

**А. В. Марков**

**СОФИЙНОСТЬ ИКОНОПИСИ  
В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ И ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ С. С. АВЕРИНЦЕВА**

**Аннотация:**

В статье показаны источники вдохновения С. С. Аверинцева, не ограниченные софиологией и идеалистической философией. Культуролог продолжает обычное для русской мысли противопоставление живописи и иконописи, но раскрывает его как противопоставление жанровое. Автор статьи доказывает, что Аверинцев создал оригинальный способ чтения сюжетов западноевропейской живописи и иконописи, толкуя иконопись как «софийное» соединение эстетики и этики, а живопись — как катартический переход от драматургии к бытовому благочестию.

*Ключевые слова:* С. С. Аверинцев, иконопись, живопись, премудрость Божия, иконология, библейские сюжеты в живописи, катарсис

Статья посвящена главным образом иконописи как виду богословского размышления, а также богословию иконы. Кроме того, в тексте рассматриваются две понятийные области — софийность (в которой очевидно именно эстетическое понимание интеллектуальной деятельности как поддерживающей определенный строй) и интерпретация Аверинцевым византийской и западной христианской культуры.

Проблема исследования может быть сформулирована так: если интерпретация софийности в рамках догматического богословия или любой другой ветви богословия всегда сталкивается с некоторыми ограничениями метода, не может считаться «завершенным» проектом, то возможна ли «софийность» как метод, как определенный способ выстроить богословие иконы, в котором презумпцией будут не отдельные правила и режимы созерцания, но общее значение образа как богословского и догматического факта? Иначе говоря, возможна ли «софийность» не как модель, объясняющая различные догматы или положения богословской дискуссии, как это было у русских религиозных философов, но как метод, соотносимый с опытом чтения литературы и созерцания различных произведений искусства, как особая рассудительность, благодаря которой догмат об иконопочитании принимается как непротиворечивый и необходимый?

С. С. Аверинцев, русский философ, исследователь живописи и публичный интеллектуал последней трети XX в., развивал теорию иконописи

как особой формы интеллектуального созерцания, которая обязана своим появлением русской софиологии. При этом его концепция иконописи вполне оригинальна и никогда не сводилась ни к интерпретативному методу, ни к систематизации или синтезированию уже сделанного в идеалистической теории искусства. Напротив, эта концепция вобрала в себя опыт поэзии XX в. и традиционной филологии, понятой и модифицированной как общая методология гуманитарного знания. Данный подход представляется актуальным для современной богословской науки. Само понятие иконы не может существовать в отрыве от богословского осмысления. Таким образом, ученый переводит тему искусства в проблемное поле теологии, и, более того, включает ее в дискурс христианской догматики.

Учитывая тот факт, что на современном этапе развития гуманитарных дисциплин теология по праву претендует на роль своего рода метанауки, вырабатывающей и уточняющей язык и метод «наук о духе» в целом, концепция Аверинцева вряд ли может быть ограничена исследовательской программой искусствоведения или любой другой секулярной дисциплины. В данной статье, исходя из той последовательности инструментов доказательства, которые употреблял ученый, мы раскрываем, каким образом в его работе выстраивалась «теоэстетика» — богословская аргументация, основанная на понятиях красоты, искусства, премудрости, осуществляющих критику секулярных презумпций познания.

Сам С. С. Аверинцев никогда не назвал бы себя искусствоведом и только с огромными оговорками принял бы наименование «культуролог» (хотя сам был одним из виновников распространения этого термина). Более того, в современной историографии в отношении Аверинцева чаще использовалось наименование «историк» [7, с. 22–24], или даже «мудрец» [10, с. 190–191]. Но это не значит, что он не был участником напряженных дискуссий о природе изобразительного искусства отдаленных эпох [9]. Можно сказать, что это уже не размышление об искусстве как о явлении культурного развития, но опыт интеллектуального созерцания искусства, показывающий, в какой момент интеллектуальная деятельность может, не изменяя себе, стать приятием другого. Такое интеллектуальное, «софийное» приятие другого и оказывается основанием достоверности догмата иконопочитания: если живопись может не только передавать жизнь, но подтверждать, что созерцание состоялось как достоверное созерцание, то икона, как свидетельство об ином способе существования, о богочеловечестве и обожении, оказывается подтверждением такого подтверждения.

Отойдя от понимания живописи как выразительного искусства и перейдя к интеллектуальному пониманию живописи как конструирования достоверности и ее границ, мы можем уже «софийно» воспринимать иконопись как единственный способ доказать, что это конструирование

не является произволом, но прямо следует из того, что в настоящем созерцании созерцается Другой, а не собственное воображение созерцающего.

