

# ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО

---

В.С. Фещенко

## ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНЫЕ ПОИСКИ ИСТИНЫ В ИСКУССТВЕ НА РУБЕЖЕ XIX–XX вв.

---

**Аннотация.** Статья представляет собой анализ неовизантийской живописи в связи с философско-религиозным характером эпохи рубежа XIX–XX вв. Основной целью работы является обнаружение параллелей и противоречий в трудах ведущих мыслителей этого периода (В.С. Соловьёва, В.И. Иванова, С.Н. Булгакова, П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева) и сопоставление этих взглядов с религиозно-национальной направленностью живописи их современников В.М. Васнецова, М.В. Нестерова, М.А. Врубеля. Предметом исследования является обнаружение причин падения религиозности в обществе на фоне бурного всплеска философско-религиозной мысли и идейно-художественного движения. Метод сравнительного анализа трудов религиозных философов рубежа XIX–XX вв. в контексте исследования ими вопросов религиозной живописи рассматривается через призму церковных догматов и выражающих их представителей подлинного исторического христианства. Рассмотрев различные взгляды религиозных философов на суть и предназначение теургического творчества, автором статьи был сделан вывод, что терминологически более оправданным будет, если понятие теургии станет рассматриваться в плоскости богословско-философской средневековой идеи синергии. Применительно к художественному творчеству в этой идее равнозначно станут важны как элемент человеческого восхождения, так и элемент Божественного нисхождения; при таком соработничестве с наибольшей ясностью проявляется духовная сущность иконописи, и представляется возможность более универсальной формулировки свободного высокодуховного художественного творчества на все времена.

**Ключевые слова:** неовизантизм, религиозно-философское мировоззрение, кризис искусства, свободная теургия, искусство восхождения, искусство нисхождения, антиномия, софиургия, идея Богочеловечества, синергия.

**Review.** The article is devoted to the analysis of Neo Byzantium art in relation to the philosophical-religious environment at the turn of the XIXth and the XXth centuries. The main purpose of the research is to describe parallels and contradictions that can be found in researches of the leading philosophers of those times (V. Soloviev, V. Ivanov, S. Bulgakov, P. Florensky and N. Berdyaev) and to compare their views with the religious-national themes in the art of their contemporaries such as V. Vasnetsov, M. Nesterov and M. Wrubel. The subject of the research is the causes of the decline of religiosity in the society against the background of the uprise of philosophy and religion and ideology of art. The method of the comparative analysis of researches by religious philosophers of the turn of the XIXth and the XXth centuries with reference to religious art is being viewed from the point of view of the teachings of the church and representatives of true historical Christianity. Having analyzed various views of religious philosophers on the nature and purpose of theurgic creativity, the author of the article concludes that from the point of view of terminology it would be more reasonable to look at theurgy from the point of view of the medieval theological-philosophical idea of synergy. When being applied to art, this concept has the two elements that are equally important, the element of human ascension and the element of God's descent. This approach allows to better understand the spiritual essence of icon-painting and gives an opportunity to better formulate a universal definition of free spiritual art for all the time.

**Keywords:** Neo Byzantism, religious-philosophical worldview, crisis in art, free theurgy, art of ascension, art of descent, antinomy, sophiurgy, theanthropism, synergism.

«Это, братия, приложил я к себе и  
Аполлосу ради вас, чтобы вы  
научились от нас  
не мудрствовать сверх того, что написано...»

(1Кор. 4:6)

Исследование темы неовизантизма в художественной жизни России рубежа веков неотделимо от идеологических поисков в среде русской интеллигенции. На фоне мощных реформ, связанных с обновлением социально-экономических отноше-

ний, преобразований в культурном развитии страны второй половины XIX в., традиционалистское положение православной церкви, проводящей политику «охранения основ», оказалось в ситуации глубокого кризиса, вызвавшего потребность обновления её идеологического курса. Данная проблема актуализировала мировоззренческий кризис в общественной и художественной среде, обнажив проблему ослабевающей религиозности в жизни общества, которая явилась логическим следствием утраты целостного, соборного, гармонического существования. Философы, литераторы, поэты, критики, представители светского и духовного образования объединялись в поисках нового религиозного миропонимания.

Главным вдохновляющим элементом, первоисточником и мощным импульсом для многих направлений и эстетических исканий явилась философия всеединства Владимира Соловьёва. Эпоха рубежа веков, пропитанная религиозно-философским мировоззрением В.С. Соловьёва, воспринятым и развитым многими его последователями (такими как В.И. Иванов, С.Н. Булгаков, Е.Н. Трубецкой, В.В. Розанов, Д.С. Мережковский, В.Д. Философов, П.А. Флоренский, В.Ф. Эрн и др.) характеризуется как своеобразный религиозный ренессанс или, по выражению Н.А. Бердяева, как «русский духовный ренессанс».

Для четкого представления идейно-теоретической основы концепции всеединства В.С. Соловьёва необходимо обозреть истоки её формирования. Как отмечает В.Н. Акулинин, «она была, во-первых, реакцией на догматическую неоднозначность канонов православной церкви, обусловленную прекращением созыва вселенских соборов восточной церковью; во-вторых, – реакцией на усиливавшиеся расхождения между меняющимися условиями жизни и косностью православного вероучения, когда неизменяемость вероучения и устройства рассматривалась как один из главнейших признаков «истинной» церкви, в-третьих – реакцией на господствовавшее тогда и частично сохранившее свою силу вплоть до конца XIX в. мнение, что «христианская религия не имеет крайней и настоящей нужды в философском исследовании вопросов о Боге и его отношении к миру и человеку для того, чтобы привести людей ко спасению». Эта линия, вобравшая в себя элементы философии Платона, неоплатонизма, патристики, европейских средневековых мистических учений и достижения немецкой идеалистической мысли (в частности, Якоби и Шеллинга), получила свое воплощение в фило-

софии русского теизма православных богословов, а выйдя за границы академической среды, – в раннем славянофильстве. Продолжателем этой религиозно-философской линии и явился В.С. Соловьёв, а позже его последователи»<sup>1</sup>.

На начальном (дореволюционном этапе) Соловьёв вместе с князем С.Н. Трубецким пытался, отталкиваясь от православного мировоззрения, модернизировать его, дополнив элементами рационализма, традиционно чуждого вероучению восточного христианства. В религиозном творчестве В.М. Васнецова, современника Владимира Соловьёва, можно увидеть живописные параллели с идеологическим духом философа, в которых остро ощущается стремление наполнить художественные образы национально-патриотическими чертами, наделять их мощной действенной силой, объединяющей разобщенное общество, интеллигенцию и народ, под сводами храма. Подобно тому, как религиозный опыт в трудах Соловьёва выступал для философского мышления **в качестве** испытываемого, а не основы для испытания или критерия истины<sup>2</sup>, так и стилистика храмовых росписей В.М. Васнецова и его последователей явилась синтетической интенцией к каноничной византийской иконописной традиции, претворенной приемами академической школы, с дополнением народных мотивов, на фоне главенствующего стиля модерн.

