

Н. К. ГОЛЕЙЗОВСКИЙ

**„ПОСЛАНИЕ ИКОНОПИСЦУ“ И ОТГОЛОСКИ ИСИХАЗМА  
В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ НА РУБЕЖЕ XV—XVI ВВ.**

«Послание иконописцу» и следующие за ним три «слова» о почитании икон впервые были изданы Я. С. Лурье полностью как отдельный памятник по древнейшему из дошедших до нас списку начала XVI в. Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина (далее — ГПБ), Софийское собр., № 1474, с исправлениями по списку первой половины XVII в. (ГПБ, О. 1. 65) и параллельными чтениями по древнейшему списку «Просветителя» Иосифа Волоцкого (ГПБ, Соловецкое собр., № 346/326) в приложении (№ 17) к книге Н. А. Казаковой и Я. С. Лурье «Антифеодалные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века» (М.—Л., 1955, стр. 320—373). До этого публиковалось лишь вступительное послание (без последующих трех «слов») с предисловием П. К. под заголовком «Послание преподобного Иосифа Волоколамского к инок иконописцу» (Чтения ОИДР. М., 1847, № 1, отд. IV).

Со времени последней публикации «Послание иконописцу» неоднократно упоминалось в работах советских историков как памятник противоеретической полемики конца XV в.<sup>1</sup> Однако никто из исследователей не заинтересовался «Посланием» как важным источником для изучения взглядов на искусство, бытовавших в древней Руси в эпоху Рублева — Дионисия<sup>2</sup>.

Временем возникновения «Послания иконописцу»<sup>3</sup> Я. С. Лурье считает 80 — 90-е годы XV в.<sup>4</sup> Датировка этого памятника осложнена тем обстоятельством, что входящие в его состав четыре сочинения довольно резко различаются друг от друга по жанру и стилю. Возможно, что первоначально они представляли собой самостоятельные произведе-

<sup>1</sup> См., например, Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения. . . , стр. 121 и сл.; ; А. И. Клибанов. Реформационные движения в России в XIV—первой половине XVI в. М., 1960, стр. 231 и др.; Я. С. Лурье. Иосиф Волоцкий как публицист и общественный деятель. В кн.: «Послания Иосифа Волоцкого». М.—Л., 1959, стр. 70 и сл.; Я. С. Лурье. Идеологическая борьба в русской публицистике конца XV—начала XVI века. М.—Л., 1960, стр. 112 и сл. и др.

<sup>2</sup> В статье Ю. Н. Дмитриева «О творчестве древнерусского художника» (ТОДРЛ, т. XIV., 1958, стр. 551) приведена короткая цитата из второго «слова» «Послания иконописцу». К сожалению, автор истолковал эту цитату без учета остального содержания «слова». «Послание» упомянуто также в статье И. Е. Даниловой «Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря» (сб. «Из истории русского и западноевропейского искусства». М., 1960, стр. 128).

<sup>3</sup> Здесь и далее под этим названием я объединяю вступительное послание и следующие за ним три «слова».

<sup>4</sup> Я. С. Лурье. Идеологическая борьба в русской публицистике . . . , стр. 113—114.

ния, известные задолго до их объединения<sup>5</sup>. Для нас важен факт объединения этих четырех произведений с целью пропаганды против еретиков и за усиление идеюности искусства.

Советские исследователи убедительно доказали наличие разнообразных и противоречивых течений внутри ереси<sup>6</sup>. По свидетельству Соборного приговора 1490 г., многие еретики «ругались образу Христову и Пречистые образу, написаным на иконах, а инии. . . на многиа святыя иконы хулные речи глаголали, а инии. . . святыя иконы щепляли и огнем сжигали. . . а инии. . . святыми иконами и кресты о землю били и грязь на них метали, а инии. . . святыя иконы в лоханю метали, да инога поругания есте много чинили над святыми образы написанных на иконах»<sup>7</sup>.

Колоритные факты сообщил архиепископ Новгородский Геннадий в Послании собору епископов (октябрь 1490 г.): «Да здесь Алексейко подъячей на поместие живет да напився пьян, влез в чясовну, да сняв с лавици икону — Успение Пречистые, да на нее скверную воду спускал, а иные иконы вверх ногами переворочал. А что паки безъименных, ино и числа нет, кое иконы резаны, а не весть»<sup>8</sup>.

Но особую важность представляет сообщение Геннадия в Послании епископу Суздальскому Нифонту (январь 1488 г.), свидетельствующее о распространении ереси в среде художников-иконописцев и резчиков по дереву: «А zde се обретох икону у Спаса на Ильине улице — преобразование з деянием, ино в праздниех обрезание написано — стоит Василией Кисарийский, да у спаса руку да ногу отрезал, а на подписи написано: обрезание господа нашего Иисуса Христа. Да с Ояти привели ко мне попа да диака, и они крестиянину дали телник древо плакун, да на кресте том вырезан сором женской да и мужской, а христианин де и с тех мест сохнути, да немного болел да умерл»<sup>9</sup>. Очевидно, не все еретики отвергали иконы. Известно, например, что «неци от еретик» обосновывали свою аргументацию ссылками на иконные изображения<sup>10</sup>.

С другой стороны, во второй половине XV в. среди художников, не имевших, вероятно, никакого отношения к ереси, появилась тенденция к созданию новых иконографических образцов, вульгаризовавших религиозные догматы. По сведениям, сообщаемым бывшим сподвижником Геннадия «толмачем» Дмитрием Герасимовым в письме дьяку Михаилу Григорьевичу Мисюрю-Мунехину во Псков; вульгаризация эта выражалась главным образом в изображении на иконах «бесплотных» сил, в произвольном толковании «писания». «А кто-де и захочет, емлючи строки от писанья, да писати образы, и он бесчисленныа образы может составить, — писал Герасимов. — А бывала, господине, о том образе речь великая и при Геннадии архиепископе; и посадники возложиша на иконников, и став иконник большой Переплав, с прочими иконники, и рек: мы, господине, те образы пишем с мастерских образцов старых, у коих есмья училися, а сниманы с греческих. А писанья, господине, о том не пред-

<sup>5</sup> Ср. Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения . . ., стр. 122; Я. С. Лурье. Идеологическая борьба в русской публицистике . . ., стр. 114.

<sup>6</sup> См., например, Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения . . ., стр. 147 и сл.; А. И. Клибанов. Реформационные движения в России . . ., стр. 205; и др.

<sup>7</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения . . ., стр. 383.

<sup>8</sup> Там же, стр. 380.

<sup>9</sup> Там же, стр. 312—313.

<sup>10</sup> Ср. Я. С. Лурье. Идеологическая борьба в русской публицистике . . ., стр. 171. Московский еретик Иван Черный счел возможным поместить в начале переписанной им книги миниатюру, изображающую святого — Иоанна Лествичника (Гос. исторический музей, отд. рук., собр. Уварова, № 447).

ложили никотораго. И Псковичи тогда паче послушали иконников, а не архиепископа. . .» (здесь и далее курсив мой. — Н. Г.)<sup>11</sup>.

Широкое распространение мистико-дидактических изображений в XVI в. привело к известному протесту дьяка Ивана Висковатого. Повидимому, распространению подобных икон способствовало существование давней традиции. В этой связи представляет интерес замечание в «Жалобнице» благовещенского попа Сильвестра, относящееся к делу Висковатого: «писали иконники все *со старых образцов своих*»<sup>12</sup>.

Характеризуя «Послание иконописцу», Я. С. Лурье отмечал, что разбиравшиеся в нем неприемлемые для автора этого памятника взгляды нельзя относить только к одной еретической группе. «Трудно сказать, что здесь перед нами — все теоретически возможные догматические отступления, от которых хочет отгородиться автор, или реальные ереси», — писал Я. С. Лурье<sup>13</sup>. На наш взгляд, «Послание иконописцу», далеко не отличающееся полнотой в перечислении «всех возможных догматических отступлений», имело сугубо практическую цель: осветить наиболее существенные вопросы, возникающие в ходе антиеретической полемики, и одновременно пресечь попытки создания новых композиций, не соответствовавших содержанию христианских религиозно-философских догм. Об этом свидетельствуют полемический характер памятника, время его появления, совпадающее с периодом наивысшего подъема еретического движения, и специфический подбор цитат из Библии и святоотеческих писаний.

В задачу настоящей работы не входит выявление первоисточников, которыми мог пользоваться составитель «Послания иконописцу». Это с достаточной полнотой проделано в неизданном исследовании Б. Васильева «„Просветитель“ Иосифа Волоцкого» (Рукописный отдел Гос. публичной библиотеки УССР, № 2181) и в книге об Иосифе Волоцком современного буржуазного исследователя Т. Шпидлика<sup>14</sup>. Думается, однако, что вопрос о «заимствованиях» должен ставиться несколько иначе. При рассмотрении его наибольший интерес представляют, на наш взгляд, не сами заимствования, а живая связь между ними и вызвавшей их конкретной исторической обстановкой. Большое значение для дальнейших исследований будет иметь также выявление собственных мыслей составителя и степени оригинальности логического построения «Послания иконописцу». Отсюда проистекает важность определения автора и адреса этого памятника.