Аверинцев предложил развернутую теорию иконописи как антропологически новой формы искусства, меняющей не только точку зрения, но и привычки восприятия человека. Эта теория развивалась исследователем не только в публикациях, но и в устных выступлениях, включая фильм «Свидетельство красотой» (Ленфильм, 1990). Более того, она послужила процессу понимания русской культуры как изначально другой, отличной от культуры Византии. После Георгия Федотова [14] не было столь мощной синхронизации культурного развития, видения, как культура развивается одновременно в древнем Киеве, Новгороде и землях Владимира и Москвы и что в это время происходит в Византии, на Сицилии или германских землях [4]. При всем блеске русистики в СССР, выдающихся достижениях Д. С. Лихачева и его школы, такая стереоскопичность видения могла быть достигнута только при богословской проработке «инаковости» культуры, которая может быть и культурой другого, где все оказывается иначе не только в силу исторических причин, но и в силу самой внезапности возникновения богословски обоснованной иконописной образности.

Иконопись могла употреблять любую готовую технику, и простое изменение техники и даже ее странности не говорят о инаковости этой культуры, но догматическое содержание образа мотивирует не просто типологически сходные, но синхронные процессы становления христианской культуры. Поэтому софийность Аверинцева, в отличие от софиологии в русской философии, настаивает не на технической стороне мудрости как конструкции творения и замысла Творца, но на такой внезапности подтверждения реальности, внезапности доказанной теоремы об обожении.

В данном исследовании мы опираемся, с одной стороны, на характеристики границ рационального в отношении к реальности и образу или модели, которые были вычленены в современной герменевтике, имевшей дело с наследием Аверинцева [12], а с другой стороны — на достижения современной нарративной психологии и педагогики [11]. Именно этот подход позволяет видеть в искусствоведческом дискурсе не просто порядок описаний или утверждений, но проверять, как могут срабатывать сами описываемые предметы в качестве ресурса или источника коммуникативной, а затем и перформативной ситуации. Именно в этом ключе мы рассматриваем специфику дискурса Аверинцева, которая иначе не могла бы быть раскрыта. При этом мы исходим из того, что различие «академической» и «мистической» личности в той традиции, к которой принадлежал Аверинцев [5], способствовало формированию как доверия к изучаемому материалу, так и недоверия к тому, что казалось его современникам естественными механизмами культуры. Отсюда, как мы увидим ниже, проистекает

и принятие слов Плутарха или теоретиков иконы, и критика классической риторической культуры не только с отвлеченных позиций истины, но и с позиций Софии.

Уже в ранних работах Аверинцева, посвященных Плутарху, появляется мотив бытовой скромности, семейного благочестия и локального патриотизма философа. Аверинцев выстраивает образ Плутарха как своеобразную икону, при этом опираясь не столько на объективные исторические данные, сколько на не критично понятую риторику самого мыслителя. Парадоксальным образом этот иконизм потом позволяет провести критику риторики, в которой Аверинцев видел одновременно наследие софистики и способ создания моделей драматического действия, прямо предшествующих сюжетным моделям западноевропейской живописи. Но эту риторику можно также понять в ключе бытового благочестия, и в таком случае иконописное в противоположность живописному оказывается на стороне философии.

В статье рассмотрен ряд литературных мотивов, оказавшихся важными для мысли Аверинцева об иконе и о современности: история епископа Гаттона, известная русскому читателю по балладе Саути в переводе Жуковского, история перстня Поликрата, интересовавшая Льва Толстого. В обоих случаях Аверинцев увидел не только драматизм событий и материал для эффектного сюжета, но и своеобразную иконичность — акцентирование священных предметов — и одновременно недостойности тех, кто ими обладает. В интересующих Аверинцева сюжетах идет не борьба за священный предмет, как в легендарных повествованиях, но созерцание и описание священного предмета. Экфрасис священного предмета оказывается продуктивен для развития сюжетов.

Аверинцев не ограничивался научным анализом разных типов литературных и живописных сюжетов, но представлял некоторые результаты в оригинальных стихах и переводах. Привлечение этого материала позволяет уточнить некоторые особенности подхода философа к культуре и параметры «софиологии» как исследования сюжета домашнего согласия, противоположного сюжету соперничества.

