

*М. А. Маслин, М. В. Шпаковский**

**КРИТИКА ЗИНОВИЕМ ОТЕНСКИМ
ИКОНЫ «ТЫ ЕСИ ИЕРЕЙ ВОВЕК ПО ЧИНУ МЕЛХИСЕДЕКА»
И ПОЛЕМИКА ВОКРУГ СИМВОЛИКО-АЛЛЕГОРИЧЕСКИХ
ИКОН В РОССИИ XVI ВЕКА****

В рамках доктрины иконопочитания в XVI в. в России развивалась дискуссия вокруг т. н. символично-аллегорических икон. Ее апофеозом стали дебаты между дьяком И. Висковатым и митрополитом Московским Макарием на соборе 1553–1554 гг. Одним из постоянных пунктов дискуссии было обсуждение иконографического извода, известного как «Ты еси иерей по чину Мелхиседека», а также толковых текстов о нем. Этот извод подробно обсуждает Зиновий Отенский в 55-й главе трактата «Истины показание». В статье дан подробный анализ критики Зиновием отдельных элементов этой композиции с целью разъяснения ее «темных моментов», а также установления их источников. В результате делается вывод о месте, которое занимает «Истины показание» в полемике вокруг новых изводов.

Ключевые слова: Богословие иконы, древнерусское богословие, древнерусская философия, символично-аллегорические иконы, древнерусская иконопись, Зиновий Отенский, «Истины показание».

*M. A. Maslin, M. V. Shpakovskiy
Zinovy of Oten's criticism on the icon «You are the Priest forever»
and the controversy around symbollic-allegorical icons in XVI th century Russia*

In the frame of the iconolatriy doctrine in XVIth Century Russia had been settled the discussion on the so called «symbolic-allegorical» icons. It's apotheosis became controversy

* Маслин Михаил Александрович, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской философии философского факультета, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; rf@philos.msu.ru

Шпаковский Михаил Викторович, аспирант кафедры истории русской философии философского факультета, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; rf@philos.msu.ru

** Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ «Древнерусское искусство как целостный культурно-исторический феномен: новая методология исследования». Проект 19-012-00261.

between the priest I. Viskovaty and Metropolitan of Moscow Makary at the Church council of 1553–1554. One of the crucial points in that controversy was the discussion on the iconographic canon known as the «You are the priest named by Melchisedek» and also on the hermeneutic texts on that canon. These texts had been discussed in details by Zinovy of Oten at the 55-th chapter of treatise named as «Truth testimonies». In the article is analyzed the critics by Zinovy of some elements in that composition in order to take to mean certain «dark elements» of it and also to understand its sources. As a result, the conclusion had been made about the place occupied by the Zinovy of Oten's «Truth testimony» in the controversy around the new canons.

Keywords: theology of icon, ancient Russian theology, ancient Russian philosophy, symbolic-allegorical icons, ancient Russian icon-painting, Zinovy of Oten, «Truth testimony».

В XVI в. в древнерусской мысли активно развивалось богословие иконы, которое стимулировалось интенсивным распространением местных иконописных традиций и полемикой с ересями, часто являвшимися в т. ч. иконоборческими. По мере этого развития, в древнерусском богословии иконы отчетливо формируется доминирующее течение, основанное на иконопочитательской доктрине Иосифа Волоцкого, в которой икона понималась как видимый чувственный образ, возносящий ум созерцателя иконы к умопостигаемым вещам и боговидению (синописис учения Иосифа см. в русском резюме монографии А. Кризы, посвященной древнерусскому богословию иконы [21, р. 219–233]). По Иосифу, иконы представляют собой особый класс обоженных и освященных вещей, которые являются обиталищем для Божественной благодати, святости и действия [10, с. 326, 328, 331–335]. Критерием изобразимости для икон служит видимое явление первообраза, благодать и святость которого переходят на иконный образ, например от Христова креста к изображению креста [10, с. 338]. По сути эта схема позволяет иосифлянам ставить знак равенства между теофаниями в самом широком смысле и иконами. Это дает возможность Иосифу Волоцкому проводить апологию рублевской Троицы (того типа «Троицы», где представлены равновеликие ангелы [11, с. 110]), которые изображают лики Троицы), на основе критерия видимости [10, с. 326, 334, 336]. Поэтому в ряду Божественных обиталищ тело Христа — одно из многих и в текстах Иосифа собственно христологические аргументы не являются ключевыми.

