превращает их в пророков, способных созерцать скрытый источник света — воскресшее Тело Христово, которому они поклоняются. Подобная символика предполагает, что, видя исторического Христа-человека во время Его земной жизни, они испытывали видение божества внутри себя — видение, которое стало доступным всем участвующим в литургии.<sup>119</sup> При этом царственный Ангел олицетворяет ту идею, что сосуществование в Телe воскресшего Христа означает воскрешение человеческой души. Он предстает Богоматери, Иоанну и верующему как первообраз внутреннего состояния их тел и душ.

Композицию новгородской иконы можно рассматривать не только с точки зрения выполнения промысла Воплощения (по традиции толкования Притчей, 9), но и в смысле выполнения промысла Преображения Христа.<sup>120</sup>

<sup>117</sup> См. миниатюру XIV в., которая могла быть источником образа Ангела. На ней Ангел-Христос в красном одеянии окружен восьмиконечной звездой, являясь видением воскресшего Христа. См.: *Der Nersessian S. Etudes byzantines et armeniennes*. Louvain., Impr. Orientaliste, 1973. P. 45.

<sup>118</sup> См.: *Гукова С. Н. София Премудрость Божия*. С. 212—213.

<sup>119</sup> Претеча и Мария аналогичны апостолам в композиции «Приращение апостолов», предстоящим по обе стороны престола как символы участия церкви в трапезе Премудрости. Образ Младенца на шите Богоматери в этом контексте отражает идею «Бога внутри человека», высказанную Максимом Исповедником, труды которого были главным источником для исихастов (см.: *Townsend A. L. Eucharistic Doctrine and the Liturgy in Late Byzantine Painting // Oriens Christianus*. В. 58/1974, P. 147, PG 140, 164AB. А. Л. Тоунсли понимает этот символ как возможный источник образа Христа Младенца на алтаре (*melismos*), известный в памятниках поздневизантийского искусства (*ibid.* Fig. 14)).

<sup>120</sup> Об исихастском богословии Преображения см.: *Makarev D. J. Место антропологических идей св. Григория Паламы в контексте византийской гомилетики на праздник Преображения...* С. 224—249; *Gregory Palamas. The Triads*. New York: Paulist Press, 1983. III, 1, 10, 15; III, 3. 9. P. 72, 76, 106.

Там Христос явил образ Его прославленного Тела в телесном сосуществовании с телами трех апостолов. Здесь Иоанн и Богоматерь показывают, что все могут участвовать в славе Христа. На самом деле апостолы только смогли предвкусить (до распятия и Воскресения Христа) видение Бога-Света, пребывающего в Своем Собственном Телe и душе. Зато в иконе Св. Софии Иоанн и Богоматерь наслаждаются пиром Премудрости, познавая онтологическую истину Бога внутри себя. К тому же икона передает эту истину в символическом толковании промысла Творца, представленного в верхней части иконы.

Образы над Творцом как бы исходят из Его головы, являя символы вечных идей Великого Совета Троицы. Они служат архетипами по отношению к образам внизу, создавая систему аналогий между архетипом и образом, которая знаменует соотношение вечности и времени, несозданного и созданного бытия. Полусфера небес повторяет часть большего круга света, освещающего треугольник церковного тела (включая нижнюю часть композиции с изображениями Творца, Богоматери, Иоанна и Ангела на престоле). Она служит моделью онтологической действительности по отношению к тому, что происходит в большем круге света. Источник обоих измерений, высшего и низшего, — Творец. Он соединяет их как две одновременные и взаимоотражающие стороны Дома Премудрости.

Если Ангел на престоле являет силу (энергию) Преображения Тела во время литургического действия, то небесная, верхняя, часть центральной оси означает архетип этого действия, т. е. силу небесной литургии. Таким образом, икона повторяет сопоставление небесной и земной литургий, проясняя промысл Воплощения в киевской Софии, но с другим с акцентом действия света. Вдоль арки небес с каждой стороны изображены три ангела, предстоящие алтарному столу и отражающие отношение Иоанна и Марии к престолу. Этот божественный алтарь являет собой традиционную композицию Этимасии, или Престола Уготованного.<sup>121</sup>

Престол Ангела является образом этого архетипичного Престола Уготованного и несет божественную идею о литургии как способе обновления мира. Крест в нимбе Творца, предвещающая Его стремление к самопожертвованию, является образом креста на Престоле Уготованном. Ангел выступает таким же образом этого архетипа Креста, олицетворяя преобразующую силу жертвенного Агнца (Иоан., 1: 29). В то же время изображение Творца соответствует Его идее о Слове, которую символизирует Книга на Престоле Уготованном.<sup>122</sup> Попарно изображая творческие идеи,

<sup>121</sup> В монументальном искусстве она сначала появилась в росписях апсиды храма, а затем, начиная с XII в., получила широкое распространение в декорациях новгородских и псковских церквей. В. Д. Сарабьянов дает описание аналогичной композиции в апсиде Преображенского собора в Мирожском монастыре. Там Этимасия появляется над головой Христа, который изображен в деисусной композиции вместе с Богоматерью и Предтечей в конхе над алтарем. Деисус необычен: престол Христа уподоблен алтарю, а Христос — жертвенному Агнцу, точно так же, как престол Ангела и Ангел в нашей иконе (Сарабьянов В. Д. Программные основы... С. 275) В Дечанах, в цикле посвященном Акафисту Богородицы (5, кондак), Этимасия занимает центральное место в композиции Небесная литургия с ангелами по каждой стороне (см.: Townsley A. L. Eucharistic Doctrine and the Liturgy... P. 142—3. Fig. 5).

<sup>122</sup> Evdokimov P. The Art of the Icon... P. 352.

икона показывает, что в церкви действительно исполняется промысл Воплощения и Преображения.