Наиболее вероятным автором «Послания» считали Иосифа Волоцкого<sup>15</sup>. Поводом к этому мнению послужило главным образом то, что «слова» об иконах были впоследствии включены Иосифом в «Просветитель», а также стиль и тематика «слов», позволяющие предполагать авторство Иосифа Волоцкого<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Горский. Максим Грек, святогорец. Прибавления к творениям святых отцов в русском переводе, ч. 18. М., 1859, стр. 191—192. Ср. В. С. Иконников. Максим Грек и его время. Киев, 1915, стр. 550; Н. Е. Андреев. Инок Зиновий Огненский об иконопочитании и иконописании. «Seminarium Kondakovianum», VIII, 1936, стр. 292.

<sup>12</sup> Чтения ОИДР. М., 1847, № 3, отд. II, стр. 21.

<sup>13</sup> Я. С. Лурье. Идеологическая борьба в русской публицистике . . . , стр. 159.

<sup>14</sup> T. S p i d l i k. S. J. Joseph de Volocolamsk. Une chapitre de la spiritualité russe. «Orientalia Christiana Analecta». Roma, 1956.

<sup>15</sup> См., например, П. К. Предисловие к Посланию преп. Иосифа Волоколамского к инок иконописцу. Чтения ОИДР. М., 1847, № 1, отд. IV; Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения. . . , стр. 321 и др.

<sup>16</sup> См. Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения. . . , стр. 321—322; Я. С. Лурье. Идеологическая борьба в русской публицистике . . . , стр. 216.

Известно, что Иосиф Волоцкий с интересом относился к творчеству великих иконописцев<sup>17</sup>, высоко ценил их произведения<sup>18</sup>. Жития Иосифа, составленные епископом Крутицким Саввой и Львом-Аникитой Филологом, содержат указание, что «и руку художники к нему в мнишеская облещися прихождааху»<sup>19</sup>.

Правда, предположение об Иосифе Волоцком как авторе «Послания иконописцу» оспаривалось тем, что вступительная его часть почти полностью совпадала с «Посланием старца духовна некоему брату» Нила Сорского, причем стилистические приемы обоих посланий, стройность и логичность их композиционного построения были характерны и для других трудов Нила<sup>20</sup>. Исходя из этого, Я. С. Лурье сделал предположение, что Нил Сорский мог являться «автором всего сочинения в целом»<sup>21</sup>. То, что «Послание» было включено Иосифом Волоцким в «Просветитель», не препятствовало такому предположению. Подобные «заимствования» были обычным явлением в русской литературе XV в.

Некоторые исследователи, ссылаясь на высказывания Нила о церковном украшении, отводили ему и его сторонникам самую скромную роль в развитии русского искусства<sup>22</sup>. Попробуем разобраться в их аргументации.

Нил Сорский довольно категорически высказывался против «вещелюбиа», требовал, чтобы у иноков все было «немногоценна и неукрашенна»<sup>23</sup>. Ссылаясь на Иоанна Златоуста, он утверждал, что «съсуди злати и сребрени и самыя священныя не подобает имети, тако же и прочая украшения излишня»<sup>24</sup>, а далее как будто вообще восставал против красоты: «Великий же Пахомие и самое здание церковное украшенно быти не хотяше, създа бо церков в обители, иже в Мохосе, и сътвори в ней столп от плинѣ лепотне, таже помысли, яко не лепо чюдитися делом человеческих рук и о красоте здании своих величатися, взем юже, обяза столпы и повеле братии влещи всюю крепостию, дондеже преклонишася и быша нелепи. . . И аще сыи великийи и святыи тако глагола и сътвори, колми нам подобает от таковых вещии съхранятися. . .»<sup>25</sup>.

Его аскетическое отрицание «гладких женовидных лицъ»<sup>26</sup>, столь часто фигурировавших в иконописи, порой содержит даже косвенный

<sup>17</sup> См. Предподобного Иосифа Волоколамского Отвещание Любозазорным и сказание вкратце о святых отцах, бывших в монастырех, иже в Русей земли сущих. Чтения ОИДР. М., 1847, № 7, стр. 12.

<sup>18</sup> См. Послания Иосифа Волоцкого, стр. 212; Житие преподобного Иосифа Волоколамского, составленное Саввою, епископом Крутицким. М., 1865, стр. 40; В. И. Жмакин. Митрополит Даниил и его сочинения. М., 1881, Приложения, стр. 57.

<sup>19</sup> Житие преп. Иосифа Волоколамского, составленное неизвестным. М., 1903, стр. 24. Принадлежность этого жития Льву Филологу доказана С. Ивановым в статье «Кто был автором анонимного жития пр. Иосифа Волоцкого?» («Богословский вестник», 1915, т. III, сентябрь, стр. 173—190); Житие преподобного Иосифа Волоколамского, составленное Саввою. . ., стр. 27; в этом житии (стр. 23) указано, что в числе помощников Дионисия по росписи Успенской церкви Волоколамского монастыря были и «два «братанича» (племянника) Иосифа—Досифей и Вассиан.

<sup>20</sup> См. М. Боровкова-Майкова. К литературной деятельности Нила Сорского. СПб., 1911, стр. 4—12.

<sup>21</sup> Я. С. Лурье. К вопросу об идеологии Нила Сорского. ТОДРЛ, т. XIII, 1957, стр. 193.

<sup>22</sup> См., например, Я. С. Лурье. Идеологическая борьба в русской публицистике. . ., стр. 336. М. В. Алпатов. Памятник древнерусской живописи конца XV века. М., 1964, стр. 20.

<sup>23</sup> Нила Сорского Предание и Устав. СПб., 1912, стр. 47; ср. стр. 9.

<sup>24</sup> Там же, стр. 8.

<sup>25</sup> Там же, стр. 8—9.

<sup>26</sup> Там же, стр. 9, 46 и др.

намек на образы святых «. . . *аще и благочестивых кийх*, аще и не страстне мнитсѧ, въскоре отсецати сѧ»<sup>27</sup>.

Не следует, однако, забывать, что Нил Сорский был последователем исихастского «умного делания», духовного созерцания (*θεωρητικὴ θεωρία*), доступного лишь многоопытным подвижникам. «. . . Ты же сердцу внемли *мечтании же зрака и образа видении не приемли никоегоже*»<sup>28</sup>, писал он об «умной молитве», но почти тут же делал оговорку: «Всяка. . . мера изящна по премудрых»<sup>29</sup>. Нил прекрасно сознавал, что для «новоначальных» переход к метафизическому «умному деланию» требует промежуточных ступеней. «. . . Немоцно не учився грамоте по книгам глаголати. . . немощнее же же, иже перваа нестяжавшему, сиречь *без попечения благословныхъ и безсловесныхъ вещей*, еже есть умртвѧ от всего, творити пѧни в разуме без лености и молитвы с вниманием, сииречь *делания сердечнаго*»<sup>30</sup>, — отмечал он. Если трудно преодолеть «помыслы» и добиться полного отрешения от земного, Нил прямо советовал: «преложи помыслы *на иную некую вещь божественую или человеческу*»<sup>31</sup>.

Более того, в списках XVII—XVIII вв., содержащих опубликованные М. С. Боровковой-Майковой сочинения Нила, встречаются указания, что молиться надо с «ниским поклоном и поклоном божественной иконе»<sup>32</sup>, «целовав честныя образы святых»<sup>33</sup>.

Таким образом, нет никаких оснований выставлять Нила противником искусства, «иконоборцем»<sup>34</sup>. Конечно, вопросы, связанные с «внешним деланием», не могли интересовать его в той мере, в какой интересовали они Иосифа Волоцкого и его последователей. Но и Иосиф, уделявший исключительное внимание идейно-смысловой и дидактической функции искусства, не мог обойти стороной проблемы, затронутые в произведениях Нила<sup>35</sup>, а возможно, и других «заволжских старцев», о деятельности которых известно пока слишком мало.

Кто же был автором, вернее — составителем компиляции «Послание иконописцу»? Большинство аргументов — в пользу Иосифа Волоцкого.

Важным вопросом является выяснение адресата «Послания». Таковым обычно считали Феодосия — иконника, сына Дионисия<sup>36</sup>, который в житии Иосифа Волоцкого охарактеризован как беспощадный обличитель еретиков<sup>37</sup>. Однако других доказательств того, что «Послание» было составлено для Феодосия, исследователи не приводили. П. К., автор предисловия к публиковавшейся им вступительной части «Послания иконописцу», подчеркивал, что «из содержания самого послания открывается, что оно писано к иноку»<sup>38</sup>. Между тем, по справедливому

<sup>27</sup> Там же, стр. 46.

<sup>28</sup> Там же, стр. 25.

<sup>29</sup> Там же, стр. 26.

<sup>30</sup> Там же, стр. 82.

<sup>31</sup> Там же, стр. 54.

<sup>32</sup> Там же, Приложения, стр. IX.

<sup>33</sup> Там же, стр. XIII.

<sup>34</sup> Здесь можно вспомнить, что умозрительный характер философии исихастов, отрешение от всего «внешнего», материального послужили в свое время византийским противникам паламитов поводом для обвинения их в иконоборчестве. В одном из посланий митрополита Сиды Кирилла учение Паламы было охарактеризовано как *μανηχαιον και μαρσαλιανων̄ ἐστι και ἐικονομαχον* (см. Ф. И. Успенский. Очерки по истории византийской образованности. СПб., 1892, стр. 369).

<sup>35</sup> О повышенном интересе иосифлян к трудам Нила Сорского см., например, Я. С. Лурье. Идеологическая борьба в русской публицистике. . . , стр. 312—313.