Вместе с богословием иконы с XV в. распространяются новые иконографические композиции (обычно происходящие из Пскова), которые исследователи обычно называют богословско-дидактическими или символично-аллегорическими иконами [13, с. 8]. Если второй термин представляется вполне приемлемым, то первое определение следует отвергнуть. Н. П. Кондаков называл эти иконы «мистико-дидактическими», а Н. К. Голейзовский справедливо отмечает, что в этих иконах нет ничего мистического и они не могут быть учительными просто в силу своей символической сложности [6, с. 136]. Эта сложность заключается в обилии аллегорий, поэтических образов и стремлении к репрезентации больших нарративов. Говоря о цели создания эти икон, Ф. И. Буслаев писал, что иконописцы стремились «к выражению религиозных идей и богословских учений» [19, с. 14], а В. Д. Сарабьянов на примере знаменитой «Четырехчастной» иконы связывает их с «принципом буквального следования текста» [17, с. 611]. Эти композиции особенно сильно распространились в середине XVI в., когда

после московского пожара 1547 г. для Благовещенского собора были заказаны новые иконы. Иконографическая программа была разработана митрополитом Макарием и протопопом Сильвестром, заказ был отдан на исполнение псковским мастерам. Художественное исполнение новых икон в значительной мере определило стиль эпохи Макария: важной художественной чертой новой иконописи являлось соединение техники миниатюры с живописью (об этих иконах и композициях в контексте макариевского стиля см. работу В. Сарабьянова и Э. Смирновой [17, с. 604–631]). Однако «переселение» уже известных Новгороду и Пскову схем в Москву и создание новых вызвало иконографический скандал: против них выступил дьяк Иван Висковатый (список икон, упоминаемых в ходе полемики (в основном не дошедших до нас либо сохранившихся в копиях) см. в работе В. Сарабьянова [16, с. 164]). На соборе 1553–1554 гг. произошло разбирательство, в ходе которого на дьяка была наложена епитимия.

Среди икон, заказанных Макарием, выделяется своим изощренным символизмом композиция «Ты еси иерей во век по чину Мелхиседека» (далее — «Ты еси иерей» (В тексте прения упомянута как «**въ образѣ Дѣдѣе**» [20, с. 36])). Эта композиция происходит из Пскова и относится к группе икон, созданных под влиянием западных иконографических схем. Так, «Ты еси иерей» генетически восходит к видению Франциска Ассизского, которому на горе Альверно явился распятый серафим, — псковские изографы творчески переосмыслили его как в художественном так и в богословском плане. В эту группу также входят «Великий архиерей с распятием и Эммануилом», образ, возникший под влиянием Quinitas из Торуньского полиптиха, [12] и «Престол благодати» (нем. Gnadenstull). Последний, как и «И ты еси иерей», восходит к видению Франциска и представляет собой дальнейшее развитие изображений на основе этой темы [14, с. 223–225]) [22]. На русской почве «Престол благодати» известен в основном как часть первого клейма «Четырехчастной» иконы. «Ты еси иерей» уже в конце XV в. вызвала неприятие новгородского епископа Геннадия Гонзова, вступившего в спор с иконниками. Несколько позднее по следам спора был создан трактат-толкование на эту икону (толкование известно под названием «Сему сказание» и было опубликовано Голейзовским [6, с. 132–133]), имевший определенное распространение и ставший в XVI в. основой для различных переделок и сокращенных версий (текстологические отношения между ними еще только предстоит выяснить). Позднее, как мы знаем из письма Дмитрия Герасимова Мисюру-Мунехину, Максим Грек подверг критике как икону, так и ее объяснение (Герасимов приводит выдержки из толкования, которые не понравились Максиму) [8, с. 190–192].