Предтеча и Богородица определяют горизонтальную ось мистического креста, вертикаль которого образуют Ангел и Творец. Пересечение осей подразумевает мистическое единение, в котором спасительная жертва Бога вызывает соответствующее девство или самоопустошение человечества; «самообнищание» (kenosis) человека является ответом на добровольное Воплощение Бога в человеческую плоть. Такое православное понимание девственного брака подразумевается в аскетизме Иоанна Предтечи и принятии Бога Девой Марией в Ее плоти, определяя внутреннюю динамику церкви в ходе выполнения божественного плана, завершенного на кресте.<sup>123</sup>

Символика нового творения включает в иконе значения первого, седьмого и восьмого дней творения. Соотношение ее верхней и нижней зон передает эту символику. Небесный свод олицетворяет замысел обновления твари через снисхождение Творца в мир и сообщение Его творческой энергии миру. Шесть ангелов, изображенных в полусфере небесного свода, указывают на шесть дней сотворения мира,<sup>124</sup> выступая архетипом идеи новости и творческой деятельности вне границ времени. Это значит, что внизу происходит что-то новое, говоря словами Флоровского, «разрыв» или непрерывность в ткани времени.

Значение шести ангелов перекликается со смыслом семи столпов престола Ангела. Эти семь столпов передают идею о том, что в Доме Премудрости реализуется слава седьмого дня.<sup>125</sup> К тому же слава вокруг Ангела, так называемая звезда Премудрости, состоит из восьми лучей (два на вертикальной оси скрыты за головой и ногами Ангела), которые намекают на полноту восьмого дня. Символика звезды и столпов знаменует, что безвременная трансцендентность пребывает в исторической церкви. В системе аналогии между архетипом и образом свет вокруг Ангела показывает, что в рамках истории на уровне мистического опыта и внутреннего видения достигается совокупность первоначальной и конечной полноты.

Звезды на небосводе входят в систему значений, в которой Дом Премудрости есть место «разрыва». Они, особенно расположенные в среднем регистре композиции, символизируют свет, сияющий в темноте, олицетворяя саму идею новизны, выполняемую приходом Слова и Света во время, т. е. раскрывают смысл Воплощения, согласно Евангелию от Иоанна (1: 4—8). Внизу сияющий лик Ангела Премудрости и круг света со звездой Премудрости открывают нетварный Свет, который был «в начале» (Иоан., 1: 1).

<sup>123</sup> Возможной православной моделью скрыто присутствующего в этой иконе девственного брака может быть композиция XIV в. «Предста царица», выражающая толкование псалма 45 в святоотеческой традиции. Поразительное сходство с новгородской иконой Святой Софии, а также новгородское происхождение этой композиции дают основания предполагать связь между ними (см.: *Осташенко Е. Я.* Об иконографии типа иконы «Предста царица»... С. 175—188).

<sup>124</sup> О традиционном понимании этих ангелов см.: *D'Alverny M.-Th.* Les anges et les jours // *Cahiers archeologiques.* 1957. Vol. 9. P. 271—300.

<sup>125</sup> Символизм творения мира, связанный со священным днем отдохновения и особенно с покоем Творца на седьмой день, можно найти в литературе Ветхого Завета о Премудрости — Книге премудрости Соломона, Книге премудрости Иисуса, сына Сирахова и т. д., которые являются непосредственным контекстом толкования Притчей, 9: 1—5.

Восьмиконечная звезда на щите Девы и звезды на Ее одеянии (в изводе иконы из новгородского Софийского собора) являют тот же самый Свет, первым свидетелем которого является Иоанн Предтеча, как явствует из первой главы Евангелия от Иоанна (1: 7—9, 29).

Эта символика Света, который был «в начале», в образах иконы соответствует исихастскому богословию. Исихасты утверждали, что нетварный свет, оставаясь всегда одним и тем же, отражает непреложность и самотождество божества.<sup>126</sup> Тот свет, который просвещал Тело Христа в Воплощении (Эммануил в звезде на щите) и Тело воскресшего Христа на престоле (Ангел в звезде), есть тот же свет, который олицетворяет творческие силы божества (звезда вокруг Творца). Икона показывает его самотождество в разных исторических моментах, связанных с жизнью исторической церкви, и развивает любимую тему исихастов — как божественные энергии создают и раскрывают трансцендентное единство Бога в множественности и несоизмерности твари.<sup>127</sup>

Итак, пребывая в звезде Премудрости, Иоанн и Богоматерь знают то, что Адам знал до падения, — преображающую творческую силу Бога. Они становятся Домами Премудрости и испытывают «пир» Премудрости. Этот пир — познание полноты божества, в которой сосредоточивается вся жизнь, превышая границы времени и пространства. Тем самым они становятся новыми Адамами, очищенными, девственными и царственными по подобию Творца. У них, по гомилии Григория Нисского о девственности, та же свобода воли, которой Бог создал мир. В противоположность Адаму, они используют ее к добру, понимая, что они уже стали как Бог, потому что решили преодолеть страсть и приветствовать животворящую силу (Премудрость) Бога внутри себя. По подобию Бога-Премудрости, они творцы обновленного мира церкви как всеохватывающего Дома Премудрости.

В этом контексте царственность Ангела есть Логос (Прообраз) их внутреннего состояния. Как мы раньше видели, другое объяснение царственности Ангела возникает в контексте слов Исаяи, 7 и 9. Там она служит символом унаследования мессианского трона Давида Ангелом Великого Совета. Эта царственность также указывает на творческое действие со стороны человека, восстанавливающего это царство. Эти два полюса значения выражают догму о синергии человеческой и божественной воли в выполнении промысла Троицы. Их взаимоотношения отражают взаимоотношения Ангела, Богоматери и Иоанна и их общее участие в свете, в котором все существует в совокупности. Как одно целое, эти значения указывают на диалогический и личностный, присущий иконе, подход к Откровению.

Вся эта система значений открывается внутри взаимоотношений между архетипами и образами в верхней и нижней зонах иконы. Чтобы осознать эту систему и охватить целостность ее различных слоев, нужен диалогичный подход к чтению иконы. Такой подход открывает еще один уровень со-

<sup>126</sup> См.: «О же не власти в срьс Варлаама и Акиндина, кир Давида мниха и философа изложение» (Прохоров Г. М. Сочинения Давида Дисипата в древнерусской литературе) // ТОДРЛ. Л., 1979. Т. 38. С. 48—49.

<sup>127</sup> См.: Sinkewicz R. Saint Gregory Palamas. The One Hundred and Fifty Chapters. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1988. Capita 140. С. 70—71. P. 165.