Зарождавшееся таким образом неоправославие обрело свое материальное воплощение в росписях Владимирского собора и Кирилловской церкви в Киеве, Свято-Покровского собора Марфо-Мариинской обители в Москве и многих других храмов, испытавших на себе влияние «васнецовской» манеры. Мистерия образов, явленных на стенах этих соборов и храмов, физически оживила религиозно-философский дух времени. Живопись в духе византизма, набравшая обороты ещё с середины XIX в. в росписях Г.Г. Гагарина, Т.А. Неффа и определявшаяся современниками как византийский стиль, трансформируется, начиная с росписей В.М. Васнецова, М.В. Нестерова, М.А. Врубеля, в новый стиль – неовизантийский.

Источники, питавшие религиозную философию, опирались на творчество современников – пи-

<sup>1</sup> Акулинин В.Н. Философия всеединства: От В.С. Соловьёва к П.А. Флоренскому. Новосибирск: Наука; Сиб. отд-ние, 1990. С. 11-12. (URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Akulin/](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Akulin/) (дата обращения 29.09.2013)).

<sup>2</sup> Там же. С. 21.

сателей и философов, ставших для определённой части интеллигенции провозвестниками новой веры, новыми апостолами эпохи. Это нашло свое отражение и на стенах соборов, что придало особое новое звучание святым образам. «Олицетворением духовной власти, носителями нравственного авторитета, истинно христианского идеала, (теперь. – В.Ф.) предстаёт не церковь и её святые, а отдельные личности»<sup>3</sup>. Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, В.С. Соловьёв, А.П. Чехов, Л.Н. Толстой становятся «символами национального идеала». Желая отразить устремления общества «видеть в святых современные ему идеалы»<sup>4</sup>, художники включали в иконографию портретные черты современников – лучших людей эпохи, вносили человеческие переживания и настроения в общий живописный строй своих произведений. Так, в композициях «Крещение Руси» и «Крещение Князя Владимира» во Владимирском соборе угадывается образ духовного идеолога времени Владимира Соловьёва, в композиции «Сошествие Святаго Духа» в Кирилловской церкви – среди апостолов Врубель неслучайно изображает талантливого преподавателя, искусствоведа и художника А.В. Прахова, давшего путевку в жизнь многим выдающимся художникам своей эпохи. По некоторым сведениям, прототипами апостолов, изображенных Нестеровым на Царских вратах Покровского собора Марфо-Мариинской обители, также послужили реальные личности: считается, что в образе евангелиста Марка художник запечатлел философа Н.А. Бердяева, в образе евангелиста Матфея – В.В. Розанова, а нестеровский евангелист Лука напоминает портретные изображения Л.Н. Толстого. Лик Господа Саваофа имеет сходство с одним из создателей храма, знаменитым скульптором С.Т. Коненковым.

Церковное искусство под влиянием религиозно-философской мысли приобретало новые жизнетворческие задачи. Необходимо обозначить, что за промыслительные токи питали эту живопись изнутри. Человеческое творчество, по мысли Соловьёва, должно объективировать те качества живой Идеи, которые не могут быть выражены природой, для одухотворения через это природной красоты. «Поэтому, убежден русский философ, человек наделенный сознанием, должен не просто пассивно

отображать в своем искусстве действительность, но и активно воздействовать на природу в направлении её преображения»<sup>5</sup>. Эту задачу искусства, преображающую действительность и направленную на достижение истинного всеединства, Соловьёв обозначает как «свободную теургию». Для настоящей реализации этой задачи физическое существование человека неминуемо должно стать духовным, чтобы обладать способностью преображать материю. Тем паче подобная направленность искусства касается религиозной живописи, где на фоне главной цели – создания атмосферы богообщения, молитвенного диалога – через изображение с первообразом «лицем к лицу» – особую значимость приобретает фигура художника. Перед творящим теургическое искусство художником стоит задача создания образов «одухотворяющих» и «пресуществляющих» действительную жизнь, перерождающих весь человеческий мир<sup>6</sup>. Творческий потенциал художника будет преисполнен религиозной идеей, ориентированной на Царствие Божие как грядущую цель земной жизни. Следствием свободного теургического искусства в грядущей жизни будет являться свободный синтез искусства и религии, где человеческое и божественное будут находиться в свободном взаимодействии. Говоря о творческой деятельности в связи с учением В.С. Соловьёва нельзя обойти вниманием многомерную художественно-философскую концепцию – софиологию, являющуюся сердцем философии всеединства. София Премудрость Божия, великая Божественная творческая сила, Вечная красота, которая в конце времен спасет мир, Душа мира представляет собой, по мысли Соловьёва, одновременно и художника-Творца проводника, исполнителя божественной воли, и свободного субъекта творчества. В эстетике философа «образ Софии занял главное место в качестве центрального творческого начала космогенеза и вдохновительницы художественного творчества человека, как одного из участников этого глобального процесса»<sup>7</sup>.

Учение о Софии В.С. Соловьёва было воспринято и переосмыслено в начале XX в. русскими мыслителями П.А. Флоренским и С.Н. Булгаковым. Как отмечает современный исследователь православ-

<sup>3</sup> Гусакова В.О. Виктор Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи конца XIX – начала XX века. СПб.: Аврора, 2008. С. 70.

<sup>4</sup> Там же. С. 78-79.

<sup>5</sup> Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. С. 82.

<sup>6</sup> Там же. С. 85.

<sup>7</sup> Там же. С. 75.

ной эстетики В.В. Бычков, общий уровень осмысления этими неоправославными философами духовной значимости иконы и иконопочитания более адекватен реальной практике функционирования иконы в православном культе и культуре, чем византийскими Отцами Церкви.

Немного отступив в сторону надо сказать, что мнение Бычкова представляются спорным, как и заключение исследователя о том, что благодаря новаторским выводам Булгакова практика иконопочитания в XX в. достигла своей завершенности и полноты. На мой взгляд, данная позиция, умаляющая значимость учения средневековой патристики, ведет, в перспективе, к неоднозначным суждениям о теоретиках русского авангарда Малевиче и Кандинском. По его мнению, они «внесознательно» возродили «многие тенденции понимания искусства, характерные для средневековых иконопочитателей», в формальном творческом восприятии иконописи которых Бычков отмечает, хоть и с оговорками, «близость к средневековому православному искусству»<sup>8</sup>. Тут необходимо сказать, что исследователь, следуя за Булгаковым, давшим, в своей статье «Труп красоты», высокую оценку книге Кандинского «О духовном искусстве», не обращает внимания на тот факт, что эти художники, на которых оказали влияние теософские медитативные и богословские ответвления религиозной философии, выражали в своем творчестве такой духовный мир «новой реальности», который в действительности был противоположен подлинному историческому христианству.

Согласно Булгакову, «отцы – иконопочитатели фактически стояли только у истоков процесса, который во всей его завершенности стал виден только в XX в.»<sup>9</sup>, а иконопочитание, полагает он, не возникло в процессе борьбы с иконоборцами, а вошло в практику Церкви водительство Святого Духа. Опираясь на суждения и практику иконопочитания Отцов византийской церкви Федора Студита, Иоанна Дамаскина, патриарха Никифора, а также на собственные современные представления об искусстве, Булгаков сводит их и свои идеи в некое целостное догматическое учение об иконе и вводит

его в интеллектуальное пространство культуры XX в. Методика решения вопроса о правильности понимания сущности иконописного изображения лежит, по мнению философа, не в христологической плоскости, а в софилогической. Применяя учение о Софии, посредством которой и в которой сотворен наш привременный мир, Булгаков актуализирует и развивает канонизированную на Вселенских соборах идею божественной антиномии применительно к тварному миру и далее – к иконному изображению. «В этой своей софийной антиномичности, он (тварный мир. – В.Ф.) являет собой бесконечную систему символов мира идеального. “В мире нет ничего сущего, что не являлось бы священным иероглифом небесного первообраза”»<sup>10</sup>. Это утверждение является фундаментальным основанием «иконности» и догматическим учением об антиномичности иконы, где Бог одновременно изобразим и неизобразим. Эта сложная концепция Булгакова усугубляется ещё более сложной задачей – обоснованием изобразительной методики.