Аверинцев настаивал, что на иконе изображается реальность, которую можно назвать «софийной в наиболее точном смысле этого слова» [3, с. 545]. Понимание Софии у него отличается от построений Сергия Булгакова, который никогда бы не написал «в точном смысле слова». София для Булгакова всегда стоит у истоков выработки понятий и потому не нуждается в дополнительном уточнении самого понятия. Аверинцев приводит как доказательство софийности иконы ее феноменологическую (видение невидимого) и легальную определенность (она признается законным выражением божественного). Иначе говоря, понятие Софии может быть

уточнено не потому, что София помогает мыслить богословски, как у Сергия Булгакова, но потому, что законность богословского мышления всякий раз оправдывается эстетически, непосредственным видением невидимого. Это эстетическое всегда превосходит те рамки определения, в которых можно говорить о смысле живописных сюжетов.

Такое эстетическое превосхождение прямо называется Аверинцевым при раскрытии сюжетов, общих для Византии и Руси. Византию и Русь связывает ряд иконографических типов, таких как «Одигитрия» и изображение Иоанна Богослова в образе старца. В богородичной иконе «Одигитрия» акцент, по утверждению Аверинцева, ставится «на строгость духовной дисциплины, сдержанность, рассудительность» [3, с. 297]. Если понятие рассудительности можно сопоставить с общим греко-латинским пониманием воздержания или умеренности и увидеть в нем «софийность» иконописного канона, то понятие «сдержанность» уже скорее эстетическое, чем этическое (даже если мы говорим, что человек — «сдержанный», мы прежде всего любимся им, а этические следствия раскрываем уже дальше по поступкам этого человека), а строгая духовная дисциплина — описание эстетического ряда, тех образов, с помощью которых можно передать непротиворечиво духовную жизнь. Точно так же от эстетического к «софийному» построено и описание византийско-русского типа Иоанна Богослова, противопоставленного чувствительному юноше западной живописи: это «погруженный в мистическое созерцание старец с бородой и огромным лбом» [3, с. 212]. Если внешние признаки могут говорить о мудреце, то погруженность в созерцание, в отличие от экстаза эпохи барокко, нельзя передать пластическими средствами, но только некоторой строгостью изображения, которое трудно описать как именно экстатическое, но которое оставляет неизгладимое впечатление.

О Христе византийского типа, не уточняя ничего про древнюю Русь, Аверинцев пишет, что в нем преобладает «отрешенная царственность, аскетическая власть над собой, тонкость ума» [3, с. 545]. Понятно, что тонкость ума, остроумие — это скорее гражданская добродетель, чем предмет эстетического изображения. Кажется, что это одна из самых далеких от пластического выражения добродетелей. Власть над собой уже можно изобразить эстетически как некоторую физиогномическую серьезность, тогда как на встречу отрешенной царственности идет весь опыт репрезентации власти. Все должно настраивать на созерцание как убедительность принятия другого, независимо от пластических характеристик действия, только на основе убедительности самого изобразительного ряда, связанного с глубинным осмыслением образа.

Но как только речь заходит о развитии западноевропейского искусства, Аверинцев говорит о движении историческом, от особого переживания

библейской сцены, не сводящегося ни к вживанию в героев, ни к моралистическим выводам из сцены, к некоторому одомашниванию искусства, к высокому целомудрию христианства, как когда нидерландские живописцы «использовали сюжет Благовещения для передачи целомудренного юта бюргерского интерьера» [3, с. 545], а Иоанн Богослов изображается невинным юношей даже в сценах на Патмосе [3, с. 212].

Так, о той же иконографии Христа на Западе Аверинцев говорит, что, начиная с францисканской живописной реформы, Христос стал восприниматься как «идеал радостной нищеты» [3, с. 207]. При этом ни одного францисканского живописного произведения или изобразительной программы не названо, хотя Аверинцев как раз мог бы связать эту нищету с развитием сюжетно-нарративного принципа после францисканской реформы. Эту нарративность сцен во францисканском искусстве историк живописи изучал подробно, например указывая на историю Иоакима и Анны в изображении Джотто [3, с. 209]. Но здесь для исследователя было важнее, что есть некоторое общее переживаемое впечатление: Христос как брат, такой же нищий. А уже потом могут вспомниться, обязательно или нет, живописные подробности.

Следующим этапом Аверинцев называет образ «Муж Скорбей» «в терновом венце, требующий эмоционально-имагинативного вникания в тайну муки». Грамматическая двусмысленность, кто требует — сам изображаемый или образ — говорит, что есть некоторая двойственность восприятия: мы глядим изнутри сцены, но воспринимаем не только Другого участника сцены, но и истоки этой сцены. Такой двойной взгляд приводит к тому, что «для сознания XIX в., отчасти продолжающего жить, например, у Пастернака, — образ страдающей человечности» [там же], опять же — целомудренного страдания, живописность которого Аверинцев видит в описательной поэзии.