ответствий, который почти завершает знаковую систему иконы. Этот уровень касается откровения трансцендентного единства Самой Троицы, источника Премудрости.<sup>128</sup>

Через структуру соотношений икона находит пути символизации непознанной реальности Божественного Совета в Троице. Икона подразумевает этот Совет, изображая идеи (промысл) Творца в верхней зоне, Творца как Христа-Света — в средней и осуществление Его идей — в просветленном образе Ангела Великого Совета. Отсутствует только Бог-Отец, изображение которого запрещено из-за Его трансцендентности. Однако Слово-Творец и Свет-Дух передают познание скрытого и непознаваемого Отца, источника трех Личностей Совета. Диалогическое чтение иконы указывает на присутствие Отца. Осознание структуры, объединяющей небо и землю, свет и плоть, двоих (Иоанн и Богородица) и одного (Ангела-Творца), выявляет полноту Отца во взаимодействии Слова с Духом.

Кроме этого косвенного свидетельства пребывания Отца в церкви есть и более прямое. Его невидимая роль в Великом Совете подразумевается в верхнем регистре, в символике Этимасии на небесном полусводе. По преданию, ехаристический алтарь в Этимасии является Престолом Уготованным по ассоциации с престолом, который Христос разделяет с Отцом в божественной литургии после Его Воскресения. Там Сидящий на престоле Отец находится во веки веков с Агнцем, а спасенное великое множество людей и ангелов стоит пред престолом, залитым Светом-Духом, созерцая самопроявление Троицы (Откр., 5: 6—14, 7: 9). Таким образом, Этимасия олицетворяет божественную идею о том, что Отец сидит на престоле.<sup>129</sup> Престол в нижней зоне иконы, где сидит преображенный Агнец Божий (по словам на свитке Предтечи), изливающий свет Духа, также скрыто вмещает Отца. Предтеча и Дева перед престолом участвуют в земной литургии, в которой отражается Троица в небесной литургии.<sup>130</sup> Такой символизм предполагает, что «трапеза» знания, в которой участвуют Иоанн и Мария, является мистическим видением Троицы церковью. Иоанн и Мария открывают путь к этому видению слугам Премудрости.<sup>131</sup> Таким образом, как и можно было ожидать, троичный символизм представлен на внутреннем уровне, т. е. он скрывается в символической системе иконы, доступной «глазам сердца».

<sup>128</sup> Тем самым отдается должное святоотеческой концепции о том, что Дом Премудрости обнажает разум Троицы (см.: Брюсова В. Г. Толкование на IX притчу... С. 306. Приложение).

<sup>129</sup> Об Этимасии в монументальной живописи XIV в. как символе откровения Троицы в небесной литургии ангелов, совершаемой одновременно с земной литургией, см.: Townsley A. L. Eucharistic Doctrine and the Liturgy... P. 140—142

<sup>130</sup> О символике Троицы в связи с ехаристической жертвой см.: Лифшиц Л. И. Премудрость в русской иконописи. С. 147.

<sup>131</sup> В этом контексте Предтеча и Дева служат священниками, помогающими действию Первосвященника над Агнцем. В литургии, по авторитетному толкованию Св. Германа, «... священник приближается <...> к священному алтарю, и, стоя перед престолом Бога, он созерцает великое, непостижимое и несповедимое таинство Бога <...> Он обучен божественным знаниям о Пресвятой Троице <...> скрыто объявляющей о таинствах, спрятанных до начала веков <...> а теперь открывающихся нам через проявление Сына Божьего...» (см.: Meyendorff J. St. Germanus On the Divine Liturgy // St. Vladimir Seminary Press. Crestwood, New York, 1984. P. 89.

Присутствие этого символизма соответствует задаче иконы выразить исихастское понимание путей познаваемости полноты божества.

Икону можно рассматривать как развитие исихастского понимания Воплощения в смысле решения проблемы познаваемости Бога. Писания Григория Паламы о Воплощении освещают программу иконы. Вспомним его слова из гомилии о Благовещении: «Итак, если бы зачатие Божие происходило от семени (а не от Святого духа) <...> он не смог бы нести в Себе полноту чистого Божества и сделать Свою плоть неиссякаемым источником освящения, как не мог бы осквернение <...> смыть преизбытком силы, ни дозвель для освящения всего сущего впоследствии...».<sup>132</sup> Это высказывание объясняет, как Ангел выполняет промысл Воплощения в его роли Агнца, вземлющего грех мира, и источника несозданного света. Изливание света из Его Тела означает «преизбыток силы для освящения всего сущего», начиная с Иоанна и Богоматери.

Следующие слова Паламы о Воплощении могли вдохновить на создание образа небес, склоненных над Творцом: «Создавший нас Бог, по милосердию Своему, приклонив небеса, сошел и восприял <...> наше естество. Он обновил его и возвел на божественную и небесную высоту, желая <...> днесь привести в исполнение Свой предвечный замысел».<sup>133</sup> Как мы показали, образ Ангела с красными крыльями означает именно обновление и возведение нашего естества на высоту мистическим образом «днесь», через литургию. В то же самое время он означает выполнение «предвечного замысла» Творца, изображенного наверху.

В цитировании Паламой слов Павла (Еф., 3: 10) в его размышлении о Воплощении: «Дабы ныне соделалась известною чрез Церковь <...> многогранная Премудрость Божия» — можно видеть указание, как мы, предстоящие перед иконой, должны воспринимать ее.<sup>134</sup> Палама опускает продолжение этой стиха, который, однако, развивает его мысль: «По предвечному определению, которое Он исполнил во Христе Иисусе, Господе Нашем, в Котором мы имеем <...> надежный доступ через веру в Него <...> да даст вам, по богатству славы Своей, крепко утвердиться Духом Его во внутреннем человеке, верую вселиться Христу в сердца ваши» (Еф., 3: 11—12, 16—17). Слегка склоненные к Христу-Ангелу Богоматерь и Предтеча, насыщенные богатством божественной славы, воплощают доступность нам Премудрости Бога. В другом изводе иконы одна рука Иоанна лежит на его сердце, чтобы показать, где именно Христос вселился в него Духом.<sup>135</sup> Палама заложил основы и других образов, когда ссылаясь на Первое послание Петра: «Им [пророкам] открыто было <...> что ныне проповедано вам благовествовавшими Духом Святым, посланным с небес, во что желают проникнуть ангелы» (1: 12).<sup>136</sup> Эта цитата проясняет отношение ангелов в небесах к Этимасии и к тому, что происходит внизу. Те ангелы, которые смотрят

<sup>132</sup> Беседы (гомиллии) Святителя Григория Паламы // Паломник. М., 1993. Ч. 1. С. 142.