Тема действенного теургического искусства, разработанная Владимиром Соловьёвым, была подвержена его современниками и последователями критическому пересмотру. «Если искусство, – писал Вячеслав Иванов, – одна из форм действия высших реальностей на низшие, должно ли признать, что оно в своем правом осуществлении уже теургично, ибо преобразует мир? Признать это можно лишь в столь ограниченном и относительном смысле, что слово “теургия” для означения нормальной деятельности художника представляется мне неприемлемым: слишком торжественно и свято то, что достойно могло бы назваться этим именем. Та действительность искусства, о которой была речь, ещё не есть “теургия”, т.е. действие, отмеченное печатью божественного Имени. <...> Человеческий гений ограничивается благовестьями и обетованиями, хотел бы и не может совершить теургический акт и совершает только акт символический»<sup>11</sup>. В своей статье «О границах искусства» Иванов разрабатывает особую схему действенного творческого процесса, представляя его как многоэтапный путь, преодолеваемый художником методом духовного восхождения в высшие сферы, постижения в них своей идеи и нисхождения, то есть жертвенной её

<sup>8</sup> Бычков В.В. Икона и русский авангард нач. XX века // Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН, 1998. С. 62. (URL: <http://philosophy.ru/library/bychkov/icon-avantg-ru.html> (дата обращения 22.04.2014)).

<sup>9</sup> Бычков В.В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. М.: Ладомир, 2009. С. 441.

<sup>10</sup> Там же. С. 445.

<sup>11</sup> Иванов В.И. Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 646. (URL: [http://www.rvb.ru/ivanov/vol2/01text/01papers/2\\_374.htm](http://www.rvb.ru/ivanov/vol2/01text/01papers/2_374.htm) (дата обращения 21.10.2013)).



отдачи в художественном воплощении... Из чего следует, что теургический творческий акт невозможен без Божественного участия, оживотворяющего материальное вещество, в котором работает художник, благовествуя ему такую действенность образного выражения, которая направлена на актуализацию его бытия в единстве с духовным. Художник, пишет Вячеслав Иванов, «в свою очередь должен восходить до непосредственной встречи с высшими сущностями на каждом шагу своего художественного действия. Другими словами, каждый удар его резца или кисти должен быть такою встречей, – (однако – В.Ф.) направляться не им, но духами божественных иерархий, ведущими его руку»<sup>12</sup>. «Кто действительно поднялся путём отчуждающего восхождения до подлинной пустоты, тому могут открыться за её пределами, сначала в некоей символической иероглифике, а потом и в менее опосредствованном лицезрении, начертания высших реальностей, как некие первые оболочки мира бесплотных идей. Здесь, на этом краю пустыни, бьют родники истинной интуиции. <...> Правое восхождение, – продолжает автор, – единственно восстанавливает для художника реальность низшей действительности, единственно делает его реалистом»<sup>13</sup>. Выход искусства в эту высшую сферу, «есть выход желанный и для художника, как такового, потому что там символ становится плотью, и слово – жизнью животворящею...»<sup>14</sup>. «Для того чтобы все это превратилось в плотные образы земной красоты, художник должен встать на путь нисхождения, ибо только там начинается процесс творения Красоты»<sup>15</sup>. Таким образом, можно заключить, что «восхождение есть накопление сил, нисхождение – их излучение. Опасность и дерзновение, – отмечает Иванов, – присущи тому и другому движению; но большая опасность и большее дерзновение в нисхождении, а не в восхождении. Зато оно, правое и истинное, – и жертвеннее, и благодатнее»<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Там же. С. 650.

<sup>13</sup> Там же. С. 643.

<sup>14</sup> Там же. С. 649.

<sup>15</sup> Иванов В.И. Родное и вселенское / Сост., вступ. ст. и примеч. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. С. 205. (URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Ivanov\\_vyacheslav/Rodnoe\\_i\\_vselenskoe/#\\_Точ197257859](http://teatr-lib.ru/Library/Ivanov_vyacheslav/Rodnoe_i_vselenskoe/#_Точ197257859) (дата обращения 21.10. 2013)).

<sup>16</sup> Иванов В.И. Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 633. (URL: [http://www.rvb.ru/ivanov/vol2/01text/01papers/2\\_374.htm](http://www.rvb.ru/ivanov/vol2/01text/01papers/2_374.htm) (дата обращения 21.10.2013)).

Таким образом, очевидное отличие взглядов Вячеслава Иванова от концепции теургического искусства Владимира Соловьёва заключается в выделении самодополняющих и взаимно направленных друг к другу актов Божественного и человеческого творчества. Вслед за Вячеславом Ивановым, Сергей Булгаков также поставил вопрос о том, можно ли вообще применять к человеческому творчеству понятие «теургия». В своем труде «Свет невечерний» Булгаков подчеркивает значимость разделения понятий «теургия» и «софиургия», подвергая критике теорию Соловьёва. «Он направил, – пишет философ, – духовные поиски на неверные пути, и теперь надо снова возвратить их к исходному пункту и, прежде всего, поставить принципиальный вопрос: можно ли говорить в применении к человеческому творчеству о теургии, Θεου έργον, о богодействе? Ведь следует различить действие Бога в мире, хотя и совершаемое в человеке и чрез человека (что и есть теургия в собственном и точном смысле слова), от действия человеческого, совершаемого силой божественной софийности, ему присущей. <...> Первое есть божественное нисхождение, второе – человеческое восхождение, одно идёт с неба на землю, другое от земли устремляется к небу. И обе эти возможности: теургия и софиургия, должны быть совершенно определённо различены, между тем как они постоянно смешиваются, чем и создается двусмысленность и неясность»<sup>17</sup>. Булгаков конкретизирует и доводит понятие «теургия» до его логического предела: «Теургия есть действие Бога, излияние Его милующей и спасающей благодати на человека... продолжающееся во времени и непрерывно совершающееся боговоплощение, не прекращающееся действие Христа в человечестве... Она осуществляется чрез богослужение, естественный центр своё имеющее, прежде всего, в Евхаристии. Начало же христианской теургии торжественно положено было на Тайной Вечери, предварившей собою Голгофу»<sup>18</sup>. Из этого следует, что подлинный характер искусства должен быть жертвенным. Именно жертвенное искусство несет в себе ту высшую реальность, энергетика которой необходима для преобразования материального мира. Обобщая мысль философа, можно сказать, что процесс нисхождения напрямую связан с жерт-

<sup>17</sup> Булгаков С. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М.: Путь, 1917. С. 253. (URL: <http://magister.msk.ru/library/philos/bulgakov/bulgak05.htm> (дата обращения 25.10.2013)).

<sup>18</sup> Там же. С. 253-254.