<sup>36</sup> См. П. К. Указ. соч., стр. 1; И. П. Хрущов. Исследование о сочинениях Иосифа Санина СПб., 1868, стр. 156.

<sup>37</sup> См. Житие преп. Иосифа Волоколамского, составленное Саввою. . . , стр. 37—38.

<sup>38</sup> П. К. Указ. соч., стр. 1.

замечанию Я. С. Лурье, «нигде в „Послании“ (вопреки заголовку, данному издателями) не сказано, что адресат — инок»<sup>39</sup>. К этому можно добавить, что ни в одном из дошедших до нас источников (в том числе и в упоминаемом П. К. «Послании Третьякову») Феодосий не именуется иноком.

Автор «Послания» называет своего адресата «взлюбленный и духовный мой брате», признается, что тот давно желает «от мене худаго слышати слово»<sup>40</sup>. «Сего ради забых свою худость и неразумие, поминая твою веру и усрдые и еже о блазем тѣщание, и повеленаа тобою съверших. Дръзнух написати и послати твоему боголюбию, твоего чаяния недостойно»<sup>41</sup>, — говорит он далее, не скрывая глубочайшего уважения к своему адресату. Иосиф Волоцкий или Нил Сорский, бывшие тогда в преклонном возрасте, могли обращаться так к своему ровеснику, но не к молодому человеку, которому, вероятно, не было тогда и 30 лет.

В этой связи интересно отметить следующие факты. Во-первых, упоминания о Феодосии в сочинениях Иосифа Волоцкого<sup>42</sup> относятся лишь к 1510—1511 гг.<sup>43</sup> Во-вторых, летописцы, рассказывая под 1481—1482 гг. о росписи Дионисием и его товарищами Успенского собора в московском Кремле, не упоминают имен сыновей художника. Вероятно, по неопытности и молодости лет они не принимали участия в этой ответственной работе. В-третьих, Феодосий был моложе своего брата Владимира, как о том свидетельствует порядок перечисления художников в дошедших до нас записях о росписи церкви Успения Богородицы в Иосифо-Волоколамском монастыре, исполненной после 1486 г.<sup>44</sup> В-четвертых, Феодосий был самым молодым среди составителей Четверо-евангелия 1507 г., где имя его поставлено в послесловии последним<sup>45</sup>.

Мог ли адресатом «Послания» быть Феодосий, талантливый, но, как свидетельствуют перечисленные факты, молодой и, вероятно, тогда еще мало известный иконописец, которому лишь в 1508 г. поручили самостоятельную работу в Благовещенском соборе московского Кремля? Между тем, «Послание» адресовано «началохудожнику сущу божественных и честных икон живописанию»<sup>46</sup>, т. е. главному, первому художнику, «начальнику» иконописцев. Поэтому правильнее предположить, что «Послание», независимо от того, кем оно было составлено, адресовалось Дионисию, известнейшему мастеру, искусство которого высоко ценилось современниками. Вероятнее всего, включенные в «Послание» «слова» о почитании икон были собраны воедино Иосифом Волоцким по просьбе Дионисия в назидание его ученикам, а также всем русским иконописцам.

<sup>39</sup> Я. С. Лурье. Идеологическая борьба в русской публицистике. . . , стр. 216, прим. 45; ср. Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения, стр. 322.

<sup>40</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения. . . , стр. 323.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Послания Иосифа Волоцкого, стр. 187, 207, 212.

<sup>43</sup> Послания И. И. Третьякову и Б. В. Кутузову, где упоминается Феодосий, датируются 1510—1511 гг. Ср. Послания Иосифа Волоцкого, стр. 268 и 276.

<sup>44</sup> А. А. Змиин. Краткие летописцы XV—XVI вв. «Исторический архив», т. V. М., 1950, стр. 15—16; Житие преп. Иосифа Волоколамского, составленное Саввою..., стр. 23. Церковь Успения была «съвершена» в 1484—1486 гг.; роспись ее могла производиться не раньше, чем через год после окончания строительства.

<sup>45</sup> Заставки и миниатюры Четверо-евангелия 1507 года. СПб., 1880—1881, табл. 26.

<sup>46</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения. . . , стр. 323. Ср. греч. *протоиерей* — старший, главный мастер (термин встречается у хрониста XII в. Михаила Глики. См. В. Н. Лазарев. Живопись XI—XII веков в Македонии. Actes du XII<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines. Beograd, 1963, t. I, p. 112).

\* \* \*

«Послание иконописцу» включает четыре памятника:

1. Собственно «Послание», служащее как бы введением к следующим за ним сочинениям.

2. «Слово на новоявльшуюся ересь новгородских еретиков, глаголющих, яко не подобает кланяться иже от рук человеческих сътвореным вещем».

3. «Сказание» «како и которыа ради вины подобает христианом покланяться и почитати божественныя иконы. . .».

4. «Слово на ересь новгородских еретиков, глаголющих, яко не подобает писати на иконахъ святую и единосущную троицю. . .».

Первое «слово» адресовано против «еретичествующих», «иже безумне и неистове немало божественную и апостольскую церковь смутиша, и многа вносяща жидовская учения»<sup>47</sup>. Источники по новгородско-московской ереси буквально пестрят указаниями на «жидовство», «жидовское десятисловие», на стремление еретиков «обрезатися в жидовскую веру», на почитание ими субботы, отрицание икон как «идолов» и т. п. Отмечая «иудействующий» характер ереси, составитель «Послания» имел в виду в первую очередь пристрастие еретиков к библейским текстам, которые они использовали для обоснования иконоборчества. В Ветхом завете имелся целый ряд указаний, запрещавших всяческие изображения. Особенно ясно это было высказано именно в «Десятисловии» Моисея<sup>48</sup>.

Еретики, выступая против иконопочитания, пользовались этими указаниями, о чем говорят, в частности, пермские глоссы — пометки еретика Ивана Черного на полях сборника библейских книг XV в. Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина (собр. Ундольского, № 1)<sup>49</sup>.

Подгасовывая противоречивые и неясные места Библии, автор «слова» остроумно парировал каждое положение еретиков, подтверждая иногда свои высказывания ссылками на Новый завет. В каждом отдельном случае он делал логическое заключение, вывод из своего экскурса.

«Не сътвориши всякого подобиа, и не поклонишия, ниже послужиши им», — приводит автор цитату из Библии и поясняет ее: «сиречь кроме достойного. Аще ли достойное сътвориши подобие в честь и славу божию, не съгрешил еси»<sup>50</sup>. Отсюда можно сделать вывод, подтверждающийся дальнейшим текстом «Послания иконописцу»: сотворивший «недостойное» подобие — согрешит, и, следовательно, плохие иконы не могут считаться святыми. Это напоминает позднейшее положение Стоглава о живописцах: «проклят творяй дело божие с небрежением»<sup>51</sup>. Конечно, под «небрежением» большинство понимало только отход от иконографического канона. В Стоглаве, составленном всего лишь спустя полвека, безусловно, были использованы отдельные положения «Послания иконописцу». Но в нем уже не видно отношения к труду живописца как к «умному деланию», которое было характерно для «Послания». Задача иконописца, по Стоглаву, сводилась к простому копированию:

<sup>47</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., стр. 325.

<sup>48</sup> См. Исход, гл. 20; Второзаконие, гл. 5.

<sup>49</sup> Ср. А. И. Клибанов. Реформационные движения в России. . ., стр. 237. Как было указано выше, Иван Черный, по-видимому, не отрицал иконописных изображений. Пометки могли быть сделаны для прений с новгородскими еретиками, которые посещали собрания москвичей (см., например, Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., стр. 380—381).

<sup>50</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., стр. 325.

<sup>51</sup> Стоглав. СПб., 1863, стр. 152.

«с превеликим тщанием писати и воображати. . . смотря на образ древних живописцев, и знаменити с добрых образцов. . .»<sup>52</sup>.

Творческий подход к созданию произведений иконописного искусства уже в середине XVI в. сменился педантичным трудом повествователя. В противоположность Стоглаву, «Послание иконописцу», давая свод идеологических установок, выкристаллизовавшихся за время развития иконописания до конца XV в., предоставляло художнику возможность творить, повинаясь собственному вдохновению. Уже в первом «слове» «Послания» утверждалось, что иконописец должен «. . . творить образы и подобиа. . . и того ради умом възводитися к богу»<sup>53</sup>. По мнению составителя «Послания иконописцу», без такого исихастского «умного делания» желаемая цель не могла быть достигнута.

Подобный взгляд на свободу творчества был характерен и для более раннего периода. Здесь уместно вспомнить известные слова Епифания Премудрого о Феофане Греке: «егда назнаменуящу ему или пишущу, никогда ж нигдеж на образцы видяще его когда взирающа, якоже нецыи наши творят иконописцы»<sup>54</sup>. В этих словах Епифаний выступал противником бездумной работы копировальщиков, противопоставлял ей вдохновенное творчество Феофана Грека, требовал от художников, чтобы каждый из них творил, подобно Феофану, который «умом дальняя и разумная обгадываше; чювственныма бо очима разумныма разумную видяще доброту си» (обдумывал отвлеченное и духовное; ибо чувственными очами ума видел духовную красоту)<sup>55</sup>.