Требование двойного взгляда приводит к тому, что из произведений западноевропейского искусства мысленно вычлениаются те, в которых двойной взгляд представлен лучше всего, но при этом они понимаются как представляющие западноевропейское искусство вообще. Так, в статье об Исааке Аверинцев пишет, что в западноевропейском искусстве Исаак «чаще всего изображается в ситуации принесения в жертву» [3, с. 234]. Если под искусством понимать и пластическое искусство, скажем, двери Брунеллески 1401 г., то это так, но если брать как пример подробного прописывания ситуаций живопись, то экспрессию этого сюжета по-настоящему оценил только Караваджо, и варианты Рембрандта и других — это продолжение не библейского высказывания, а высказывания Караваджо. У Караваджо, как и у Рембрандта, Авраам с сосредоточенным испугом смотрит не на сына, а на ангела, меч обнажен, но все напряжение драмы перенесено

на загадочный разговор с ангелом. Получается двойной разговор с явившимся другим, который длится прямо на полотне, и со зрителем, включающий то, что Исаак не будет принесен в жертву. Иначе говоря, появляется «софийный» замысел, считаваемый зрителем, а не драматизация непрозрачной для зрителя ситуации.

Аверинцев не приводит произведений, отсылая к статье «Авраам», в которой нет иконологических замечаний. Сам сюжет описывается не как антропологически важный эпизод в понимании жертвоприношения, но как предельно сценическое представление. Разговор Авраама и Исаака, «полный трагической иронии», приводит героев туда, где и состоялось несостоявшееся жертвоприношение как «трагическая кульминация пути» [3, с. 23]. Развязку ситуации трудно назвать трагической, так как был преподан урок не только власти Бога над судьбой, как в античной трагедии, но и милости, уже не требующей человеческих жертв. Но Аверинцев мыслит ситуацию как бы изнутри картины, где разговор настолько перенапряжен, что мы не можем воспринимать его без трагической иронии, тогда как несовершенное жертвоприношение и есть то самое целомудренное переживание, которое уже исключает любую иронию.

И еще один пример: в западной иконографии Благовещения Аверинцев вычленяет опознаваемые символы с заранее известным значением: белая лилия «в руках Гавриила или в кувшине» — непорочность, сосуд с водой — «Ее особую очищенность для Ее миссии» [3, с. 109]. Но зачем очищать Ту, которая и так непорочна? В первом случае Аверинцев имеет в виду сцену, в которой как бы другой, архангел Гавриил, признает непорочность Марии, а во втором случае — наш, вполне бюргерский (или вообще городской), интерес к тому, как мы сами можем мыслить непорочность не только внутри напряженного диалога и столь же напряженной решительности, но и в более обыденной обстановке. Иконописность не следует из характеристики жестов, но напротив, «софийно» обосновывает эти жесты как возможные синхронно в различных культурах.

Мы можем говорить, что такое понимание иконописи и живописи как специфической «софийной» эстетики и специфической христианской драматургии устойчиво присутствует в работах Аверинцева. Например, толкуя христианский платонизм и аристотелизм [3, с. 731], Аверинцев видит в жестах «Афинской школы» Рафаэля христианизацию аристотелизма с помощью простых иконических жестов умеренности и равновесия. Ведь софийность для Аверинцева состоит также в равновесии «между святыней образа и святостью иконописца, ручающихся друг за друга и в замкнутом круге этого взаимного ручательства приносящих свидетельство, которое для данной культуры в большой мере заступает место доктринальных разработок» [3, с. 608]. Этим византийско-русская иконопись, по мнению

Аверинцева, отличается от западной духовной живописи, где святость Анжелико санкционирована Вазари (которому понадобилось говорить о его набожности как о личном качестве) либо существует в легендах анонимно, в отличие от жития названного по имени Алипия Печерского, святость которого уже никто не может поставить под сомнение.

Важнее всего, что Аверинцев уже в 1980 г. реализовал свой подход в стихотворении “The Immost Sea of All the Earth”, текст которого мы приводим полностью [3]:

Так ли сбываются детские сны,  
Детские сны полуночной страны,  
Ты ли открылось очам издали,  
Срединное море вся земля?

*Кротости образ* явивший царям,  
*Милости миро* изливший морям,  
Рая рыбачьего строгий покой  
Перекрестил чудотворной рукой.