вой Христовой, сообщившей человечеству путь к спасению, которое и есть цель истинного теургического творчества. Значение христианской теургии заключается в «освящающем и животворящем воздействии на человечество». По мысли Булгакова, оно (человечество) «не могло бы приблизиться к разрешению тех творческих задач, которые правомерно ставятся перед ним на этом пути, и в этом смысле теургия есть божественная основа всякой софиургии»<sup>19</sup>. Однако теперь важно сказать, что Булгаков сам, ссылаясь на слова апостола Павла «Дары различны, но Дух один и тот же; и служения различны, а Господь один и тот же; и действия различны, а Бог один и тот же, производящий все во всех» (1Кор. 12:4–6), выводит тему теургического служения из рамок священства, и, исходя из этого, можно с большей ясностью понять заключение философа о том, что икона «есть и теургический акт, в котором свидетельствуется в образах мира откровение сверхмирного, в образах плоти – жизнь духовная. В ней Бог открывает себя в творчестве человека, совершается теургический акт соединения земного и небесного»<sup>20</sup>. Таким образом, в иконописном изображении наиболее чисто виден процесс взаимодействия теургии как Божественного нисхождения и софиургии как человеческого восхождения, совершаемого присущей ему силой божественной софийности.

Основная цель рассуждений Булгакова направлена на решение вопроса о спасительном характере софиургийного искусства – «призвано ли оно совершить акт мирового преображения?». Этот вопрос не менее важен в контексте исследования вопроса об изобразительном характере религиозной живописи, так как, по мнению автора, софийный подход способствует правильности понимания сущности иконописного изображения. Характеризуя религиозное творчество, Булгаков описывает необходимое стремление художника: «чтобы тот свет Фаворский, рассеянные лучи которого он уловляет в фокусе своего творчества, просиял во всем мире»<sup>21</sup>. Трудно не сопоставить названные устремления с воспринятой от Византии

живописью русского средневековья, напитанной Божественной энергией Фаворского Света, когда образа, освобожденные от материальных параметров, были погружены в особую духовную среду, пронизанную Божественным Светом, преображающим материю. Через это искусство Булгаков видит единственно возможный путь к преображению твари. «Молитвенно вдохновляемое религиозное искусство, – пишет он, – имеет наибольшие потенции стать той искрой, из которой загорится мировое пламя, и воссияет на земле первый луч Фаворского света»<sup>22</sup>.

Однако мыслитель, обозначая проблему современного ему искусства, говорит, что «та пора истории человечества может рассматриваться как потерянный рай культуры, когда просто и мудро разрешались столь трагически обостренные ныне вопросы... Нельзя вернуться к золотому детству, как бы оно ни было прекрасно... Восстановление прежнего положения для искусства потому не может явиться желанным для современности, что отношения между религией и искусством, потребностями культа и внутренними стремлениями творчества тогда имели всё-таки несвободный характер, хотя это и не сознавалось... Искусство сковано было аскетическим послушанием, которое не вредило ему лишь до тех пор, пока выполнялось искренно и свободно, но стало невыносимым лицемерием и ложью, когда аскетический жар был им утрачен»<sup>23</sup>. И всё же «в одном лишь трудно сомневаться, – пишет Булгаков, – что искусству суждено ещё загореться религиозным пламенем. На этой почве возможно и новое сближение искусства с культом, ренессанс религиозного искусства – не стилизация, хотя и виртуозная, но лишенная вдохновения и творчески бессильная, а совершенно свободное и потому до конца искреннее, молитвенно вдохновляемое творчество, каким было великое религиозное искусство былых эпох»<sup>24</sup>.

Созвучно взглядам Сергея Булгакова в более ортодоксальном ключе, чем Владимир Соловьёв, рассуждает о теургии Павел Флоренский. «Феургия», – как он её называет, – искусство богоделания, как средоточная задача человеческой жизни <...> была во времена древнейшие точкою опоры всех деятельностей жизни; она была материнским ло-

<sup>19</sup> Там же. С. 254.

<sup>20</sup> Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: антология / Сост. и ред. Н.К. Гаврюшин. М.: Прогресс-Культура, 1993. С. 286.

<sup>21</sup> Булгаков С. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М.: Путь, 1917. С. 261. (URL: <http://magister.msk.ru/library/philos/bulgakov/bulgakov05.htm> (дата обращения 25.10.2013)).

<sup>22</sup> Там же. С. 263.

<sup>23</sup> Там же. С. 257.

<sup>24</sup> Там же. С. 262.

ном всех наук и искусств... Автономное существование внефургиических деятельностей было кощунственным преступлением и рассматривалось именно так <...> Но когда единство человеческой деятельности стало распадаться, когда феургия сузилась только до обрядовых действий <...> то деятельности жизни выделившись из неё и <...> узаконив своё блудное существование <...> стали плоски поверхностны, без внутри-ценностного содержания. <...> Все стало подобным Истине, перестав быть причастным Истине, перестав быть Истиною и во Истине. Короче – все стало светским»<sup>25</sup>. Однако в свёрнутом, почкообразном состоянии феургия присутствует, по мнению автора, в культе – бутоне культуры, зерне истинной человечности. В данном вопросе центральное место отводится литургической деятельности, которая «выражает человека в сокровенности его бытия», в ней наиболее остро обнаруживается один из сущностных аспектов религиозного сознания – антиномия. «Антиномии – это конститутивные элементы религии <...> Тезис и антитезис, как основа и уток, сплетают саму ткань религиозного переживания. Где нет антиномии, там нет и веры»<sup>26</sup>. Антиномизм, по мнению Флоренского, является одной из характерных черт культового искусства, свидетельствующих о причастности этого искусства к Истине, поэтому искусство наиболее глубоко характеризует сферу литургической деятельности и наиболее ярко в ней проявляется.

В контексте исследуемой темы важным моментом является более детальное рассмотрение технического вопроса – творческой методики, необходимой для художника в процессе создания образов, олицетворяющих Истину и пробуждающих к познанию высшей реальности в представлении Павла Флоренского. Здесь он, так же как и Вячеслав Иванов и Сергей Булгаков, переосмысливает духовно-творческие процессы восхождения и нисхождения. В своей работе «Иконостас» Флоренский пишет: «В художественном творчестве душа возторгается из дольного мира и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены

вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольный. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольное, её духовное стяжание облекается в символические образы – те самые, которые будучи закреплены, дают художественное произведение»<sup>27</sup>. Образы восхождения он определяет как «отброшенные одежды дневной суеты, накипь души, которой нет места в ином мире», как натурализм, дающий «мнимый образ действительного». Нисхождение в дольное – это «выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни», искусство нисхождения «очень телеологично – кристалл времени во мнимом пространстве». Это искусство представляется автором как символизм, воплощающий в образах духовный опыт, питанный в потусторонней действительности, «и тем даваемое им делается высшей реальностью». Такое искусство выражает истинный реализм, который Флоренский видит непосредственно в средневековой живописи Византии и древней Руси, а в частности в иконе. Подобный реализм стремится постигнуть смысл вещей, проникает в их сущность, натурализм же подменяет их суть иллюзией внешней похоти. «Иллюзия наиболее похожая на действительность, наиболее далека от нее в существе дела», – пишет Флоренский в статье «О реализме»<sup>28</sup>. Соответственно реализм в традиционном его понимании (живопись, начиная с эпохи Возрождения) предстает ложным в своем терминологическом и сущностном понимании и воспринимается как натурализм, то есть стремящийся «к “натуре”, к видимости чувственного вместо того, чтобы служить символом сверхчувственного»<sup>29</sup>. Данное движение мысли можно проследить в работе «Эмпирия и эмпирия», в которой эмпирия рассматривается автором как видимый мир, а эмпирия – реальность, раскрывающая сущность явлений. Флоренский пишет, что *познание высшей реальности эмпирией доступно «искусству реалистическому по смыслу и символическому по способу выражения»*<sup>30</sup>.