Первое «слово», как явствует из его заглавия, целиком посвящено вопросу, почему «подобает поклоняться» иконам. Приводя ряд ветхозаветных примеров, автор «слова» подчеркивал, что поклонение есть в конечном итоге то же, что и молитва, поскольку они неразрывно связаны: «Аще убо от земнаго царя что просим, то прежде поклоняемся, потом же просим», — и от земного примера переходил к небесному: «Яко же бо поклоняемся богови, тако и молитву въсылаем богови. Аще бо едино есть, и еже поклоняться богови и еже молитву въсылати ему. . .»<sup>56</sup>.

По мнению составителя «Послания», поклонение иконам не есть что-то необычное. Оно подразумевается само собой, «обычна есть вещь и всем человеком ведома»<sup>57</sup>. «Поклоняем бо ся и царем и князем, боги же сих не нарицаем», — пояснял автор «слова», «поклоняем же ся и друг другу, но боги тех не нарицаем»<sup>58</sup>. Так же следовало почитать «Иисуса Христа образ и прочая божественныя и освященныя вещи», тем более что сам Христос повелевал их «в славу свою творити»<sup>59</sup>. Поклоняясь иконам, «боги тех не нарицаем, но в честь и славу божию и святых его»<sup>60</sup>.

Специфической особенностью икон являлся их «божественный» смысл, долженствовавший подчинить себе все внешнее в иконе и читаться сразу. Именно в идее, которую выражало произведение (а не в золоте, красках, дереве и т. п.)<sup>61</sup>, видели коренное отличие икон: «их же мы христиане по-

<sup>52</sup> Стоглав, стр. 151.

<sup>53</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . . , стр. 326.

<sup>54</sup> В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 113.

<sup>55</sup> Там же (перевод мой).

<sup>56</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . . , стр. 331.

<sup>57</sup> Там же, стр. 332.

<sup>58</sup> Там же.

<sup>59</sup> Там же.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> Там же. Ср. стр. 338: «. . . яко же икону почитаю, не дьску почитаю, ниже мшел шаровный, но въображение тела господня. . .».

читаем, от скверных идол, их же еллини почитаху: божественных бо икон и пръвообразное свято есть и честно, идольскае же пръвообразное сквернейша суть и нечиста и бесовскаа избретения»<sup>62</sup>. Следовательно, различие между «еллинскими идолами» и иконами предполагалось не внешнее; оно заключалось не в отличии манер художников языческих и христианских, а в коренной противоположности смысловых основ их произведений<sup>63</sup>.

Второе «слово» (правильнее — «сказание»), содержавшее разбор специфики икон и восприятия их, являлось своеобразной инструкцией, «как и которыа ради вины подобает христианом поклонятися и почитати божественныа иконы»<sup>64</sup>.

Краткий ответ на этот вопрос давался в начале «сказания»: поклоняться иконам нужно «того ради, яже бо невъзможна есть нам зрети телесныма очима, сих съзерцаем духовне ради иконнаго въображения. . . И от вещнаго сего зрака възлетаетъ ум наш и мысль к божественному желанию и любви, не вещь чтуще, но вид и зрак красоты божественнаго оного изображенна»<sup>65</sup>.

Процитированный отрывок не оригинален по мысли<sup>66</sup>. Он излагал традиционную апологетическую идею отношения чувственного образа и трансцендентного прообраза, восходившую к платоновскому соотношению между предметом и идеей<sup>67</sup>. Вместе с тем это короткое высказывание определяло сущность икон, их практическое назначение, т. е. то, что прежде всего обязан был учитывать художник при создании произведений<sup>68</sup>. Чувственное восприятие красоты изображения должно было вызвать «духовное созерцание», полет мысли к божественному желанию и любви, подготовить к «умной молитве». С другой стороны, оно давало возможность простому человеку познать идеал человеческого совершенства, к достижению которого должен был стремиться всякий. Это было прежде всего идеал духовной красоты человека, пожертвовавшего жизнью для спасения людей, образец нравственной чистоты, призывавший к соблюдению всех моральных обязанностей, обусловленных заветом

<sup>62</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . . , стр. 333.

<sup>63</sup> В этой связи представляет интерес отмеченное П. А. Лавровским в Изборнике XIII в. толкование слов «идол» и «подобие»: «На вопрос ИДОЛ и ПОДОБИЕ кое имать различье, первое определяется как изображение не бывшего, последнее как образ бывшего» (см. Описание семи рукописей императорской С.-Петербургской публичной библиотеки. Чтения ОИДР. М., 1858, № IV, отд. III, стр. 22).

<sup>64</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . . , стр. 335.

<sup>65</sup> Там же, стр. 336.

<sup>66</sup> Ср., например, аналогичное высказывание в Послании папы Адриана («Деяния вселенских соборов, изданные в русском переводе при Казанской духовной Академии», т. VII. Казань, 1873, стр. 134).

<sup>67</sup> Ср. Г. А. Острогорский. Гносеологические основы византийского спора о св. иконах. «Seminarium Kondakovianum», II, 1928, стр. 50. Примечательно, что в том же контексте автор «сказания» вспоминает известное высказывание Василия Великого: «почть иконная на первообразное переходит». См. Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . . , стр. 336, 337. Ср. Творения Василия Великого. М., 1891, ч. 3, стр. 244. Исихасты восприняли и переработали эту идею. По Григорию Синаиту, чувственный мир — как бы зеркало мира трансцендентного. Через духовное созерцание предметов чувственного мира человек может прийти к познанию невидимого божества (ср. PG, t. 151, col. 35). Таким образом, если для опытных подвижников, «для вечных сам бог, а не иное что, есть свет» (Григорий Палама. См. PG, t. 151, col. 1175), то для неподготовленных — «новоначальных» — этот невещный свет заменяли реальные изображения.

<sup>68</sup> Важно отметить, что в конце первого «слова» эта же мысль приводилась в отношении всех икон вообще, а не только икон с изображением «Троицы». Ср. Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . . , стр. 334.

всеобъемлющей любви<sup>69</sup>. Не случайно черты этого идеала в применении к обыкновенному человеку излагались именно во втором «слове» «Послания иконописцу»<sup>70</sup>. Все это требовало от художника отчетливого понимания ответственности, которую он нес при создании иконы. Именно поэтому он облакался теми же обязанностями, что и всякий борец за идею, «воин христов»<sup>71</sup>, поэтому в Стоглаве утверждалось, что «не всем человеком иконником быти», что живописцев следует «почитати» «паче простых человек»<sup>72</sup>. Произведение искусства должно было быть настолько совершенным, чтобы его художественное качество соответствовало величю передаваемой идеи, чтобы идея эта стала действенной, способной воспитывать людей, строить их мировоззрение, от которого зависели полезность жизни каждого человека, судьбы отдельных личностей и всей страны.

Следует отметить, что в заключительной части третьего «слова», специально посвященного вопросу, «яко подобает христианом писати на всечестных иконах святую и животворящую троицу», имеются буквальные текстуальные совпадения с цитированным выше отрывком второго «слова»<sup>73</sup>. При этом смысловое звучание текста оказывается здесь более сильным и убедительным, нежели во втором «слове», имевшем, кстати говоря, компилятивный характер. Все это позволяет думать о возможности возникновения третьего «слова» ранее второго.<sup>74</sup>

Пускаясь в формально-богословские прения с еретиками о наличии в писании многочисленных разноречивых сведений, касающихся вопроса о троицности божества, автор третьего «слова» находит остроумное разрешение всем противоречиям: «многаа бо в писаниих видятя, яко съпротиwляющеся друг другу, и овогда убо сице глаголют, овогда же инако. Се же бывает от нашего нерассужения, или от преобидения, или от презорьства, словеса же святых мужей не изменяются. Но плотни суще, духовнаа мудроствовати не можем. . .»<sup>75</sup>.

Бог-отец «невидим, бесплотен, неописан, неизречен, непостижим»<sup>76</sup>. Все видевшие бога «не суть видели божественаго естества», но лишь различные чувственные образы<sup>77</sup>. Автор «слова» как бы оправдывает этим любое изображение божества, лишь бы оно соответствовало писанию: «не

<sup>69</sup> Ср. Л. Соколов. Психологический элемент в аскетических творениях и его значение для пастырей церкви. Вологда, 1898, стр. 54; В. Н. Лосский. Отрицательное богословие в учении Дионисия Ареопагита. «Seminarium Kondakovianum», III, 1929, стр. 143.

<sup>70</sup> См. Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., стр. 357—359.

<sup>71</sup> О значении этого термина см. В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1947, стр. 103—109.

<sup>72</sup> Стоглав, стр. 153. Ср. стр. 297, прилож. № 28.

<sup>73</sup> Ср. Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., стр. 373 и 336. Ср. также стр. 334.

<sup>74</sup> Можно добавить, что в третьем «слове» имеется ряд текстуальных совпадений с посланием Иосифа Волоцкого архимандриту Вассиану о Троице, датированном временем до 1479 г. (Н. А. Булгаков. Преподобный Иосиф Волоцкий, СПб, 1865, стр. 148—150; И. П. Хрущов. Исследование о сочинениях Иосифа Санина, стр. 114—145; Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., стр. 305; Я. С. Лурье. Идеологическая борьба в русской публицистике. . ., стр. 213). Совпадения эти наблюдаются в рассуждениях о явлении троицы Аврааму и об ангелах. См. Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., стр. 307, 361 и 363; стр. 308, 371, 372 и др. Ср. А. И. Клибанов. Свободомыслие в Твери в XIV—XV вв. «Вопросы истории религии и атеизма», т. VI. М., 1958, стр. 249.