От окропленных кровями кремлей,  
От напоенных слезами полей  
В суженный час наш к тебе мы пришли,  
Срединное море вся земля!

Ты, что Улисса ласкало весло,  
Ты, что Апостола к Риму несло,  
Стольких сражений впитавшее кровь,  
Встретить, что будет, и нас приготовь.

В час роковой — не в последний ли час?  
Слышишь? — пока еще свет не угас,  
Русского сердца печаль утоли,  
Срединное море вся земля.

Светом последним светлеется твердь,  
Белые стены, что мирная смерть,  
Свитком свиваются все времена,  
Медлят минуты, и чаша полна...

В путь соберусь, поспешу на возврат,  
Да не стерплю — обернусь назад,  
И усмехнешься ты мне издали,  
Срединное море вся земля!

Стихотворение, как указано в публикации, написано в Бари, и значит, связано с почитанием Николая Угодника как милостивого святителя.



В энциклопедической статье Аверинцев указывал, что в католической иконографии Николай — «безличный персонаж, выражающий холодноватое достоинство епископского сана и опознаваемый лишь по атрибутам и житийным эпизодам», тогда как в православной иконографии — облик «портретный» и «очень характерный... (высокий лоб, мягко круглящиеся линии лица, заботливый взгляд «пастыря», в котором преобладает то мягкость, то строгая пронизательность)» [3, с. 323]. Были взяты в кавычки слова «портретный» и «пастыря», иначе говоря, не только понятие об узнавании другого, но и понятие о той пастырской миссии, которая и создает сцены предельного драматического напряжения, скажем, в момент проповеди. Аверинцеву важно вывести иконописный канон из тех интерпретаций, которые требуются в живописи.

В стихотворении Аверинцев отвергает не только холодное понимание епископского сана, но и вообще любую рисовку епископа, которая может привести к преступлению. Милость, кротость, море, вдруг покорное милости, — таковы ведущие мотивы стихотворения. Стихия оказывается уже подчинена святости, причем и для греко-римской античности, выраженной единым образом Одиссея-Улисса, а не только для христианского мира. Так, Аверинцев начинает выбирать те мотивы, которые уже не связаны с переживанием отдельных эпизодов действия, но только с убедительностью вершащихся судов Божиих. И пластичность изображения оказывается «софийной», связанной с пониманием задач пастырства в связи с уже состоявшимся обожением, которое вдруг дарует строгую пронизательность, в то время как действия и события могут дать пронизательность, но не строгую.

Поэтому не случайно, что стихотворение почти повторяет размер знаменитой баллады Саути-Жуковского «Суд Божий над епископом», которое говорит как раз о великом грешнике-убийце, не способном принять руководство свыше, фактичности христианства как уже начавшегося обожения любого человека. Баллада начинается с потопы, с печали в буквальном смысле, а у Аверинцева печаль и скорбь переполняют душу. Строка «Медлят минуты, и чаша полна...» — как будто краткий пересказ того, как мыши захватывают башню, как у Жуковского: «Воет преступник... А мыши плывут...»

Сюжет грозной баллады у Аверинцева переворачивается: у Жуковского злодей-епископ «Спал, как невинный, и снов не видал» (у Саути: “And he slept that night like an innocent man”) и после оказался бесприютным странником, неприкаянным в собственной башне. В стихотворении Аверинцева средиземное море становится рыбацким раем, который благословил святой Николай, «образ кротости». При этом если злой епископ «в легкую лодку... садится» и сам быстро гребет, то в решении Аверинцева

море ласкает весло Улисса и несет апостола Павла в Рим, иначе говоря, требует продолжения всемирной проповеди. Драматизм сменяется иконописными образами, представимыми на иконе, но не в живописи, как свивающийся свиток или чудотворная рука. Живопись может показать чудотворение, но только иконопись может изобразить руку как чудотворную, отличая ее от других рук, хотя бы внешне она ничем не отличалась. Но ее особое «равновесие» в композиции скажет об этом, как само стихотворение об этом говорит.

Замечательно, что стихотворение заканчивается как раз сценой, напоминающей о сюжете Авраама и Исаака, как его видит Аверинцев в энциклопедической статье: оглядка и злая ирония. Иначе говоря, молитва Аверинцева о том, чтобы никто не стал жертвой моря, но чтобы иконописное равновесие, равновесие благодати и милости, хранило и на море. Софийное в иконописи, чувство интеллектуального равновесия, делает убедительным хранение человека на море, а значит, оказывается доказательством догмата об иконопочитании как спасительном деле.