Таким образом, делая вывод из общих заключений упомянутых **мыслителей о теме нисходя-**

<sup>25</sup> Флоренский П.А. Философия культа / Ред. Golden-Ship. ru. 2013. (URL: [http://www.golden-ship.ru/load/f/florenskij\\_pavel\\_aleksandrovich/filosofkulta/431-1-0-1544](http://www.golden-ship.ru/load/f/florenskij_pavel_aleksandrovich/filosofkulta/431-1-0-1544) (дата обращения 07.11.013)).

<sup>26</sup> Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. С. 216.

<sup>27</sup> Флоренский П.А. Иконостас. М.: АСТ, 2005. С. 20-21.

<sup>28</sup> Флоренский П.А. О реализме // Флоренский П.А. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 530.

<sup>29</sup> Флоренский П.А. Иконостас. М.: АСТ, 2005. С. 136.

<sup>30</sup> Флоренский П.А. Эмпирия и эмпирия (1904–1916) // Флоренский П.А. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М., 1994. С. 178.

щего искусства, его жертвенном спасительном характере, которое питает великая творческая сила Софии, творчества, отражающего высшую реальность, воспевающего утраченное единство всей твари и дарующего обетованную надежду к воссоединению, когда Дух Святой благодатию своею совершит великий теургический акт, преображающий материальную действительность... можно заключить, что такое искусство выражается, несомненно, в молитвенно вдохновляемом, религиозном искусстве, содержащем в себе дух средневекового реализма. София также являлась важнейшим звеном в философии искусства Флоренского, – «это некое неуловимое состояние перехода от Бога к твари, она уже не Бог и не божественный свет, но ещё и не тварь, “не грубая инертность вещества”, это некая “метафизическая пыль”, парящая на идеальной границе между божественной энергиею и тварною пассивностью”... Для тварного мира она – сосредоточие творческой энергии, оплодотворяющей, в частности, и искусство, то есть эстетическую деятельность человека»<sup>31</sup>. София в философии Флоренского многогранна и многоаспектна, узел «любезной непонятности». В частности она предстает как вся Церковь Христова, как совокупность всех личностей, ставших на путь возвращения «своего утраченного Богоподобия», из чего следует, что «София есть дух, поскольку он обожил тварь»<sup>32</sup>. Исходя из того, что Дух Святой в тварном мире предстает как «целомудрие и смиренная непорочность – София есть Девство. Носителем же его, в самом высоком, предельном, смысле является Дева Мария – Матерь Божия, и она, в каком-то измерении, отождествляется Флоренским с Софией»<sup>33</sup>. Эта мысль невольно материализует в сознании параллель с алтарным образом Богоматери кисти В.М. Васнецова, ступающей по облакам с младенцем Христом на руках во Владимирском соборе в Киеве, а также подобные гимну строки из стихотворения В.С. Соловьёва:

*«Знайте же: вечная женственность ныне  
В теле нетленном на землю идет...»<sup>34</sup>.*

<sup>31</sup> Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. С. 220.

<sup>32</sup> Там же. С. 221.

<sup>33</sup> Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. С. 221.

<sup>34</sup> Из стихотворения В.С. Соловьёва «Das Ewig-Weibliche. Слово увещательное к морским чертям» (1898).

С момента отказа западноевропейского искусства от средневекового реализма берет своё начало искусство реализма ложного, открывшего путь к натурализму XIX в. и далее, в XX в., – к полному отказу от изобразительности путем замены изображений самими вещами, когда стало просто невозможно воспроизводить Истину как явление надмирное, сверхчувственное. Это движение неминуемо привело к тупику и вызвало кризис не только в искусстве, но и в обществе. Ещё осмысливая переходящую к живоподобию религиозную живопись петровского времени, Флоренский писал: «Духовное мировоззрение разлагается, и даже неопытный глаз легко прозреет в иконописных явлениях времени грядущую революцию»<sup>35</sup>.

Идеи, затрагивающие тему теургического творчества, кризисного положения искусства и возможные пути выхода из него, глубоко прочувствовал ещё один выдающийся мыслитель Н.А. Бердяев. В своей работе «Кризис искусства» он пишет: «Теургия, о которой мечтали символисты и провозвестники искусства религиозного, – последний предел человеческого творчества... Теургическое творчество в строгом смысле слова будет уже выходом за границы искусства как сферы культуры, как одной из культурных ценностей, будет уже катастрофическим переходом к творчеству самого бытия, самой жизни»<sup>36</sup>.

Уже в начале XX в. с особой остротой в преддверии революции ощущалось предчувствованное русскими мыслителями скорое наступление свободной теургии и торжества всеединства, однако послереволюционная обстановка только усугубила эти чаяния, не оправдав их и отдалив её свершение на неопределённый срок. Осмысление ситуации и поиски выхода из этого «катастрофического» кризиса эпохи отразились с наибольшей ясностью в работе Бердяева «Новое средневековье».

Бердяев пишет о свободной теургии и всеединстве в более глобальном смысле, а именно как о духовном соединении всех сфер человеческой культуры и, конечно, искусства в религиозном горении к Богу как главному центру, сути Бытия. Эти идеи выразились Бердяевым в призыве к новому

<sup>35</sup> Флоренский П.А. О реализме // Флоренский П.А. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 136.

<sup>36</sup> Бердяев Н.А. Кризис искусства. (Репринтное издание). М.: Интерпринт, 1990. С. 20. (URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Berd/Kr\\_Isk.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Berd/Kr_Isk.php) (дата обращения 12.11.2013)).



сознанию, к революции духа, к новому средневековью. Не идеализируя средние века, он все же выделял в них основную вертикаль религиозности, «тоски по небу», когда вся культура была направлена на трансцендентное и потустороннее», когда «было великое напряжение мысли... для решения последних вопросов бытия»<sup>37</sup>, и надеялся на то, что эти черты перейдут к новому средневековью. Сформированное идеями Ренессанса общество нового времени «обнаруживает утерю единого центра, единой верховной цели»<sup>38</sup>. «Гуманизм новой истории изжит во всех сферах культуры и общественной жизни и переходит в свою противоположность, приводит к отрицанию образа человека»<sup>39</sup>. По сути, революционное движение в среде прозападно мыслящей российской интеллигенции стало логическим следствием этого мышления. «Не может сам человек быть целью человека, так упираемся мы в совершенную пустоту. Человек лишается всякого содержания, ему не к чему восходить»<sup>40</sup>. Из этого следует, что свободное (теургическое) искусство может исходить из недр только такой личности, в центре которой стоит Бог. «Бог должен вновь стать центром нашей жизни, нашей мысли, нашего чувства, единственной мечтой нашей, нашей надеждой и упованием... Познание, мораль, искусство, государство, хозяйство должны стать религиозными, но свободно и изнутри, а не принудительно извне»<sup>41</sup>.