<sup>75</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., стр. 364.

<sup>76</sup> Там же, стр. 347.

<sup>77</sup> Там же, стр. 372.

является убо, еже есть, но яко же может видяй видети»<sup>78</sup>. Тем самым объясняется «замалчивание» вопроса о точной иконографии «Троицы» в Стоглаве («Писати иконописцем иконы с древних переводов, како греческие иконописцы писали и как писал Ондрей Рублев и прочие пресловущие иконописцы и подписывати святая тройца») <sup>79</sup>. Автор третьего «слова» заявлял: «вся бо, елика о бозе глаголются, или писана суть, не противу силе и величеству божию. . . Сподобившей же ся таким зрением, не пытаху опасно таинства, но с страхом и трепетом верующе» <sup>80</sup>.

В этом же контексте следует крайне любопытное объяснение иконописной символики: «. . . в подобии человецесте явися тогда Аврааму святаа тройца, святии же и божествии отци предаша нам писати на святых иконах в божественном и царьском и аггельском подобии, того ради убо тако предаша, яко хотяще множайшую честь и славу приложити божественным онем изображением. Еже бо на престоле седети, показуе сих царьское и господьственное и владычьественное. А еже венцы имети и обкружным обчертьением на священообразных главах, круг убо образ носить всех виновнаго бога, яко же бо круг ни начала ниже конца имат, сице и бог безначален и безконечен. А еже криле имеют, да покажут сих гореносное, и самодвижное, и възводителное, и нетягостное, и к земным непричастное. Скипетры же имут в руках, да покажут сих действенное и самовласное и силное. Се убо являеть божественное подобие, царьское и аггелское» <sup>81</sup>.

Вопрос о соединении в иконе «божественного» и «человеческого», теснейшим образом связанный с проблемой реальности в древнерусской живописи, получает дополнительное освещение во втором «слове».

Только земной, близкий и понятный людям образ мог вызвать у них сочувствие и стремление к подражанию: «весть бо господь человеку немощь, яко бо, иже не по естеству, отвращаетя. . .» <sup>82</sup>. Грань между «неописанным» и реальным, плотским образом — предметом иконописания — отчетливо проведена автором второго «слова» в толковании догмата о двух естествах Христа. Христос «неописан по божеству, и немощно есть ныне того зрети», а изображение, воспроизводимое на иконе художником, «есть образ его по человечеству» <sup>83</sup>. На иконе, созданной «от тленных вещей» <sup>84</sup>, изображается только человеческое естество Христа, «иже нашего ради спасения възприят» <sup>85</sup>. Человеческое было неразрывно связано в Христе с божеским: «един. . . състав имея, яко тот есть един сын божий и сын девыа, и бог бо той же есть, и человек. . . и две действе божества и человечества и две воли, рекши хотении» <sup>86</sup>. Божественная воля проявлялась в чудесах и т. п., человеческая — в том, что, восприняв «человечьскую плоть и душевная действа и страсти» <sup>87</sup>, Христос подавлял в себе все чувства и порывы, недостойные человека, явив этим пример нравственного совершенства. Именно в создании идеального образа человеческого совершенства, образа, который не только мог порождать благородные помыслы, но и вызывать философские раздумья, давать им нужное направление, — в этом, в конечном итоге, и заключалась задача художника.

<sup>78</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения. . . , стр. 372.

<sup>79</sup> Стоглав, стр. 128.

<sup>80</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения. . . , стр. 373.

<sup>81</sup> Там же, стр. 372—373.

<sup>82</sup> Там же, стр. 339.

<sup>83</sup> Там же, стр. 337.

<sup>84</sup> Там же.

<sup>85</sup> Там же, стр. 347.

<sup>86</sup> Там же.

<sup>87</sup> Там же.

Далее автор «сказания» указывал, как надо изображать святых, которые хотя «и бесплотни суть и неописани, но обаче мнози их видеша. . . И яко же видеша их, тако подобает и писати на честных иконах»<sup>88</sup>. То же самое говорил он и об остальных изображениях, отметив под конец: «сих честныя и възжеленныя образы почитаем и покланяемся, и яко живых и стоящих с нами от ненасыщаемыя любви, помышляем»<sup>89</sup>. Таким образом, всякая икона мыслилась как живой, конкретный положительный пример, достойный почитания и подражания, способный оказать моральное воздействие на человека.

Человек, «чудное совокупление и дивное сочетание» духа и плоти<sup>90</sup>, считался в древней Руси совершенным выражением «лепоты» (красоты), вложенной богом в сотворенный им мир<sup>91</sup>. Приобретение пороков, чуждых человеческой природе, и освобождение от них обуславливались «самовластием» души, свободной волей людей<sup>92</sup>. Через все «Послание иконописцу» проходит завуалированная мысль о том, что не человек служит истине, а истина служит человеку. Именно этим объясняются многочисленные экскурсы составителя «Послания» в область этики, не имеющие на первый взгляд логической связи с антииконоборческим содержанием памятника<sup>93</sup>. В. Н. Лазарев справедливо отмечал, что «этические вопросы, в том числе и вопросы практической морали, играли. . . весьма значительную роль в древнерусском религиозном сознании, которому мало импонировали отвлеченные положения умозрительной византийской теологии»<sup>94</sup>.

Еще деятели VII Вселенского собора видели в живописи «книгу для неграмотных»<sup>95</sup>. Останавливаясь на вопросе о почитании Евангелия, автор «сказания» сравнивал его значение со значением икон: «ничто же бо разньства в них. . . ибо словописець написа еуангелие и в нем написа все, еже в плоти смотрение Христово. . . подобне и живописець творит, написав на дъсце все плотское Христово смотрение. . . и еже и еуангелие словом повествоует, сие живописание делом исполняет»<sup>96</sup>.

Приравнивая значение труда художника и «словописца», автор «сказания» подчеркивал важность работы иконописцев и еще раз указывал на дидактичность как специфическую особенность икон. Задачей художника было сделать доходчивыми для малообразованного человека (в данном случае — для рядового русского прихожанина конца XV столетия) философско-теологические положения «писания», воплотить их в конкретных живописных образах.

Наконец, составитель «сказания» затрагивал еще один важный вопрос: как поклоняться иконам, как воспринимать их «душею мыслене, и телом чювьствене»<sup>97</sup>.

<sup>88</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . . , стр. 341.

<sup>89</sup> Там же.

<sup>90</sup> Палея Толковая по списку, сделанному в г. Коломне в 1406 г. «Труд учеников Н. С. Тихонравова». Вып. 1. М., 1892, стр. 173.

<sup>91</sup> Ср. М. В. Соколов. Психологические воззрения в древней Руси. В кн.: «Очерки по истории русской психологии». Изд. МГУ, 1957, стр. 77.

<sup>92</sup> Ср. В. П. Адрианова-Перетц. К вопросу об изображении «внутреннего человека» в русской литературе XI—XIV веков. В кн.: «Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков». М.—Л., 1958, стр. 16—17.

<sup>93</sup> Ср. Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . . , стр. 324—325, 336—337, 345—346, 357—360 и др.

<sup>94</sup> «Фрески Старой Ладogi». М., 1960, стр. 53.

<sup>95</sup> Ср., например, Деяния вселенских соборов, т. VII, стр. 132, 134, 261.

<sup>96</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . . , стр. 338. Ср. «Устав» Иосифа Волоцкого, слово 1 (Послания Иосифа Волоцкого), стр. 299—302).

<sup>97</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . . , стр. 351.

Первым условием для действенного восприятия иконы он считал спокойное сосредоточение: «. . . вся земныя от помысла изгнавши, и злопомнение и гнев, ярость же и ненависть, и плотская вжеления, и очи к слезам понудим, и всего себе к небеси преложи. И тако станем, яко же глаголетъ иерей: станем добре. . . Яко же бо стрелець, аще благополучно хочеть пуцати стрелы, первие о стоянии своем прилежание творить. . . тако и ты, хотя стреляти лукаваго диавола главу, преже убо о благочинии чювьств пощемся, потом же о благостоянии внутренним помыслоть, яко да благополучне на диавола пуцаеши стрелы, сиреч молитву чисту»<sup>98</sup>.

Отбросив посторонние помыслы и сосредоточившись, молящийся должен был направить мысль на горькие думы: «оскръбим нашу душу памятию смрътною, памятию ответа, еже о сърешениях, памятию страшнаго суда, еже без милости судию, бес прощения. . .»<sup>99</sup>. Только после этого можно было начинать молитву, обращаться к созерцанию иконы.

Таким образом, для правильного восприятия иконы считалось необходимым создание резкого контраста между отчаянием, на которое настроил себя молящийся, и добрым, всепрощающим взглядом иконы. Этот контраст ломал строй мыслей молящегося и подготавливал его к активному восприятию идеи иконы: «яко же бо облакомъ стечение мрачен творит въздух, егда же чясты испустит капля и отложить дождь, тихо и светло съделовает все место; тако и печаль, дондеже убо внутрь есть, помрачаеъ нашъ помысл; внегда же молитвенными глаголы, и иже по оных слезами, испразнится, и суетных и прелестных мирьскихъ беседъ блучитца, многу влагаетъ в душу светлость, божию заступлению, яко же лучи нечеи, в мысль от бога послане бывши молящагося. Да яко же светилнику свет, сице молитвенный свет»<sup>100</sup>.