<sup>133</sup> Там же. С. 139.

<sup>134</sup> *Meyendorff J. Notes sur l'influence dionisienne en Orient // Byzantine Hesychnism...* P. 551.

<sup>135</sup> См.: *Гукова С. Н. София Премудрость Божия. С. 221.*

<sup>136</sup> *Meyendorff J. Notes sur l'influence dionisienne en Orient. P. 552.*

вниз, видят благовещение Святого Духа, т. е. новый порядок действительности, где возможно видеть Бога лицом к лицу. Петр прямо говорит, что это видение истины есть действие Троицы: «По предведению Бога Отца, при освящении от Духа, к послушанию и окроплению Кровию Иисуса Христа: благодать вам и мир да умножится» (1: 2). И то же подразумевается в иконе. Ангелы, предстоящие перед Этимасией, символом Троицы, где кровь Христа находится на маленьком столе, свидетельствуют об икономии Троицы, как ее понимал Палама.

Слова Петра открывают нам полный контекст изображения Ангела с Иоанном и Богоматерью как символов восприятия иконы верующими. Обращаясь к ним, Петр пишет: «Зная, что не тленным серебром или золотом куплены вы <...> но драгоценною Кровию Христа, как непорочного и чистого Агнца, предназначенного еще прежде создания мира, но явившегося в последние времена для вас, уверовавших чрез Него в Бога, Который воскресил Его из мертвых и дал Ему славу, чтобы вы имели веру <...> Послушанием истине чрез Духа, очистив души ваши <...> постоянно любите друг друга от чистого сердца, как возрожденные <...> от нетленного, от слова Божия...» (1 Петра, 1: 18 — 23). Здесь развито отношение между Агнцем, Воскресением и славой Христа, представленного в образе Ангела. Здесь мы узнаем, как слава Христа очищает души Иоанна и Богоматери, чтобы они стали девственными, рожденными новым рождением от Слова.

В целом можно предполагать, что первая глава Первого послания Петра вдохновила образ, через который икона проясняет пророческий смысл Притчей, 9: 1—5. Возможно также, что это Послание повлияло на толкование иконы как образа девственности в «Сказании». <sup>137</sup> Можно предположить также, что место иконы Св. Софии в соборе Благовещения в Московском Кремле отражает задачу иконографа передать исихастское понимание Воплощения под знаком Премудрости. Если он, как предполагает Л. И. Лифшиц, работал при митрополите Киприане и разделял мировоззрение круга Феофана Грека, он должен был быть знаком с богословием, которое защищал Палама. <sup>138</sup>

Как видно, центральное место Воплощения в этой иконе не соответствует, как полагал Флоровский, поэтике реализма по правилам Трулльского собора. Напротив, задача показать именно Премудрость Воплощения возрождает мистический реализм, основанный на священном символе. Символический, пророческий характер иконы свидетельствует о поэтике исихазма, восходящей к неоплатоническим традициям, определяющим теологию Логоса в церкви. Эта поэтика была средством выражения богословских ценностей, которые Флоровский развивал в статье «Тварь и тварность», чтобы показать неправославность воззрений софиологов. Символический язык иконы не исключает ее из православной традиции и усиливает ее способность передать богословие исихастов.

В мистицизме иконы освещено творческое содействие трех Божественных Личностей между собой и содействии Бога и человека. Она изображает

<sup>137</sup> С. Н. Гукова трактует идеал девства в «Сказании» как выражение исихастского понимания целомудрия души: *Гукова С. Н. София Премудрость Божия*. С. 208—211.

<sup>138</sup> *Лифшиц Л. И. Премудрость в русской иконописи*. С. 148.

именно таинство «разрыва» — вселение в тварь нетварного Бога — в событиях, представляющих собой прерывности в текущем времени, начатых с Воплощения и постоянно воспроизводимых в литургии. Символизм иконы сохраняет идеи различий, присущих доктрине образа в православии. Ее не прямое обращение к тайне Бога Отца включает понятие о том, что энергии обнаруживают Троицу вне Ее сущности. Деление иконы на верхнюю и нижнюю зоны проводит различие между творческой мыслью и действием, а также предполагает свободный выбор человека в ответ на это действие. Ее центральный символ, состоящий из четырех одновременно объединенных и разделенных личных образов, является данью богословию православия с присущей ему личностной диалогичностью, оставляющей место для «другого». В одинаковой степени этот контекст предполагает, что диалогичный символ иконы является «другим» по отношению к тому божественному таинству, которое он передает.

Икона символизирует трансцендентное единство Творца и твари, определяющее Дом Премудрости, не нарушая при этом таинства Троицы и не сводя историю к шифру божественной мысли. Ее объемные симметрии и образы скорее позволяют «глазам сердца» зрителя обнаруживать узы взаимоотношений, определяющих трансцендентную полноту. В своем духовном восхождении зритель движется все глубже и глубже к пониманию троичных прообразов единства в различии, входя по таинственной лестнице к скрытой истине. Как Иоанн и Дева Мария, он участвует в «трапезе Премудрости» и находит в Ангеле Премудрости силы для использования своей свободной воли с целью создать новое начало и открыть в нем присутствие Духа-Света.

Икона основывается на древней православной традиции истолкования Дома Премудрости, свидетельствуя, по Флоровскому, «истинную» Софию. Она обогащает систему значений, которую можно видеть в изображении восточной, надалтарной, части киевского собора, в мистическом направлении внутреннего света, личного преображения и Троицы. Три звезды Премудрости вокруг трех изображений Христа свидетельствуют о действии Света-Слова как средства познания полноты Отца. Таким образом икона выражает онтологический и гносеологический подход к Дому Премудрости. Здесь преобладает интерес к внутренней жизни и силе церкви в противовес демонстрации внешней полноты и силы церкви в киевском соборе. Икона выражает именно исихастское толкование Притчей, 9 и добавляет новую глубину литургического мистицизма к основе, заложенной в киевской Св. Софии.