\* \* \*

Стремление найти параллели между философско-религиозным характером эпохи и неовизантизмом в храмовой живописи обусловлено задачей обнаружить в обозначенных движениях точки преломления, моменты отступления от истины, на что указывают катастрофические события в начале XX в. В.С. Соловьёв, В.И. Иванов, П.А. Флоренский, С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев явились в своих учениях представителями неохристианства в религиозной и философской среде, как и В.М. Васнецов, М.В. Нестеров, М.А. Врубель – родоначальниками неовизантизма в среде художественной. Все они были мистически зачарованы поэтическим образом Со-

фии, каким наделил её Владимир Соловьёв. Отойдя от святоотеческой традиции, религиозно-философская мысль устремилась к ожиданию новой духовной эпохи, проповедуя новую религию Святого Духа. Учение о Софии, особенностью которого была неуловимость точной её характеристики, дающее возможность необозримого простора мысли, явилось вместе с тем и опасностью погружения в метафизические дебри, ведущие к ложным тупиковым выводам. Одно из существенных отступлений софиологии от православного вероучения заключалось в самозамкнутости этой концепции: «софийность» происходит от Софии. Православие относит имя Софии Премудрости к Самому Христу – Божией Силе и Божией Премудрости (1Кор. 1:24)<sup>42</sup>. Описанный Н.А. Бердяевым случай видения А.А. Блоком незадолго до смерти «Прекрасной Дамы» Софии в образе русской революции служит ярким примером сомнительности этого учения. «Тут образ Софии, – пишет Бердяев, – погружается в окончательную муть, и погибает всякая явность в восприятии образа божественности»<sup>43</sup>.

Однако нельзя не отметить общий подъём религиозной настроенности в связи с этим учением; возможно, при верной постановке понятий, многое в этом учении встало бы на пути истинные, если бы был изъят осколок кривого зеркала из мировоззрения представленных апологетов этого течения. «Если бы с софийностью», – отмечает Н.К. Гаврюшин, – связывалось ощущение Его (Христа. – В.Ф.) присутствия в красоте увенчанных звёздами ночного неба церковных маковок, согласно **зове** колоколов и свете предзакатных солнечных лучей, она была бы синонимом того живого чувства церковности, которое зиждется на обетовании: «идеже бо еста два или трие собрани во имя мое, ту есмь посреде их» (Где двое или трое собраны во имя Моё, там Я посреди них. – В.Ф.) (Мф. 18:20)<sup>44</sup>.

В художественной сфере «новое религиозно-национальное направление», заложенное Васнецовым и задуманное как общедоступное и понятное всем церковное искусство, выражающее нацио-

<sup>37</sup> Бердяев Н.А. Новое средневековье. Берлин, 1923. С. 23-24.

<sup>38</sup> Там же. С. 13.

<sup>39</sup> Там же. С. 11.

<sup>40</sup> Бердяев Н.А. Новое средневековье. Берлин, 1923. С. 11.

<sup>41</sup> Там же. С. 25.

<sup>42</sup> Гаврюшин Н.К. Этюды о разумной вере. Минск: Белорусская Православная Церковь, 2010. С. 432.

<sup>43</sup> Бердяев Н.А. Мутные лики. Библиотека «Вехи» (2002) // Бердяев Н. Философия, творчества культуры и искусства. Т. 2. М.: Искусство, 1994. (URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/like.htm#ftn2> (дата обращения 11.11.2013)).

<sup>44</sup> Гаврюшин Н.К. Этюды о разумной вере. Минск: Белорусская Православная Церковь, 2010. С. 432.

нальные верования и идеалы, творилось в период, когда русская средневековая живопись находилась в глубоком забвении. Следствием этого явились новые иконографии, образы, стилизации, уводящие от каноничности, условности, иератичности средневекового иконного письма, выражавшего живописными средствами догматическое учение церкви. С утратой этой связи, угасавшей на протяжении нескольких веков, ослабевало и духовно-созерцательное возрастание молящихся, сменившееся в итоге светской манерностью, «красивостью» письма и эстетским любованием. На фоне преобладающих во второй половине XIX в. суждений в сфере теоретических исследований русской иконописи, о том что она, по мнению Ф.И. Буслаева, «не удовлетворит эстетически воспитанного вкуса, не только по своим ошибкам в рисунке и в колорите, но и особенно по той дисгармонии, какую всегда оказывает на художественное произведение, в котором внешняя красота принесена в жертву религиозной идее, подчиненной богословскому учению»<sup>45</sup>, о призыве Г.Д. Филимонова видеть в иконах «художественно-ремесленные произведения, а... иконопись признать художественным ремеслом, или промышленным искусством... (так как она. – В.Ф.) есть искусство Церкви, и потому... не чисто свободное искусство», и следовательно она не способна возвыситься до чисто свободного творчества пока не «высвободится из служения Церкви», так как «скована догматами учения»<sup>46</sup>, работы Павла Флоренского явились сильным ответом в оправдании значимости мастерства древнерусских иконописцев. Несмотря на эклектичность религиозных взглядов, мистические видения и метафизическую дерзновенность, в трудах философа проявляются суждения, которых очень недоставало русской религиозной мысли в сфере учения о выразительности. В работах «Обратная перспектива», «Иконостас» остро и с исторической трезвенностью средневековые русско-византийские духовные идеалы противопоставляются художественным идеалам эпохи Возрождения. Флоренский теоретически обосновывает и возвращает утраченную значимость теме иконописного канона: «требования канонической формы или, точ-

нее, дар от человечества художнику канонической формы есть освобождение, а не стеснение. Художник, по невежеству воображающий, будто без канонической формы он сотворит великое, подобен пешеходу, которому мешает, по его мнению, твердая почва и который мнит, что, вися в воздухе, он ушёл бы дальше, чем по земле»<sup>47</sup>. «Каноническая форма – это форма наибольшей естественности, то, проще чего не придумаешь, тогда как отступления от форм канонических стеснительны и искусственны... В канонических формах дышится легко: они отучают от случайного, мешающего в деле, движения»<sup>48</sup>. Не отступая от положения Седьмого Вселенского собора, согласно которому истинными иконописцами Церковь полагает Святых Отцов как очевидцев изображаемого, и поэтому являющихся в своём творчестве провозвестниками Истины, а художников в таком случае – исполнителями только технической стороны дела, Флоренский справедливо вопрошает: «так, соборный разум Церкви не может не спросить Врубеля, Васнецова, Нестерова и других новых иконописцев, сознают ли они, что изображают не что-то, вообразившееся и сочиненное ими, а некоторую в самом деле существующую реальность и что об этой реальности они сказали или правду, и тогда дали ряд первоначальных икон, – кстати сказать, численно превосходящих все, что узрели святые иконописцы на всем протяжении Церковной истории, – или неправду. Тут речь идёт не о том, плохо или хорошо изображена некоторая женщина... а о том, в самом ли деле это Богоматерь. ... если это кто то другой, то не происходит ли здесь величайшего духовного смятения и смущения и не сказал ли художник кистью неправды о Богоматери?»<sup>49</sup>. Здесь, несмотря на весомость доводов, хочется оговориться и спросить о Павла, взяв, к примеру, выводы его статьи о моленных иконах Преподобного Сергия (1918–1919), где он пишет, что душу святого «насытил» и «определил» образ Богоматери Одигитрии, связанный с культом матери-земли и души мира – Софии, символом Девы-Мысли – Афины–Паллады, вдохновительницы платоновой философии»<sup>50</sup>, не сказал ли он сам неправды о Богоматери.