«. . . Да въздееши<sup>101</sup> зрительное ума, — говорится перед этим, — к святей единосущней и животворящей троици, в мысли твоей, и в чистом сердци твоём. . .»<sup>102</sup>.

Приведенные отрывки — популярное изложение исихастской теории «умной молитвы», которая, по словам Нила Сорского, лишь семя; плод ее, высшая ступень — умное делание<sup>103</sup>, состояние, когда человек сливается с бесконечностью, с невещественным светом и видит в нем бога<sup>104</sup>.

Момент исихастического «просветления мысли», безусловно, считался залогом действенного восприятия иконы. Возможно, что теория, выведенная составителем «Послания», в какой-то мере перекликалась и с аристотелевской идеей катарсиса, очищения человеческой психики от отрицательных страстей.

«Послание иконописцу» вслед за антииконоборческими трактатами византийцев безоговорочно утверждало господство идеи, смысла над «чувственной» стороной живописи. Однако составитель «Послания» прекрасно сознавал, что доходчивость идеи произведения полностью зависит от «плотского смотрения», от впечатляющей силы созданного художником образа. Поэтому он не только не отрицал «вещного зрака красоты» изображения, но подразумевал его необходимость<sup>105</sup>, что, однако, ничуть

<sup>98</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., стр. 352.

<sup>99</sup> Там же.

<sup>100</sup> Там же, стр. 352—353.

<sup>101</sup> Ср. *ανίστασις* исихастов (например, у Григория Синаита, см. PG, t. 150, col. 58).

<sup>102</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., стр. 351.

<sup>103</sup> Нила Сорского Предание и Устав, стр. 27.

<sup>104</sup> См. там же, стр. 28—29. Здесь Нил цитирует Симеона Нового Богослова.

<sup>105</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., стр. 336. Ср. стр. 373 и 334.

не удаляло его от умозрительной философии Нила Сорского и психастов: внешняя красота являлась для него символом и синонимом красоты духовной. По тонкому наблюдению Д. С. Лихачева, древнерусский художник «не стремился в своих произведениях создать иллюзию действительности. Он изображал ее сущность, ее „смысл“, иногда сокровенный, и при этом так, как он их понимал»<sup>106</sup>.

Появление «Послания иконописцу» свидетельствовало об отчетливом понимании современниками общественной значимости искусства. Будучи введен в состав знаменитого «Просветителя» Иосифа Волоцкого, памятник этот сыграл важную роль в формировании взглядов на искусство позднейшей эпохи. Исследователи отмечали влияние «Послания» на сочинения Максима Грека<sup>107</sup>, на митрополита Макария<sup>108</sup>, Зиновия Отенского<sup>109</sup> и др. К кругу памятников, продолжавших традиции «Послания иконописцу», примыкает ряд антииконоборческих трактатов конца XVI—первой половины XVII в.: «Книжица» клирика Василия, изданная в Остроге в 1588 г. (вопросу об иконах посвящен шестой раздел «Книжицы») <sup>110</sup>, «О образех, о кресте, о хвале божии, о хвале и молитве святых. . .» (напечатано, по-видимому, в Вильне в 1602 г.<sup>111</sup>), «На иконоборцы и на вся злыя ереси. . .» — сочинение, датируемое С. Платоновым 1624—1633 гг.<sup>112</sup>, и др.

Традиции подобных «оправдательных» сочинений сохранялись довольно долго. Однако необходимо отметить, что даже в таких ортодоксальных памятниках XVII в., как грамота Александрийского патриарха Паисия 1668 г.<sup>113</sup>, появляются новые черты, не свойственные предшествовавшей эпохе, намечается интерес к вопросам эстетики, теряющей былую органическую связь с теологией. По определению В. И. Ленина, с XVII в. начинается «новый период в русской истории»<sup>114</sup>. Поэтому вывод Ю. Н. Дмитриева о том, что «теоретические положения трактатов (XVII в. — *Н. Г.*) не только не расходились, но были в полном согласии со взглядами на искусство, существовавшими в древней Руси и прежде», следует принять с оговоркой<sup>115</sup>. Отдельные новшества появляются в рассуждениях об иконах уже с XVI в. Это прежде всего растущий интерес к подробностям иконографии и вытекающие из него новые суждения о смысле изображений. Правда, пока эти суждения базировались на тех же основах, которые впервые получили обстоятельное освещение в «Послании иконописцу».

\* \* \*

Вопрос о понимании прекрасного в древней Руси (до XVI в.) почти не подвергался научной разработке. Немногочисленность письменных источников вынуждала исследователей основывать свои выводы главным образом на интуиции.

<sup>106</sup> Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958, стр. 472.

<sup>107</sup> Ф. Калугин. Зиновий, инок Отенский, и его богословско-полемические и церковно-учительные произведения. СПб., 1894, стр. 201.

<sup>108</sup> Н. Е. Андреев. Инок Зиновий Отенский об иконопочитании и иконописании, стр. 264.

<sup>109</sup> Там же, стр. 258—259.

<sup>110</sup> Д. Цветаев. Литературная борьба с протестантством в Московском государстве. М., 1887, стр. 64 и сл.

<sup>111</sup> Там же, стр. 66 и сл.

<sup>112</sup> Вновь открытые полемические сочинения XVII века против еретиков. СПб., 1907, стр. 116.

<sup>113</sup> Ср. Ю. Н. Дмитриев. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси. ТОДРЛ, т. IX, 1953, стр. 99—100 и др.

<sup>114</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 153.

<sup>115</sup> Ю. Н. Дмитриев. Указ. соч., стр. 97, ср. стр. 111.

Совершенно очевидно, что «Послание иконописцу» не только памятник противоеретической полемики, но и своеобразный трактат по вопросам религиозного искусства. Об этом говорят и специфические указания составителя («тако... подобает писати на святых иконах», «тако... до-стоит писати же и воображати...») <sup>116</sup>, и иконографические экскурсы, не имеющие прямой связи с антиеретической критикой, и теологические рассуждения, представляющие особый интерес для вдумчивого, философски настроенного художника. Широко используя аргументацию византийских защитников иконопочитания <sup>117</sup>, составитель «Послания» пытается синтезировать ее с исихастской теорией «умного делания» <sup>118</sup>.

Исихазм, проникший на Русь еще в 20-е годы XIV в. <sup>119</sup> и «канонизированный» здесь, по-видимому, во второй половине этого столетия, проник в литературу (Епифаний Премудрый, Фотий) и живопись (Феофан Грек). Течение это настолько хорошо прижилось и акклиматизировалось, что со временем утратило свою самобытность, растворилось в официальном богословии. Но существовать оно продолжало и имело во второй половине XV в. такого последователя, как Нил Сорский.

Какие перемены в искусстве вызвало появление «Послания иконописцу»?

Число дошедших до нас и отреставрированных памятников живописи послерублевского периода сравнительно невелико. Тем не менее большинство из них говорит о постепенной утрате московскими мастерами идейно-смысловой основы, которая определила своеобразие стиля так называемой «школы Рублева». Эти художники, научившиеся у Рублева ценить выразительную красоту линии, виртуозно применять прием многослойного «охрения» и «плавя», пользоваться всем богатством ярких, радующих глаз сочетаний красок, слишком увлеклись формальной стороной живописи. Стали появляться внешне эффектные, но неглубокие по мысли произведения <sup>120</sup>.

Видимо, все это вызвало у ревнителей искусства и почитателей старых мастеров серьезные опасения. Рассказывая в «Отвещании любозаборным» о творчестве Даниила Черного и «ученика его» Андрея Рублева, Иосиф Волоцкий, словно в упрек и противопоставление современным ему живописцам, писал: «... никогда же *в земных* упражняться, но всегда *ум и мысль возносити к невестественному и божественному свету*, чувственное же око всегда возводити ко еже от вещных вапов написанном образом владыки Христа и пречистия его Богоматери и всех святых» <sup>121</sup>.

Иосиф Волоцкий видел, что исихастское проникновение в смысл явлений, умение посредством чувственных образов передавать «мысленное», унаследованное Рублевым от Феофана Грека, было утеряно его последователями. Какое место занимал среди них Дионисий?

Достоверно известно, что Иосиф Волоцкий ценил работы Дионисия не меньше произведений Рублева. Если верить оценкам Иосифа и принять

<sup>116</sup> См. Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения..., стр. 334, 336, 337, 342 и др.

<sup>117</sup> Иоанн Дамаскин, Феодор Студит.

<sup>118</sup> Особенно ярко эта тенденция проявляется в первом и втором «слове». Ср., например, Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения..., стр. 326—332, 351 и др.

<sup>119</sup> А. И. Клибанов. Реформационные движения в России..., стр. 146.

<sup>120</sup> Ср. В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа. «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 484—486.

<sup>121</sup> Чтения ОИДР. М., 1847, № 7, стр. 12, ср. «Послание иконописцу»: «творить образы и подоба... и того ради *умом възводитися к богу*» (см. выше, прим. 53).

гипотезу о том, что «заказчиком» «Послания иконописцу» был Дионисий, то творчество этого мастера должно занять совершенно особое место в русском искусстве второй половины XV в. Сопоставив перечисленные факты, придется признать Дионисия прямым наследником и продолжателем традиций Рублева — Феофана, противостоявшим новым формальным исканиям в живописи.