Аверинцев наверняка знал сюжет о епископе Гаттоне не только из Жуковского, но и из Клеменса Брентано, немецкого романтика, в своих «Сказках Рейна» указывающего место Мышиной Башни — излучина Рейна близ Бингена. Легендарный Гаттон II из «Нюрнбергской хроники» жил в X в. (и башня, конечно, не имеет к нему отношения, это позднейший таможенный пункт), но Бинген был прославлен позднее мистикой Хильдегарды, которая в одном из гимнов воспевает:

Nam iste castissimus et aureus exercitus  
in virgineo crine mare transivit.

Ведь сие чистейшее и золотое войско  
В девственном волосе море перешло.

В гимне Хильдегарды выдержана типологическая аллегореза: в нем говорится о христианах, так же пересекших Средиземное море, как народ Моисея — Красное море. Войско пересекло житейское море, даже не омочив волосы. Аверинцев всякий раз там, где другой исследователь увидел бы изображение частностей сюжета, видит то, как вызов, брошенный Другим, может получить только софийный ответ, восприятие эпизодов и символов, таких как золото, как части иконописной убедительности.

Но был еще один источник вдохновения — это реконструкция Аверинцевым в начале его научного пути биографии Плутарха, с указанием, что если другие интеллектуалы, его современники, любили путешествовать по морю и рисковать ради славы, то Плутарх, кроткий и дружелюбный,

этого делать не любил. Ему был чужд показной драматизм софистов, как чужд был быт, и любое неравновесие оказывалось лишь эпизодом в равновесии его духа.

Для него было внутренне невозможным избрать жизнь гастролирующего виртуоза-софиста или странствующего философа, которую в течение продолжительного времени вели и Дион Хрисостом, и Элий Аристид, и Лукиан. Другое дело, что ему случалось выступать с популярно-философскими лекциями в Сардах и в Италии. Такие выступления в чужих городах, которые сами по себе были неизбежной уступкой культурному быту эпохи, в его жизни оставались эпизодами. В целом ему чужда была атмосфера космополитизма и сенсации, которая сформировала нервность Диона Хризостома, сомнение Элия Аристида [1, с. 46].

Конечно, о патриотизме Плутарха мы знаем только из самого Плутарха, а не из независимых источников. Понятия о нервности и сомнении явно не античные, но есть один античный сюжет, который в балладной обработке, как у того же Жуковского, говорит как раз о нервности и сомнении: это сюжет Поликрата. Встреча Поликрата со своим перстнем — это совершенно нервная ситуация для него. От судьбы не уйдешь, а его жадность в поездке к Оройтесу — сомнение, из-за которого он никого не слушал. История Поликрата напоминает историю столь же одержимого жадностью и идущего на преступление Гаттона, тоже по сути тирана, который совершает преступления, думая, что действует полностью рационально, но на самом деле нервно и самоуверенно. Гаттон вынужден, терзаясь, ждать растерзания мышиными зубами, а Поликрата предупреждает лишь увидевшая дурной сон дочь.

Конечно, Аверинцев прекрасно знал текст Геродота, но есть одно переложение, в котором как раз Полиkrat превращен в образцового софиста, плавающего по морям и жаждущего славы. В изложении Льва Толстого для детей [13] Полиkrat бросает перстень в море, вывезя на лодке весь народ как зрителей, — своего рода гротескная версия странствующего софиста-оратора.

Разумеется, в первоисточнике, рассказе Геродота, никакой народ не вывозится в море. Полиkrat плывет на корабле со спутниками, опытными мореходами, по сути пиратами (исторический Полиkrat возглавлял пиратское государство). Другое расхождение Толстого с Геродотом в том, что у Геродота Ойротес показывает ящики с камнями и золотом наверху, как будто все они заполнены золотом, а у Толстого драгоценностями наполнены лодки. Иначе говоря, опять тема моря и предельного драматизма катастроф у Толстого достигает живописного размаха, вопреки некоторой экономии Геродота как первоисточника. Такой же драматизм моря, сопоставляемый с иконописностью анималистических сцен, мы встречаем

в «Осенних озерах» Михаила Кузмина [8, с. 201], прекрасно известной Аверинцеву поэтической книге:

Из сырой земли, со дна морюшка  
Встают праведны, встают грешники,  
Звери лютые, птицы дикие  
Отдают тела бедных грешников.