<sup>45</sup> Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: антология / Сост. и ред. Н.К. Гаврюшин. М.: Прогресс–Культура, 1993. С. 114.

<sup>46</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Изд. 2-е. М.: Даръ, 2008. С. 321.

<sup>47</sup> Флоренский П.А. Иконостас. М.: АСТ, 2005. С. 71.

<sup>48</sup> Там же. С. 82.

<sup>49</sup> Там же. С. 74.

<sup>50</sup> Гаврюшин Н.К. Этюды о разумной вере. Минск: Белорусская Православная Церковь, 2010. С. 467.

Таким образом, если иметь в виду названных мыслителей как одних из наиболее выразительных идеологических лидеров эпохи, которым были свойственны как заблуждения и противоречия, так и прозрения, несложно понять, в сколь запутанном духовном состоянии находилось русское общество, оказавшееся неспособным из-за разрушенной целостности церковного мировоззрения также воспринять и выражение полноты её художественного творчества. Осознание русской религиозной мыслью подлинной ценности иконописного искусства, в значительной степени связанное с открытием большой выставки икон в 1913 г., явилось для предреволюционной России знаменем и возможным благословением Божиим на грядущие испытания. Русский философ князь Евгений Трубецкой, осмысливая в 1917 году открытие этой выставки, отмечает глубокую предрешённость этого события: «И копать старины, и позднейшие записи, и золотые ризы послужили во многих случаях как бы футлярами, которые предохраняли от порчи её древний рисунок и краски... Можно ли считать случайностью, что она (икона – В.Ф.) явилась именно в последние 10-15 лет? Конечно нет! Великое открытие древней иконы свершилось незадолго до того, когда она снова стала близкою сердцу, когда нам стал внятн её забытый язык. Она явилась как раз накануне тех исторических переживаний (величайших страданий народных), которые нас к ней приблизили и заставили нас её почувствовать»<sup>51</sup>. Виктор Васнецов с горечью признается: «Ведь мне самому казалось в гордыне безумной, что именно я – и только я – понял дух древней русской живописи... Но когда реставрировали древнюю живопись и эти фрески в монастырях, отыскиали дониконовскую икону и ещё более древнюю, то открылся совершенно новый чудесный мир глубочайшего вдохновения и знания закона природы, выявилось поразительное понимание взаимодействия цветов и техники живописи. Ведь эти древние живописцы, будучи связаны традицией и определёнными формами, создали подлинную, настоящую живопись в самом глубоком её понимании, а именно как игру красок. Это были не рисовальщики, как мы, нынешние, а были творцы, настоящие художники. <...> Я сам думал, что я проник в дух русской иконы и что я выразил внутренний мир живописца

того времени, что я постиг – это уже от гордости – технику старого времени. Оказалось, однако, что я глубоко заблуждался. Дух древней русской иконы оказался во много раз выше, чем я думал. Внутренний мир живописи того времени был гораздо более богатым в духовном смысле, чем дух нашего времени, или лично мой, или Нестерова, и нам далеко до их техники, до их живописного эффекта»<sup>52</sup>. Однако искусство неовизантийского васнецовского стиля яркой нитью вплелось в художественный язык русского религиозного искусства, но поставленной идеологической цели, как показали дальнейшие исторические события, оно не послужило. Сформулированная неоправославными мыслителями великая идея теургического сотворчества, вознесшая образ художника-творца на небывалую высоту, в то же время была выведена сложными метафизическими построениями далеко за границы православного вероучения.

Но возможно ли иное осмысление теургического творчества, которое было бы способно его оправдать, есть ли путь, который бы очистил его от инородных плевел? Одним из таких путей, который рассматривался под разными углами, Соловьёвым, Булгаковым и Бердяевым, была наиболее чистая и близкая к сути православия идея Богочеловечества. Её концепция заключена в произошедшем соединении в личности Иисуса Христа двух природ – божественной и человеческой. По мысли Соловьёва, Богочеловечество – это идея соборного воплощения Бога в христианском человечестве. Функциональным элементом, способствующим достижению этой цели, является христианская идея богословско-философской средневековой мысли (XIV век), синергии, которая заключается в энергичном соединении двух планов бытия – Божественного и тварного, иначе говоря, в совместном усилии Бога и человека, направленном, с одной стороны, на ниспослание благодати Святого Духа, а с другой – на стяжание этой благодати. В процессе этого стяжания осуществляется собственно синергия – происходит обожение и преображение плоти, необходимое в деле спасения. Таким образом, выкристаллизовывается обоюдонаправленное тождество идеи спасения: Христос вочеловечился для того, чтобы человек обожился. Применительно к художественному творчеству в этой идее равнозначно важны как элемент человеческого восхождения, так и элемент Божественного нисхождения. Эта позиция

<sup>51</sup> Трубецкой Евгений, князь. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в её иконе. М.: Инфо-Арт, 1991. С. 107-108.

<sup>52</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Изд. 2-е. М.: Даръ, 2008. С. 323.

закрепляет в догматическом ключе формулировку Булгакова о том, что в иконописном изображении наиболее чисто виден процесс взаимодействия теургии как Божественного нисхождения и софиургии как человеческого восхождения. При таком сотрудничестве с наибольшей ясностью проявляется духовная сущность иконописи, и представляется возможность более универсальной формулировки свободного высокодуховного художественного творчества на все времена.

Однако, как справедливо отмечали почти все из вышеназванных мыслителей, невозможно «вернуться к золотому детству», «аскетический жар» Средневековья давно остыл, и в то же время важно учесть, что живой организм Церкви всегда чутко реагировал на различные вибрации времени, и именно творчество являлось главным выразите-

лем этих перемен, обнаруживая иногда подлинно одухотворенные образцы. Русский иерарх XIX в. Архиепископ Анатолий (Мартыновский) в своём трактате «О иконописи» 1845 г. отмечал что искусство постоянно совершенствуется и это идея особенно касается иконописания которое «может и будет совершенствоваться до бесконечности»<sup>53</sup>, так же как нет предела духовного совершенствования на путях христианского делания.

Многими гранями преломился неовизантийский живописный дух на стенах российских и зарубежных храмов в конце XIX – начале XX вв., и это многообразие не исключает возможность выявления росписей, отмеченных более глубоким проникновением в средневековый образ. Попытка обнаружения и теоретического обоснования этих образцов является задачей дальнейшего исследования.