Такая постановка вопроса во многом противоречит всей существующей искусствоведческой литературе о Дионисии. Но на чем основана ее аргументация? Ведь кроме двух «бесспорных» (подписных?) произведений художника — «Спас» и «Распятие» из Павлова Обнорского монастыря<sup>122</sup> — да иконы «Одигитрия», отреставрированной Дионисием в 1482 г.<sup>123</sup>, не имеется ни одного памятника, исполнение которого можно было бы безоговорочно приписать ему<sup>124</sup>. Поэтому вывод о том, что именно Дионисий развил и утвердил в русском искусстве формальный подход к живописи, стандартизировал ее и внес элемент парадности<sup>125</sup>, представляется несколько преждевременным.

В этом отношении вызывает особые возражения высказанная многими историками искусства мысль о «светском» характере дионисиевского творчества и даже о его «государственной» направленности<sup>126</sup>.

Не следует думать, что Дионисия привлекали только догматическая и «духовная» функции искусства. Однако новые формальные элементы, действительно присутствующие в работах Дионисия, свидетельствуют, на мой взгляд, не столько о «мирских» интересах живописца, сколько о настойчивых поисках наиболее выразительного художественного языка, способного вызвать состояние «духовного созерцания». Лишь в творчестве последователей Дионисия эти элементы приобрели «светские» функции и развились в своеобразный парадный стиль московской школы XVI в. Вопрос о влиянии Дионисия на развитие «мирского» начала в древнерусской живописи выходит за рамки этой статьи и требует специального исследования.

Источники не сохранили имен «светских» заказчиков Дионисия. Вряд ли он был и «одним из любимых мастеров Ивана III»<sup>127</sup>: заказчик росписей Успенского собора — не великий князь, а Ростовский архиепископ Вассиан Рыло, знавший Дионисия еще со времени его работы в Пафнутьевом Боровском монастыре. С головой погруженный в политику, Иван III едва ли был тонким ценителем искусства. Он никогда не выбирал мастеров сам, всецело полагаясь на вкусы своих приближенных, и расцвет культуры в годы его княжения объясняется главным образом политическими устремлениями великого князя. Более того, имеются серьезные

<sup>122</sup> В Гос. Третьяковской галерее. Они датируются 1500 г. Обе эти иконы, по справедливому замечанию В. Н. Лазарева, необычайно близки к аналогичным произведениям Рублева. См. «История русского искусства», т. III, стр. 528—529.

<sup>123</sup> В Гос. Третьяковской галерее.

<sup>124</sup> По манере близки к Дионисию великолепные житийные иконы митрополитов Петра (Успенский собор в московском Кремле) и Алексея (Гос. Третьяковская галерея), происходящие из Успенского собора Кремля. Фрески алтарной преграды, а также Петропавловского и Покхвальского приделов Успенского собора в московском Кремле исполнены несколькими мастерами, что сильно затрудняет их атрибуцию. К тому же они мало изучены. Ср.: «История русского искусства», т. III, стр. 502—505. Росписи Рождественского храма в Ферапонтове монастыре исполнены Дионисием в сотрудничестве с его сыновьями, что также осложняет решение проблемы авторства Дионисия. Та группа фресок, которую В. Н. Лазарев приписывает Дионисию, отличается, по словам исследователя, «большим изяществом, не имеет в себе ничего мажорного» и крепко связана с традициями XV в. (см. там же, стр. 514—515, 524).

<sup>125</sup> Ср., например, там же, стр. 497, 531.

<sup>126</sup> Ср. там же, стр. 492—496.

<sup>127</sup> Там же, стр. 492.

основания предполагать, что он сочувственно относился к иконоборствующим еретикам-новгородцам<sup>128</sup>.

Наконец, о многом говорит поездка Дионисия, в то время уже глубокого старца, в далекий Ферапонтов монастырь, одну из цитаделей нестяжательства, где в это время находились люди, перенесшие великокняжескую опалу и далеко не симпатизировавшие Ивану III: бывший ростовский архиепископ (в 1481—1489 гг.) Иоасаф<sup>129</sup> и упомянутый Спиридон-Савва<sup>130</sup>.

Поездка Дионисия в Ферапонтов монастырь, во время которой он проездом, несомненно, побывал и в других нестяжательских монастырях, поддерживавших постоянную связь с Афоном (таких, как, например, Спасо-Каменный и Кириллов), а быть может и работал там, представляется далеко не случайной. Возможно, приглашение расписывать церковь было лишь побочным поводом. Иосиф Волоцкий, питавший глубочайший интерес к деятельности «заволжских старцев» и сам посетивший их монастыри, славившиеся книгами и иконами, мог посоветовать живописцу отправиться в это путешествие. Напрашивается и другое предположение: не была ли поездка Дионисия в опальный Ферапонтов монастырь печальным следствием великокняжеской «вспалы»? . . .

По сведениям источников, Дионисий был мирянином. Но это отнюдь не означает, что круг его интересов ограничивался «мирскими» темами. Трудно поверить, чтобы художник, чья практика неразрывно связывалась с философско-религиозными вопросами, в годы, когда брожение умов достигло своего апогея, когда, по словам Иосифа Волоцкого, «и в домах, и на путех и на торжищех иноцы и мирстии и вси сомнятся, вси о вере пытаются»<sup>131</sup>, остался бы равнодушным к этим вопросам.

Действительно, даже краткий обзор иконографического состава фресок Ферапонтова монастыря позволяет утверждать, что все сюжеты росписей церкви Рождества Богоматери прямо или косвенно связаны с борьбой против ереси жидовствующих.

<sup>128</sup> См. Послания Иосифа Волоцкого, стр. 175—178. В «Послании на жидов и еретики» инока Саввы (1488 г.) содержится весьма прозрачный намек на близость великого князя к иконоборцам (см. там же, стр. 45): В этой связи также не менее любопытен факт приглашения «фрязей» — итальянских архитекторов «еретического» латинского вероисповедания — для постройки главных святынь Кремля.

<sup>129</sup> Иоасаф (умер в Ферапонтове монастыре в 1512 г.) был родственником Вассиана Рыло. При нем Дионисий заканчивал работу по росписи Успенского собора в Кремле. Из Послания Иоасафу (1489 г.) новгородского архиепископа Геннадия явствует, что отказом вернуться на покинутую ростовскую митрополию Иоасаф «ожестил» великого князя. Из этого же Послания видно, что Иоасаф хорошо знал Паисия Ярославова и Нила Сорского и, видимо, часто «посылал по них» — приглашал к себе для бесед (ср. Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., стр. 317—318, 320). Иоасаф построил и в 1486 г. освятил хорошо известную историкам искусство деревянную церковь в селе Бородаеве и перед тем, как покинуть митрополию, выхлопотал у своего преемника Тихона льготу для этой церкви (см. И. Бриллиантов. Ферапонтов Белозерский ныне упраздненный монастырь, место заточения патриарха Никона. СПб., 1900, стр. 51—52). Скорее всего, именно Иоасаф и пригласил Дионисия в Ферапонтов монастырь.

<sup>130</sup> Мнение Р. П. Дмитриевой о том, что «Послание на жидов и еретики» приписывается Савве «без достаточных оснований» («Сказание о князьях владимирских». М.—Л., 1955, стр. 80), ничем не подтверждено. Думается, Савва, которого глава обличителей ереси, новгородский архиепископ Геннадий, назвал «столпом церковным» (В. О. Клочевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 200), принимал самое деятельное участие в разработке замысла ферапонтовских росписей. В частности, он мог проконсультировать художников насчет изображения вселенских соборов, впервые встречающегося в русской живописи (темой этой Савва занимался специально, когда составлял «Изложение о православной вере»).

<sup>131</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения . . ., стр. 426.

«А инии от вас на самого господя нашего Иисуса Христа сына божья и на пречистую его мать многиа хулы изрекли, а инии от вас господя нашего Иисуса Христа сыном божим не звали, а инии от вас на великих святителей и чудотворцев да и на многих преподобных святых отец хульные речи износили, а инии от вас всю седмь соборов святых отец цоухулиша»<sup>132</sup>, — обвиняет еретиков «Соборный приговор» 1490 г. По существу, здесь перечислены основные, намеренно акцентированные художником темы ферапонтовских росписей: прославление богородицы как матери воплощенного бога — Слова («Служба святых отец» — Мария с младенцем, коленопреклоненные ангелы и фриз со святителями — в центральной апсиде), как покровительницы, заступницы и «царицы мира» («Покров» — в люнете над алтарной апсидой, «О тебе радуется» — на южной стене, «Похвала богородице» — на северной, «Страшный суд» — на западной).

Тема богородицы переплетается с прославлением «преподобных святых отец», «великих святителей и чудотворцев», на которых еретики «хульные речи износили», и завершается в символических иллюстрациях «Акафиста».

Во всех изображениях, где фигурирует Христос, подчеркнута истинность и божественный смысл его воплощения<sup>133</sup>. Евангельские сцены, представленные в росписи («Воскрешение дочери Иаира», «Исцеление слепцов» и др.)<sup>134</sup>, также доказывают не признававшееся еретиками «божественное естество» Христа.

Наконец, такие композиции, как «Вселенские соборы» (на северной, южной и западной стенах), а также «Видение Петра Александрийского» и «Видение брата Леонтия»<sup>135</sup>, направлены непосредственно против еретиков<sup>136</sup>.