Значение иконы заключается в стремлении быть своего рода последним словом в богословии исихазма. Как синтез исихастского понимания познаваемости Бога икона имеет диалогичное отношение не только с иконой Преображения, но и с другими известными композициями своего века Премудрости, Троицы. В ней наблюдаются заметные аналогии с композициями Ветхозаветной Троицы и вызывающим споры сюжетом «Отечество». Иконография этих тем также отражает онтологическую ориентацию исихазма на познаваемость силы Троицы. В XIV—XV вв. эти композиции иногда заменяют образ Творца в куполах церквей. В нашей иконе они как бы развертывают смысл, сосредоточенный в образе Творца, по двум осям: Ветхоза-

ветная Троица — по горизонтали, Отечество — по вертикали. Возможно, что уникальный сложный символ, состоящий из четырех фигур на двух пересекающихся осях, восходит к этим известным композициям, показывая, как в них исполнен скрытый промысел.

Нельзя игнорировать внешние аналогии между вертикальным сложно-составным образом Ангела и Творца, с одной стороны, и Отечеством — с другой.<sup>139</sup> «Отечество» является сложным образом Ветхого Днями, Эммануила и Духа на вертикальной оси, символизирующим икономию самопроявления Троицы. На одной из известных новгородских икон XIV в. эта композиция появляется отдельно, вне зависимости от ее роли в церковной росписи. На ней все три фигуры восседают на одном престоле, как Творец и Ангел с Духом в новгородской иконе Св. Софии.<sup>140</sup>

Проявление Отца Слова (Отечества Сына) по видению пророка Даниила, т. е. как Ветхий Днями (Дан. 7: 9), находится вверху иконы. Образ Сына изображен в виде Младенца Эммануила, по пророчеству Исаии. Образ Духа появляется на иконе в традиционной форме голубя или Света как указание на явление Троицы при крещении Христа. Дух-голубь представлен ниже или перед Сыном (хотя также может появляться и над Его головой). Крылья голубя и его положение перед Эммануилом символизируют предназначение Младенца в качестве «посланника» и подразумевают роль Духа-Света в продолжении этой функции вне исторической жизни Христа.

Существует версия новгородской иконы Св. Софии, написанная в XVII в., на которой изображен Ветхий Днями над головой Христа.<sup>141</sup> В нашей, первоначальной версии Христос над Ангелом сочетает в себе функции Ветхого Днями и Эммануила. С одной стороны, Он Творец-Бог как Ветхий Днями. Участвуя в разуме Божественного Совета, Он выражает волю Отца. С другой стороны, Его крестообразный нимб и связь с Младенцем — Эммануилом — на груди Девы указывают на Воплощение. Как и голубь, Ангел передает Дух Сына как проявление полноты Отца в церкви. Так же, как и голубь, Ангел Премудрости крылат и имеет отношение к крещению Христа согласно Евангелию от Иоанна. Здесь, однако, тематика Дома Премудрости предполагает, намек на Крещение у Предтечи, как и в Воплощении Богоматерью Никопеей, он присутствует в изображении икономии Света, достигаемой в литургическом действии.<sup>142</sup> Она тем самым проявляет смысл изображения голубя в «Отечестве».

<sup>139</sup> Об иконе «Отечество» и ее библейских источниках см.: *Onasch K. Identity Models of Old Russian Sacred Art / H. Birnbaum and M. Flier, eds. // Medieval Russian Culture. Berkeley: University of California Press, 1984. P. 191—194.* О развитии этой темы см. также: *Ретковская Л. С. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XV—XVI веков // Древнерусское искусство. М., 1963. С. 235—262.* О композиции Ветхозаветной Троицы см.: *Троица Андрея Рублева: Антология / Сост. Г. И. Вдорнов. М., 1981. С. 137, 139. Ил. 11, 28.*

<sup>140</sup> *Onasch K. Identity Models... Abb. 2. P.190.*

<sup>141</sup> См.: *Balcarek P. The Image of Sophia in Medieval Russian Iconography and Its Sources // Byzantino-Slavica. 1999. Vol. 40. № 2. Fig.12.* Л. И. Лифшиц предполагает влияние иконографического типа в монументальной живописи XIV в., включающего в себя Христа Ветхого Днями, Христа Пантократора и Деисус и появляющегося в параклисе некоторых церквей (см.: *Византия. Балканы. Русь. С. 250*).

<sup>142</sup> Флоровский мог бы посчитать, что соотношение с «Отечеством» говорит в пользу его мнения об отражении в иконе западных воззрений. Дьяк Висковатый, а за ним и

Ученые уже отмечали аналогию горизонтальной оси нашей иконы с композицией Ветхозаветной Троицы или, как ее еще называют, Гостелюбием Авраама.<sup>143</sup> В ней дано христологическое и литургическое толкование Книги Бытия, 18, где Авраам и Сарра принимают трех таинственных странников у дубравы в Мамре. Олицетворяя пророческое явление Аврааму, три ангела традиционно изображаются вокруг трапезного стола Авраама. Средний ангел имеет обычно крестообразный нимб, хотя в иконе Андрея Рублева начала XV в. таковой отсутствует. На столе стоит чаша с головой жертвенного теленка, а небольшие фигуры Авраама и Сарры на некоторых иконах прислуживают ангелам.