**Список литературы:**

1. Акулинин В.Н. Философия всеединства: От В.С. Соловьёва к П.А. Флоренскому. Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1990. (URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Akulin/](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Akulin/) (дата обращения 29.09.2013)).
2. Бердяев Н.А. Кризис искусства (Репринтное издание). М.: Интерпринт, 1990. (URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Berd/Kr\\_Isk.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Berd/Kr_Isk.php) (дата обращения 12.11.2013)).
3. Бердяев Н.А. Новое средневековье. Берлин, 1923.
4. Бердяев Н.А. Мутные лики. Библиотека «Вехи» (2002) // Бердяев Н. Философия, творчества культуры и искусства. Т. 2. М.: Искусство, 1994. (URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/liki.htm#ftn2> (дата обращения 11.11.2013)).
5. Булгаков С. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М.: Путь, 1917. (URL: <http://magister.msk.ru/library/philos/bulgakov/bulgakov05.htm> (дата обращения 25.10.2013)).
6. Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007.
7. Бычков В.В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. М.: Ладомир, 2009.
8. Бычков В.В. Икона и русский авангард нач. XX века // Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН, 1998. (URL: <http://philosophy.ru/library/bychkov/icon-avantg-ru.html> (дата обращения 22.04.2014)).
9. Гаврюшин Н.К. Этюды о разумной вере. Минск: Белорусская Православная Церковь, 2010.
10. Гусакова В.О. Виктор Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи конца XIX – начала XX века. СПб.: Аврора, 2008.
11. Иванов В.И. Собрание сочинений. Т. 2. Брюссель, 1974. (URL: [http://www.rvb.ru/ivanov/vol2/01text/01papers/2\\_374.htm](http://www.rvb.ru/ivanov/vol2/01text/01papers/2_374.htm) (дата обращения 21.10.2013)).
12. Трубецкой Евгений, князь. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в её иконе. М.: Инфо-Арт, 1991.
13. Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Изд. 2-е. М.: Даръ, 2008.
14. Флоренский П.А. Иконогас. М.: АСТ, 2005.
15. Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: антология / Сост. и ред. Н.К. Гаврюшин. М.: Прогресс-Культура, 1993.
16. Берсенева Т.П. Синергия. Синергетика. Диалектика // NB: Культуры и искусства. 2013. № 5. С. 35-46. (DOI: 10.7256/2306-1618.2013.5.9526. URL: [http://www.e-notabene.ru/ca/article\\_9526.html](http://www.e-notabene.ru/ca/article_9526.html)).
17. Прохоров М.М. Истина и действительность // NB: Философские исследования. 2013. № 6. С. 293-387. (DOI: 10.7256/2306-0174.2013.6.333. URL: [http://www.e-notabene.ru/fr/article\\_333.html](http://www.e-notabene.ru/fr/article_333.html)).
18. Хренов Н.А. Русское искусство рубежа XIX–XX веков в ракурсе цикличности // Культура и искусство. 2013. № 4. С. 380-397. (DOI: 10.7256/2222-1956.2013.4.8693).
19. Алёхина Е.В. Космологический аспект смысла жизни в русской религиозной философии (конец XIX – первая половина XX века) // NB: Философские исследования. 2013. № 6. С. 545-589. (DOI: 10.7256/2306-0174.2013.6.624. URL: [http://www.e-notabene.ru/fr/article\\_624.html](http://www.e-notabene.ru/fr/article_624.html)).

<sup>53</sup> Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: антология / Сост. и ред. Н.К. Гаврюшин. М.: Прогресс-Культура, 1993. С. 96.



20. Блискавицкий А.А. Эпистемологический контекст в русском символизме (на примере эстетики Вячеслава Иванова) // Философия и культура. 2011. № 6. С. 162-169.

References (transliteration):

1. Akulinin V.N. *Filosofiya vseedinstva: Ot V.S. Solov'eva k P.A. Florenskomu*. Novosibirsk: Nauka, Sib. otd-nie, 1990. (URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Akulin/](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Akulin/) (data obrashcheniya 29.09.2013)).
2. Berdyaev N.A. *Krizis iskusstva*. (Reprintnoe izdanie). M.: Interprint, 1990. (URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Berd/Kr\\_Isk.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Berd/Kr_Isk.php) (data obrashcheniya 12.11.2013)).
3. Berdyaev N.A. *Novoe srednevekov'e*. Berlin, 1923.
4. Berdyaev N.A. *Mutnye liki*. Biblioteka «Vekhi» (2002) // Berdyaev N. *Filosofiya, tvorchestva kul'tury i iskusstva*. T. 2. M.: Iskustvo, 1994. (URL: <http://www.vehi.net/berdyaev/liki.htm#ftn2> (data obrashcheniya 11.11.2013)).
5. Bulgakov C. *Svet nevechernii. Sozertsaniya i umozreniya*. M.: Put', 1917. (URL: <http://magister.msk.ru/library/philos/bulgakov/bulgakov05.htm> (data obrashcheniya 25.10.2013)).
6. Bychkov V.V. *Russkaya teurgicheskaya estetika*. M.: Ladomir, 2007.
7. Bychkov V.V. *Fenomen ikony: Istoriya*. Bogoslovie. Estetika. Iskustvo. M.: Ladomir, 2009.
8. Bychkov V.V. *Ikona i russkii avangard nach. XX veka* // *Kniga neklassicheskoi estetiki*. M.: IF RAN, 1998. (URL: <http://philosophy.ru/library/bychkov/icon-avantg-ru.html> (data obrashcheniya 22.04.2014)).
9. Gavryushin N.K. *Etyudy o razumnoi vere*. Minsk: Belorusskaya Pravoslavnaya Tserkov', 2010.
10. Gusakova V.O. *Viktor Vasnetsov i religiozno-natsional'noe napravlenie v russkoi zhivopisi kontsa XIX – nachala XX veka*. SPb.: Avropa, 2008.
11. Ivanov V.I. *Sobranie sochinenii*. T. 2. Bryussel', 1974. (URL: [http://www.rvb.ru/ivanov/vol2/01text/01papers/2\\_374.htm](http://www.rvb.ru/ivanov/vol2/01text/01papers/2_374.htm) (data obrashcheniya 21.10.2013)).
12. Trubetskoi Evgenii, knyaz'. *Tri ocherka o russkoi ikone: Umozrenie v kraskakh. Dva mira v drevnerusskoi ikonopisi*. Rossiya v ee ikone. M.: Info-Art, 1991.
13. Uspenskii L.A. *Bogoslovie ikony pravoslavnoi tserkvi*. Izd. 2-e. M.: Dar'', 2008.
14. Florenskii P.A. *Ikonostas*. M.: AST, 2005.
15. *Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva XVI–XX vv.: antologiya* / Sost. i red. N.K. Gavryushin. M.: Progress–Kul'tura, 1993.
16. Berseneva T.P. *Sinergiya. Sinergetika. Dialektika* // NB: *Kul'tury i iskusstva*. 2013. № 5. S. 35-46. (DOI: 10.7256/2306-1618.2013.5.9526. URL: [http://www.e-notabene.ru/ca/article\\_9526.html](http://www.e-notabene.ru/ca/article_9526.html)).
17. Prokhorov M.M. *Istina i deistvitel'nost'* // NB: *Filosofskie issledovaniya*. 2013. № 6. S. 293-387. (DOI: 10.7256/2306-0174.2013.6.333. URL: [http://www.e-notabene.ru/fr/article\\_333.html](http://www.e-notabene.ru/fr/article_333.html)).
18. Khrenov N.A. *Russkoe iskusstvo rubezha XIX–XX vekov v rakurse tsiklichnosti* // *Kul'tura i iskusstvo*. 2013. № 4. S. 380-397. (DOI: 10.7256/2222-1956.2013.4.8693).
19. Alekhina E.V. *Kosmologicheskii aspekt smysla zhizni v russkoi religioznoi filosofii (konets XIX – pervaya polovina XX veka)* // NB: *Filosofskie issledovaniya*. 2013. № 6. S. 545-589. (DOI: 10.7256/2306-0174.2013.6.624. URL: [http://www.e-notabene.ru/fr/article\\_624.html](http://www.e-notabene.ru/fr/article_624.html)).
20. Bliskavitskii A.A. *Epistemologicheskii kontekst v russkom simbolizme (na primere estetiki Vyacheslava Ivanova)* // *Filosofiya i kul'tura*. 2011. № 6. S. 162-169.