В статье об иконографическом составе ферапонтовских фресок И. Е. Данилова справедливо отметила, что «Дионисия интересуют не драматические эпизоды священной легенды, не повествовательная псевдоисторическая ее канва, а в гораздо большей степени богословское осмысление основных догм православной религии»<sup>137</sup>. То же самое можно было бы сказать о составителе «Послания иконописцу». В обоих случаях внимание к осмыслению догм было вызвано условиями полемики с еретиками<sup>138</sup>.

<sup>132</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . . , стр. 383.

<sup>133</sup> Смысловая связь «повторов» на тему истолкования образа Христа: «Пантократор» в куполе — четыре евангелиста на парусах — четыре изображения Христа в замках сводов — «Знамение» во лбу триумфальной арки — «Ветхий деньми», «Младенец Христос на дискосе», «Дискос со звездичей» на косяках алтарного окна. Дискос (δίσκος) — блюдо для причастия — символизировал ясли и гроб Христа, звездича (αστερίσχος) — вифлеемскую звезду. Изображения на оконных откосах центральной апсиды перекликались с «Поклонением жертве» в жертвеннике и заменяли отсутствующую в алтаре традиционную композицию «Евхаристия». Как известно, таинство причастия не признавалось еретиками (логически — вследствие отрицания божественной природы Христа).

<sup>134</sup> См. И. Е. Данилова. Указ. соч., стр. 120—121, прим. 11.

<sup>135</sup> Последняя композиция изображает монахов, совершающих богослужение; за спинами монахов — незримо прислуживающие им ангелы (см. там же, стр. 120, сн. 9). Некоторые еретики отрицали монашество.

<sup>136</sup> Там же. Ср. «История русского искусства», т. III, стр. 524.

<sup>137</sup> И. Е. Данилова. Указ. соч., стр. 120.

<sup>138</sup> Упомянутая выше икона «Распятие» из Павлова Обнорского монастыря содержит не встречавшийся прежде в русской живописи сюжет — торжество новозаветной Церкви над ветхозаветной Синагогой, представленный в виде двух ангелов, слетающих к Христу. Сюжет этот так же, как «Вселенские соборы» ферапонтовской росписи, несомненно, навеян борьбой с еретиками — жидовствующими. Произведения Дионисия, и в особенности фрески Ферапонтова монастыря, по праву должны занять место среди важнейших источников для изучения новгородско-московской ереси.

Но особенно интересно проследить, как сам художественный метод Дионисия, сложившийся под влиянием охарактеризованного Иосифом Волоцким (в «Отвещании любозазорным») метода Рублева, помогал решению этих задач. Подобно составителю «Послания иконописцу», Дионисий пользуется в своем творчестве теоретическими выводами исихастов, и в первую очередь учением об умной молитве.

Наблюдательный глаз исследователя подметил, что уже в «Одигитрии» из Вознесенского монастыря Дионисий дает не изображение, которому молятся, а «скорей самую молитву, самое общение», а в росписях Ферапонтова монастыря «окончательно исчезает объект поклонения, объект молитвы»<sup>139</sup>. Композиции Дионисия построены с таким расчетом, что действующие лица как бы участвуют в общей молитве (которой придавал особое значение составитель «Послания»<sup>140</sup>) и в индивидуальной молитве каждого молящегося. Но в то же время изображенное — не молитва<sup>141</sup>. Это результат «умного делания», ярко обрисованный в сочинениях исихастов. Вот как передает это состояние Нил Сорский: «Зрю свет, его же мир не имать, . . . внутрь себе зрю творца миру, и беседую, и люблю, и ям, *питаюся добре единым бо видением* и съединився ему, небеса превъсхожду»<sup>142</sup>. В этом состоянии выясняется, что человек лучше ангелов, потому что бог им «невидим. . . еси существом, естеством же непреступен, *мне же зрим всяко*, и естество твоему смешает ми ся существо»<sup>143</sup>.

Я отмечал<sup>144</sup>, что принцип «от вещественно́го образа к невещественному прообразу» вошел составной частью в теорию *πνευματικῆ θεωρία* исихастов. Одним из выводов этой теории был тот, что реальный мир несравненно ниже, несовершеннее мира идеального, ожидаемого<sup>145</sup>. Здесь таится разгадка секрета дионисиевского метода. Художник передавал ожидаемый, желанный мир (как бы конечный результат исихастской практики), в котором уже достигнута (согласно исихастскому учению — в равной мере телесно и духовно) степень обожествления (*θέωσις*)<sup>146</sup>. Изображения Дионисия проникнуты «веземной» красотой, они помещены в нерелятивное пространство, лишенном земных объемов и словно сфокусированном из лучей невещественного света через призму «высшей реальности». Колористическое решение этой задачи во многом подсказано художнику произведениями Рублева. Ферапонтовская гамма — бесконечное разнообразие радужных, но про-

<sup>139</sup> И. Е. Данилова. Указ. соч., стр. 128.

<sup>140</sup> «. . . Помолитися, яко же в церкви, не възможно, идеже отцем множество, идеже пение единодушно к богу въсылается, и единомыслие, и съгласие, и любве съюз. . . Ничто же тако образовану нашу устроят жизнь, яко же в церкви красование. В церкви печальным веселие, в церкви труждающимся упокоение, в церкви насилуемым отдохновение. Церковь брани разруши, рати утоли, буря утиши, бесы отгна, болезни уврачева, напасти отрази, грады колеблема устави, небесныя двери отворзе, узы смъртныя пресече, и иже свыше наносимыя язвы, и иже от человек наветы вся отъят, и покой дарова» (Н. А. К а з а к о в а и Я. С. Л у р ь е. Антифеодальные еретические движения. . . , стр. 353—354).

<sup>141</sup> Ср.: «. . . и не молитвою молится ум, но превыше молитвы бывает. . .» (Нила Сорского Предание и Устав, стр. 27).

<sup>142</sup> Там же, стр. 29.

<sup>143</sup> Там же.

<sup>144</sup> См. выше, прим. 67.

<sup>145</sup> См. И. И. Соколов. Γρηγόριος Χ. Παπαμυχαήλ. Ὁ ἅγιος Γρηγόριος Παλαμῆς ἀρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης. ЖМНП, ч. 44. 1913, апрель, стр. 385. Ср. Нила Сорского: «Се бо зрим в гробы и видим созданную нашу красоту безобразну и безславну, немущу видения. . .» (Нила Сорского Предание и Устав, стр. 66).

<sup>146</sup> Ср.: «Удостоившийся такого света, ум и сопряженному с ним телу передает многие свидетельства божественной красоты, примерия божественную благодать и дебелисть плоти и делая последнюю способной к восприятию невозможного (τῶν ἀδύνατων). Отсюда превосходная и богоподобная жизнь и совершенная неподвижность ко злу. . .» (PG, t. 150, col. 1083).

зрачных и светящихся красок, в которых преобладает небесно-голубой тон<sup>147</sup>.

Психологическая теория исихастов требовала последовательного ограничения, «отсечения» всех внешних, мирских «помыслов» и действий. Преодоление помыслов и их внешних проявлений считалось необходимым условием для достижения состояния «умного делания»<sup>148</sup>. Экстатические формы византийского подвижничества уступили на Руси место спокойному «деланию сердечному», принципов которого в равной мере придерживались и сторонник «общего жития» Иосиф Волоцкий, и почитатель безмолвного «жительства скитского» Нил Сорский. Иконы и фрески Дионисия наглядно иллюстрируют эти принципы

Движения фигур замедленны; каждое фиксируется едва заметным склонением или жестом, чаще всего жестом рук, определяющим смысловой стержень композиции; взгляды людей спокойны, серьезны и ласковы. Иосиф Волоцкий, заботясь о «внешнем делании», советовал быть умеренным в движениях, иметь тихую поступь; Нил Сорский в согласии с ним говорил, что «внутри человек внешнему съобразуется»<sup>149</sup>, и требовал, чтобы не только внешний вид, но даже взгляд инока был смиренный и ласковый, «может бо кто едином взором оскорбити брата своего»<sup>150</sup>.

Изображения святых трактовались Дионисием как типы идеальных наставников, внешний облик которых призывал к внутреннему, моральному очищению и нравственному совершенствованию. Отказываясь от частных, мешавших художественному восприятию идеи, он показывал главное: духовную собранность — «ума блюдение», сосредоточенность, силу мудрости, светящейся в пронизательных и одновременно углубленных в себя взглядах, добротолюбие и смирение. Подобно Нилу Сорскому<sup>151</sup> и составителю «Послания иконописцу», он выбирал понятие идеала, воплощал его в конкретный образ и предоставлял человеку путем сопоставления судить о самом себе.

Так практически осуществлялась теория о воспитательной, идейно-эстетической функции искусства, развитая в «Послании иконописцу».

<sup>147</sup> Ср. высказывание блаженного Нила: «Если кто желает видеть обновление (*κατάστασις*) ума, пусть лишит себя всех помыслов и тогда увидит себя подобным сапфиру или небесной краске» (А л е к с и й. Византийские церковные мистики 14-го века. «Православный собеседник». Казань, 1906, март, стр. 424).

<sup>148</sup> «Телесное делание лист точию; внутреннее же, сиречь умное, плод есть», — ссылаясь на св. Агафона, писал Нил Сорский (Нила Сорского Предание и Устав, стр. 11).

<sup>149</sup> Там же, стр. 58.

<sup>150</sup> Там же, стр. 48.

<sup>151</sup> Ср. Отчет профессорского стипендиата Г. Левицкого о занятиях в 1889—1890 гг. «Христианское чтение», 1895, вып. 2—3, стр. 333.