По преданию, ангелы тракуются как проявление в человеческой форме тройного деяния Божьего.<sup>144</sup> Крестообразный нимб отмечает среднего ангела как Христа-Слово, подтверждающего Аврааму будущую спасительную жертву Господа.<sup>145</sup> Чаша указывает на исполнение этого жертвоприношения в литургии, посредством чего церковь будет духовно испытывать откровение Троицы, свидетелями которого стали Авраам и Сарра. Андрей Рублев показывает свою зависимость от духовности исихазма, упрощая композицию и выдвигая на передний план ее онтологический и литургический символизм.<sup>146</sup>

Н. Е. Андреев считали данную композицию мало соответствующей православию и результатом западного влияния. По их мнению, Ветхий Днями символизирует Бога-Отца, а не Христа, и поэтому иконография отражает западную традицию изображения Отца по подобию человека. Хотя Андреев и признавал источник XII в. как основу идеи о том, что Ветхий Днями означал Христа, а не Отца, он не считал, что традиция в целом придерживается этого мнения, но обосновывал свои доводы лишь возражениями Висковатого (см.: Андреев Н. Е. О «деле дьяка Висковатого». С. 231—233). Хотя композиция впервые появилась в византийском мире в XI в. и на Руси обнаруживается в росписи церкви Спаса на Нередице 1199 г., ее распространение в XV и XVI вв. означало для этих критиков отход Московии от православного предания. Однако, как отмечал Андреев, архиепископ Макарий в XVI в. отстаивал древность этого образа и сего в большей степени энергетическое, а не сущностное представление божества (см.: Там же. С. 223). В XIV—XVI вв. нет свидетельств, противоречащих идее о том, что «Ветхий» означал не Отца Самого по Себе, а образ, открытый пророку Даниилу через Его Премудрость/Логос. Несомненно, другим важным источником толкования образа Ветхого Днями был трактат Дионисия Арсепатита «О Божественных Именах», где он пишет об одновременных божественных атрибутах предвечности, вечности и врсности, передаваемых Словом, чтобы проявлять сущность Бога вне Его скрытой внутренней жизни (*Florovsky G. The Collected Works. P. 121*). Символизируя Премудрость Отца, а не Отца Самого, Ветхий Днями представляет «Отчество» Христа, Его природу как точный «образ ипостаси» Отца (Евр., 1: 3), передающий силой своей единство сущности Отца. Более того, удвоение образа и иерархическое изображение Христа в иконографии «Отчества» предполагают личностное отличие между Отцом и Сыном, что позволяет Сыну проявлять Отца как Его Образ. Композиция стала популярной в XIV в. и позже, поскольку ее модель Троицы вполне отражала ориентацию исихазма на действие Троицы и присутствие Бога в мире. О понимании в XII в. Ветхого Днями как символа божественности Христа, а также о более широкой церковной традиции см.: *Сарабянов В. Д. Программные основы...* С. 286. Примеч. 106. О толковании Ветхого Днями как Христа-Творца в монументальной живописи XIV в. в композициях Благовещения и Рождества Христова см.: *Тактакишвили О. В. Памятники грузинского искусства*. Тбилиси, 1974. Ил. 34.

<sup>143</sup> См.: *София Премудрость Божия: Выставка русской иконописи XIII—XIX вв. из собраний музеев России*. М., 2000. С. 54, где икона Ветхозаветная Троица толкуется как икона Премудрости по аналогии с новгородской иконой Св. Софии.

<sup>144</sup> В «Послании иконописцу» конца XV в. подчеркивается, что эта икона проявляет Троицу через энергетическое снисхождение Бога в ограниченное время и пространство, а не через ее сущность: *Казакова Н. А., Лурье Я. С. Антифеодалные еретические движения на Руси XIV—начала XVI века*. М.; Л., 1955. С. 373.

<sup>145</sup> Троица Андрея Рублева. Ил. 3.

<sup>146</sup> *Ouspensky L., Lossky V. The Meaning of Icons. Fig. 3. P. 198.*

В иконе Рублева отсутствие Авраама и Сарры, а также сложное молчаливое общение между тремя ангелами переводит композицию из исторической в онтологическую плоскость, открывающую таинство Троицы в Божественном Совете. Кроме того, сосредоточение основного внимания на среднем ангеле, благословляющем чашу, и ниша на столе прямо под чашей усиливают литургический подтекст иконы. Средний ангел находится на центральной вертикальной оси вместе с чашей, содержащей голову жертвенного теленка, являющегося прообразом распятия и таинства причащения. Ниша напоминает о нише для реликвий в алтаре церкви. Такой двойственный литургико-онтологический акцент соответствует истолкованию «Дома» и «Трапезы» Премудрости в новгородской иконе Святой Софии.

В дополнение к этому присутствие на иконе храмоподобного строения, нависающего над правым ангелом, и центральная чаша-потир, возможно, являются прямыми аллюзиями на «Дом» и «Трапезу» Премудрости Притчей, 9: 1—5 в истолковании Дионисия Ареопагита. Толкование Ареопагита оказало прямое влияние на понимание патриархом Филофеем этих стихов, которое нашло широкий отклик в искусстве эпохи Палеологов.<sup>147</sup> Как объект совместной мысли ангелов, чаша Рублева указывает на ее истолкование Ареопагитом как потира Премудрости. Благословляющий жест ангела как бы вызывает благодать, которая, по Ареопагиту, наполняет тварь и восстанавливает ее до первоначальной полноты. Нависающее над центральным ангелом Древо Жизни является средством восстановления этой полноты (как подразумевается, символом животворящей силы креста); храм-церковь над ангелом справа показывает, где и как мир станет Домом Премудрости по предвидению Троицы, т. е. через действие благодати в литургической чаше.

Аналоги новгородской иконы Св. Софии с композицией Ветхозаветной Троицы указывают на то, что в ней используется собственное истолкование Притчей, 9: 1—5 с целью показать, что провидение, которое открылось Аврааму во времена Ветхого Завета, выполнено.<sup>148</sup> На иконе Новозаветная Троица Христос-Слово с крестообразным нимбом и звездой, означающей проявление полноты Премудрости, заменяет среднего Ангела-Логоса с таким же нимбом, но без звезды. Иоанн и Мария заменяют двух других ангелов за столом, которые обычно воспринимаются как слуги Логоса (в компо-

<sup>147</sup> О славянском тексте толкования Дионисия и его отношении к русскому иконографическому толкованию Притчей, 9: 1—5 см.: Прохоров Г. М. Послание Титу-исрарху Дионисия Ареопагита в славянском переводе и иконография «Премудрость созда себе Дом» // ТОДРЛ. 1985. Т. 38. С. 7—17, 33—37, особ. 33—35. Филофеем неоднократно ссылается на толкование потира Ареопагитом. Более того, написав, что свхаристия как трапеза Премудрости «наполняет все», он прямо повторяет описание Ареопагитом потира Премудрости как «наполняющего собой все недостатки и несовершенства» (см.: Филофей. Три речи. С. 57—58, 100—101, 128, а также: Прохоров Г. М. Послание Титу-исрарху... С. 33).