Тему милости и перстня Поликрата связал Вячеслав Иванов в небольшой поэме «Солнцев Перстень», вошедшей в книгу “*Cor Ardens*”, любимую Аверинцевым и много им обсуждавшуюся. Именно в этом стихотворении солнечный перстень разрушает драматургию тьмы и делает весь мир крошечным и покорным [6, с. 181]:

Путь другой: как перстень вынешь,  
Если мертвой рыбу кинешь, —  
Возвратишься на орле  
К обитаемой земле.  
Тень и мрак легли по долам;  
Плач и стон стоят по селам:  
Не минует ночи срок,  
Не прояснится восток.  
Солнцев перстень ты покажешь,  
Чары темные развяжешь,  
Мир собою озаришь  
И под ноги покоришь.

Параллелей между поэмой Иванова и стихотворением Аверинцева гораздо больше. Но нам важны не параллели, а появление иконописного сюжета: на смену скорби приходит мера чудотворного перстня как своеобразной иконы божественной милости. Хотя сами поэты, процитированные выше, могли иметь в виду только фольклорные или мифологические ситуации, быть в мире театральной изобразительности, а не в том мире догматического критерия живописи, способности иконы обосновать свое догматическое содержание, которую доказывает Аверинцев. Мы видим, что продуктивность подхода Аверинцева состоит в особой критике культуры, которая на первый взгляд критикой не кажется, но которая только и делает сопоставление иконописного и живописного сколь-либо осмысленным в ситуации современных дискуссий, не сводящих большие семиотические реальности к группированию опознаваемых отличительных признаков. Поэзия позволяет Аверинцеву перейти от софиологии как гносеологического конструирования к софийности как нахождению достаточного основания догмата об иконопочитании.

Итак, нами было показано, что представленный Аверинцевым подход к богословию иконы, соединяющий отсылки к литературному опыту и тщательную проработку понятий и категорий мышления, очень важен для современной богословской науки, в которой даже при допустимости и интеллектуального эксперимента, и «перевода» на современные концептуальные языки философии, точность и аскетическая созерцательность вместе с герменевтическими навыками, относящимися в том числе к художественной литературе, совершенно необходимы. Само понятие иконы не может существовать в отрыве от богословского осмысления, и проработка этого понятия (исходя из того, что богословие образа строится всегда на отталкивании от ложных пониманий образа как идола, от упрощенной герменевтики, сводящей предмет к его отдельным свойствам) совершенно необходима.

Пример Аверинцева очень важен для современных метанаучных притязаний теологии как дисциплины, так как он, обращаясь к ресурсам филологии, искусствоведения и других дисциплин, вскрывает их не только предметные, но и методологические границы, показывая, что непротиворечиво говорить об образе как религиозном факте мы можем только в поле дисциплинарной теологии. Обращение к литературе, искусству и повседневному опыту у Аверинцева никогда не является просто способом проиллюстрировать готовый тезис или расширить возможности метода, но способом с помощью притяжений и отталкиваний, постоянной самопроверки средств выражения решить проблему богословия образа единственным убедительным в современной науке способом.

#### Источники и литература

1. *Аверинцев, С. С.* The Immost Sea of All the Earth / С. С. Аверинцев // Вестник РХД. 1996–1997. № 174. С. 143–144.
2. *Аверинцев, С. С.* Связь времен / С. С. Аверинцев. К., 2005.
3. *Аверинцев, С. С.* София-логос / С. С. Аверинцев. К., 2006.
4. *Аверинцев, С. С.* Византия и Русь: два типа духовности. Статья первая. Наследие священной державы / С. С. Аверинцев // Развитие личности. 2018. № 1. С. 225–246.
5. *Гусейнов, Г. Ч.* Личность мистическая и академическая: А. Ф. Лосев о «личности» / Г. Ч. Гусейнов // Новое литературное обозрение. 2005. № 76. С. 14–38.
6. *Иванов, Вяч. И.* Солнцев перстень / Вячеслав Иванов // Собрание сочинений. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 472–482.
7. *Квитков, Г. Г.* Сергей Аверинцев в отечественной историографии / Г. Г. Квитков // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 367. С. 69–73.
8. *Кузмин, М. А.* Осенние озера: вторая книга стихов / М. А. Кузмин. М., 1912.
9. *Марков, А. В.* Об одной предпосылке искусствоведения С. С. Аверинцева / А. В. Марков // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2018. № 3 (13). С. 155–160.

10. Медведев, А. А. Жизнетворческая модель в самосознании русского филолога: Сергей Аверинцев / А. А. Медведев // *Toronto Slavic Quarterly*. 2015. № 53. С. 178–196.
11. Орлова, Г. А. Практическая аналитика: анализ дискурса в университетском спецкурсе / Г. А. Орлова // *Высшее образование в России*. 2011. №. 7. С. 127–133.
12. Седакова, О. А. Аверинцев С. С. Апология рационального / О. А. Седакова // *Континент*. 2008. №. 135. С. 372–385.
13. Толстой, Л. Н. Поликрат Самосский / Л. Н. Толстой // *Собр. соч.* : в 22 т. М., 1982. Т. 10. С. 162–163.
14. Fedotov, G. P. *The Russian Religious Mind*: in 2 vols. Harvard University Press, 1960. 1966. Vol. 2.

### References

1. Averintsev S. S. *The Immost Sea of All the Earth*. Vestnik RKHd, 1996–1997. No. 174. P. 143–144.
2. Averintsev S. S. *Svizaz' vremen* [Connection of Times]. Kyiv, 2005.
3. Averintsev S. S. *Sofia-logos* [Sofia-logos]. Kyiv, 2006.
4. Averintsev S. S. *Vizantiia i Rus': dva tipa dukhovnosti. Stat'ia pervaiia. Nasledie sviashchennoi derzhavy* [Byzantium and Russia: Two Types of Spirituality. Article One. The Legacy of a Sacred State]. *Razvitie lichnosti — Personal Development*. 2018. №. 1. P. 225–246.
5. Guseinov G. Ch. *Lichnost' misticheskaia i akademicheskaia: A. F. Losev o «lichnosti»* [Mystical and Academic Personality: A. F. Losev about “Personality”]. *Novoe literaturnoe obozrenie — New Literary Review*. 2005. №. 76. P. 14–38.
6. Ivanov Viach. I. *Solntsev Persten'* [Solntsev Ring]. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. Vol. 2. Brussels, 1974. P. 472–482.
7. Kvitkov G. G. *Sergei Averintsev v otechestvennoi istoriografii* [Sergei Averintsev in National Historiography]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta — Bulletin of the Tomsk State University*. 2013. № 367. P. 69–73.
8. Kuzmin M. A. *Osennie ozera: vtoraiia kniga stikhov* [Autumn Lakes: the Second Book of Poems]. Moscow, 1912.
9. Markov A. V. *Ob odnoi predposylke iskusstvovedeniia S. S. Averintseva* [About One Premise of Art Criticism S. S. Averintsev]. *Vestnik RGGU — Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Seriiia «Filosofiiia. Sotsiologiiia. Iskusstvovedenie»* [Series “Philosophy. Sociology. Art history”]. 2018. № 3 (13). P. 155–160.
10. Medvedev A. A. *Zhiznetvorcheskaia model' v samoznanii russkogo filologa: Sergei Averintsev* [Life-creative Model in the Self-consciousness of a Russian Philologist: Sergei Averintsev]. *Toronto Slavic Quarterly*. 2015. № 53. P. 178–196.
11. Orlova G. A. *Prakticheskaiia analitika: analiz diskursa v universitetskom spetskurse* [Practical Analytics: Analysis of Discourse in a University Special Course]. *Vysshee obrazovanie v Rossii — Higher Education in Russia*. 2011. №. 7. P. 127–133.
12. Sedakova O. A. *Averintsev S. S. Apologiiia ratsional'nogo* [Averintsev S. S. Apology of the rational]. *Kontinent — Continent*. 2008. №. 135. P. 372–385.
13. Tolstoi L. N. *Polikrat Samoskii* [Polycrates of Samosky]. *Collected works* : in 22 vols. Moscow, 1982. Vol. 10. P. 162–163.
14. Fedotov G. P. *The Russian Religious Mind* : in 2 vols. Harvard University Press. 1960, 1966. Vol. 2.

*A. V. Markov*

**SOFIINOST' IKONOPISI  
V ISKUSSTVOVEDENII I TEORII KUL'TURY S. S. AVERINTSEVA  
[SOPHIANIC CHARACTER OF ICON PAINTING  
IN ART CRITICISM AND CULTURE THEORY BY S. S. AVERINTSEV]**

**Abstract:**

The article shows the sources of S. S. Averintsev's inspiration, not limited to sophiology and idealistic philosophy. It is obvious that culturologist continues the opposition of painting and icon painting, which is usual for Russian thought, but reveals it as a genre opposition. The author proves that Averintsev created an original way of reading plots of Western European painting and icon painting, interpreting icon painting as a «sophia» combination of aesthetics and ethics, and painting as a cathartic transition from drama to everyday piety.

*Keywords:* Averintsev, iconography, painting, God's wisdom, iconology, biblical scenes in painting, catharsis