<sup>148</sup> Понимание Притчей, 9: 1—5, нашедшее выражение в росписи церкви в Грачице (1321), возможно, является более ранним примером прямого влияния композиции Ветхозаветной Троицы. Здесь фигуры жен, играющих на цимбалах, изображены по обе стороны от Ангела Премудрости за престолом, и они, похоже, заменяют собой Авраама и Сарру (см.: Meyendorff J. L'Iconographie de la Sagesse Divine... Fig 8).

зиции «Гостелюбие Авраама»). А мы, смотря на всех и внутренне участвуя в их видении Бога-Света, заменяем Авраама и Сарру.

Ангел в центре стола, несущий в себе таинственную силу литургической жертвы, заменяет чашу Премудрости, а свет Ангела означает благодать в ней. Иконография показывает, как этот свет (по толкованию Ареопажита) дополняет и завершает образ церкви посредством внутреннего воскресения верующих в прославленном Теле Христа. Царские одежды Ангела заменяют собой, что восстановление полноты твари через жертву уже произошло; соответствия между верхней и нижней зонами показывают, что миссия Божественного Совета выполнена и новая тварь отныне сияет в славе церкви как Дома Премудрости. Центральная вертикальная ось, объединяя архетип и образ, является своеобразным Древом Жизни, обновляющим церковь. В этом символическом дереве арка небес по обеим сторонам Этимасии служит его кроной, а крест и фигура Христа-Творца-Логоса внизу на одной линии с Ангелом-чашей воплощает его ствол.

Таким образом, структура сложного центрального символа иконы напоминает две троичные композиции, раскрывая их значение в изображении действия Троицы в Великом Совете. Олицетворяя работу Премудрости, этот сложный символ собирает в себе многие пласты значений и показывает, что церковь реализует несколько слоев пророчеств, связывая их воедино в оригинальной композиции, которая развивает тему Ангела Премудрости в новом динамическом направлении. В нем не только реализуется пророческий смысл Притчей, 9: 1—5, но и традиция толкования этого смысла доведена до нового уровня догмы о познаваемости Бога.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С точки зрения исихастского богословия Премудрости, новгородская икона Св. Софии суммирует в себе черты «истинной» Софии по Флоровскому. Ее диалогическая природа по отношению к собственной организации и к другим ключевым композициям того времени не имеет ничего общего с авторитарной концепцией абсолютного единства, которую Флоровский обнаруживает в средневековой космической аллегории Запада, а далее в немецком идеализме и софиологии. Новгородская икона заключает в себе другой вид идеализма, нежели прозападный идеализм XVII в. в киевской иконе Св. Софии, и не может рассматриваться в качестве ее прямой предшественницы, за исключением лишь наиболее поверхностных атрибутов. Передача идеи девства в иконе не ставит Деву Марию в центр и не является сущностной, сосредоточенной на эсхатологической реальности.

Под воздействием тезиса Н. Е. Андреева о западном влиянии в более поздних иконах Московии, созданных иконописцами Новгорода и Пскова, Флоровский искал и считал, что нашел свидетельства западного влияния на новгородскую икону Св. Софии. Он призывал рассматривать далеко не ясное «Сказание» в качестве авторитетного толкования иконы как результата появления прозападных тенденций в окружении архиепископа Геннадия.

Однако остается много вопросов об источниках, содержании и целях создания «Сказания».

Нет убедительных доказательств того, что спорное толкование Софии в «Сказании» и службах архиепископа Геннадия дезориентировало высшее духовенство Московии, о чем свидетельствуют последующие работы по этой теме.<sup>149</sup> В XVI в. существовал авторитетный трактат, доказывающий, что Премудрость не следует путать с Богородицей. Аргументация этого трактата была построена на Притчах, 9, их толковании Ареопагитом и первой главе Евангелия от Иоанна.<sup>150</sup>

Результат неприятия Флоровским софиологии в его анализе иконы и культуры Московии очевиден. Это привело его к согласию с тезисами Андреева в ущерб тому самому почитанию различий, которые он отстаивал.<sup>151</sup> Человек, который сделал блестящие разграничения в своем толковании богословия православия, считал все символические образы принадлежащими поэтике западного идеализма. Чтобы показать несостоятельность символического языка иконы, он пошел вслед за Андреевым в использовании правил Трулльского собора, вместо того чтобы исследовать более позднюю византийскую традицию в истолковании этих правил. Пытаясь обосновать свою теорию, Флоровский подверг новгородскую икону Св. Софии и культуру Московии монологическому анализу. Например, выделив девство в иконе как «субстанциальную» концепцию, он игнорировал его место в динамичной системе взаимосвязей, характеризующих домостроительную деятельность Троицы. Подобно этому, ему не удалось правильно истолковать эсхатологические моменты иконы, относящиеся к ее доминирующей онтологической ориентации, означающей вечное проявление Бога «в» и после истории мира.

И все же в силу его эрудиции и авторитета восприятие Флоровским новгородской иконы Св. Софии и Московии в целом установило некий образец в культуре.<sup>152</sup> Ученым до сих пор легче объяснить новаторские иконографи-

---

<sup>149</sup> Г. Д. Филимонов и другие ученые привели достаточно много свидетельств того, что основная традиция, происходящая от этой иконы и выражаясь, например, в композиции о Премудрости во внешней росписи Успенского собора, однозначно связывает Ангела Премудрости с Христом (см.: *Филимонов Г. Д. Очерки...* С. 6, 10; см. также: *Сидорова Т. А. Вологовская фреска...* С. 221—222; *Антоний*, митр. Из истории новгородской иконографии. С. 72—77). Предварительное обсуждение символизма Премудрости в известной московской четырехчастной иконе, написанной при митрополите Макарии, см.: *Hunt P. Ivan IV's Personal Mythology of Kingship. P. 779—782* или в переводе на русский язык: НИС. СПб., 2003. Вып. 9 (19). С. 245—289.

<sup>150</sup> См. *Никольский А. София Премудрость Божия...* Приложение 3. С. 92—98.

<sup>151</sup> Н. Е. Андреев обнаружил в политике митрополита Макария свидетельства нескритичного подхода, допустившего появление западных влияний. Андреев показывает, что Макарий был готов действовать так же, как и Висковатый, и искать формальные или внешние прецеденты «новых» композиций. Однако тот факт, что он нечетко формулирует поэтическую основу иконы Премудрости, показывает отсутствие ясности в его теории (*Андреев Н. Е. О «деле дьяка Висковатого»*. С. 224, 228—230). Тем не менее он все же отметил свободу выбора, подразумеваемую в действии Святого Духа, в ответе Висковатому: «Но ты мнишь <...> от своего разума <...> понеже Господь наш <...> всходя на небеса, остави и предаде святым апостолам ветхий и новый закон, они ж, Святым Духом наставляемы, ова оставиша, оваж предаши по себ святый церкви и святым отцом...» (см.: Там же. С. 226).

<sup>152</sup> Л. Успенский приводит прямые выдержки из замечаний Флоровского в его работе «Пути русского богословия» о том, что новая тенденция в иконографии «создаст разрыв со священным реализмом и замещает его декоративным символизмом, аллегоризмом. Решит-

ческие схемы влиянием Запада, нежели отечественным творчеством в православии. В результате этого некоторые из них предполагают, что секуляризирующие культурные изменения, приведшие к современной эпохе, начались в XVI, а не в XVII в.<sup>153</sup> «Гармония» мысли Флоровского побуждает нас вырваться из ее плена и не упускать из вида коренную роль образцов и мировоззрения традиционной православной культуры и особенно наследия исихазма в московском синтезе XVI в.<sup>154</sup>

Скрытая борьба с софиологами, определившая видение Флоровским «мнимой» Софии в новгородской иконе Св. Софии, является ключом к идеологической основе его подхода к Московии. Но его собственное уважение к истории открывает нам путь освобождения от умозаключений, говорящих больше о настоящем, чем о московском прошлом.<sup>155</sup> В поздневизантийском контексте символы иконы новгородской Софии открывают богословскому глубину и творческую природу того религиозного языка, который унаследовали митрополит Макарий и его современники, чтобы выразить самосознание «величия нации», его «предназначения и судьбы». Работа Флоровского призывает нас к исследованию вопросов о творческом восприятии и преобразении этого языка будущими идеологами; как и когда они усвоили западное миропонимание; и если усвоили, то как и когда случился настоящий переворот от православного мышления в московской культуре до XVII в. Вопрос о том, как истолковывали икону в XVI в., о роли и значении «Сказания» в создании иконы далеко не решен.<sup>156</sup> Между тем правильная оценка

---

тельное преобладание „символизма“ означало упадок иконографии <...> Эти образы воображения основывались не только на византийских моделях, но и на прямых заимствованиях из римского католицизма». Рассматривая готовность Макария поставить самопроявление Христа через Воплощение на одном уровне с пророческими видениями, он также считает это «полным разрывом со святоотеческими обоснованиями образа». Л. Успенский соглашается с мнением Висковатого о том, что «художники экстраполировали видимые или словесные пророческие образы из их контекста и подгоняли их различным образом к другому контексту „в соответствии с их пониманием“, при котором их свидетельство теряло свою достоверность» (см.: *Ouspensky L. Theology of the Icon*. P. 317, 302). С. Бигхэм отстаивает «правильность» Трулльского собора и говорит о разложении русской иконографии за счет «пленения Православия Западом» (см.: *Bigham S. The Image of God the Father...*; *Ouspensky L. Theology of the Icon*. P. 305).

<sup>153</sup> Дэвид Миллер рассматривает новую иконографию как «эклктическое смешение ре-визионистских форм внутри православия и западноевропейских моделей...». Он заключает, что «начало кризиса в средневековом мировоззрении Руси лучше датировать серединой XVI, чем XVII в., как обычно считалось» (см.: *Miller D. The Viskovatyi Affair of 1553—1554 // Russian History*. 1981. N 8. P. 317). В отличие от Флоровского, он считает, что новый секуляризирующий историзм был одной из новаторских черт московских икон, и в качестве аргументации приводит выдержки из работы О. И. Подобедовой «Московская школа живописи при Иване IV: Работы в Московском кремле 40-х—70-х годов XVI в.» (М., 1972).

<sup>154</sup> Э. А. Гордиско пришла к выводу, что западные влияния в новгородской культуре эпохи архиепископа Макария случились внутри системы православных образов и ценностей: *Гордиско Э. А. Новгород в XVI веке и его духовная жизнь*. СПб., 2001. С. 271.

<sup>155</sup> Среди последних работ, исследующих православные понятия свободной воли и истории в московской культуре, можно назвать: *Клибанов А. И. Духовная культура средневековой Руси*. М., 1996. С. 109—205; *Юрганов А. Л. Категории русской средневековой культуры*. М., 1998. См. также о переводе Дионисия Филиппа Пустынника: *Прохоров Г. М. Памятники преемственной и русской литературы XIV—XV веков*. С. 74. См. также: *Hunt P. Ivan IV's Personal Mythology of Kingship*, где конкретно исследуется вопрос творческого преобразования царем православного символизма Премудрости в личную мифологию, оправдывающую его авторитарные действия.

<sup>156</sup> С. Н. Гукова считает, что «Сказание» представляет собой толкование извода иконы в новгородском соборе Св. Софии середины XV в., отражающее ценности монастырской куль-

значения иконы и уточнение времени ее возникновения позволят найти ее место в живом организме московской культуры.

туры исихастов. Автор не касается вопросов его разных редакций и их происхождения (см.: *Гукова С. Н.* София Премудрость Божия. С. 209—211). Л. И. Лифшиц, напротив, считает, что «Сказание» раскрывает смысл иконы после распада узких кругов исихастов, в которых она возникла. Отождествление Ангела с Богородицею-Церковью в рукописях XVI и XVII вв. ставит экклесиологический смысл на первый план и отражает абстрактный подход к иконе с потерей ее теофанического значения: *Лифшиц Л. И.* Премудрость в русской иконописи. С. 147—149.

В Каталоге «София Премудрость Божия» новгородская икона Св. Софии второй половины XVI в. имеет надпись из «Сказания»: София Премудрость Божия... № 98. С. 274.