Однако все это не могло остановить постепенного распространения новых композиций. Отчасти это можно объяснить тем, что оправдание их сложного символизма легко можно было получить в эстетических разработках волоколамского игумена. Поэтому нельзя согласиться с мнением Голейзовского, считающего, что тексты Иосифа об иконопочитании включают критику новых композиций [7, с. 221] (в т. ч. потому, что тексты Иосифа посвящены другим проблемам, а не критике конкретных изображений). К тому же, в 3-м Слове о почитании икон (идентично 5-му слову «Просветителя») сам Иосиф Волоцкий

применил символическое толкование к рублевской Троице в манере, напоминающей методы создателей сказания [10, с. 372–373] (как показал А. Салтыков, эти толкования составлены на основе славянского перевода Ареопагитского корпуса и сопровождающего его маленького трактата «О венцах святых» Феодора Педиасима [15, с. 10–11]; о влиянии ареопагитской эстетики на древнерусское искусство см. исследование Г. Гольца [23, S. 181–205]). В рамках же макариевского стиля «Ты еси иерей» и две другие упомянутые нами иконографические схемы получают распространение как отдельные иконы и как элементы более сложных композиций типа «Четырехчастной» (в составе верхних двух клейм). Однако их распространение вызвало резкое неприятие защитников традиционной иконографии, опиравшихся на византийскую теорию образа. В основе этой теории лежит христологический аргумент, основанный на факте Боговоплощения и освящении человеческой плоти Христа [4, стлб. 248–249]. Очевидно, что новые для древнерусского искусства схемы не укладывались в дискурс традиционного иконопочитания в связи с его резко отрицательным отношением к попыткам изобразить само Божество (см. у Иоанна Дамаскина [4, стлб. 248]). Именно так воспринимались критиками новые схемы, как показывает дело Висковатого, который критикует в т. ч. и икону «Ты еси иерей» по нескольким пунктам. Макарий же в свою очередь подробно ответил на вопросы Висковатого, фактически создав целый свод символических толкований. Они основываются на иконопочитательской теории Иосифа Волоцкого [21, р. 215] (Голейзовский также отметил совпадения между ответами Макариями и трактатом-толкованием, включая происходящие от него статьи [6, с. 134, 135]), позволяющей успешно оправдывать изображение сложных символов и решать проблему с возможностью изображения Бога ссылкой на пророческие видения, которые для Иосифа и Макария не уступают по своей значимости воплощению Христа (на основе критерия видимости первообраза).

Однако после осуждения Висковатого против новых веяний и в защиту иконописной традиции выступил человек вполне иосифлянских взглядов — Зиновий Отенский. Давно замечено, что новгородский богослов отличался не только весьма необычной для своего времени манерой изложения, но и склонностью к самостоятельным выводам. В 55-й главе своего трактата «Истины Показания» (далее — ИП), своеобразной богословской энциклопедии, состоящей из собеседований с клирошанами, он обсуждает икону «Ты еси иерей». Эта глава дошла только в составе пространной версии ИП, к чьей сохранившейся белой рукописи восходят все списки, т. к. краткая версия, дошедшая до нас в автографе, оказалась завершенной только наполовину по причине смерти автора [3, с. 743–744]. Добротный обзор иконопочитательских взглядов Зиновия и интересующей нас главы был в самом общем виде сделан еще Н. Е. Андреевым [2]. Тем не менее следует признать, что к настоящему времени он является недостаточным и нуждается в серьезном уточнении и дополнении в связи с появлением новых исследований. Сейчас же мы хотим дать углубленный разбор критических выпадов Зиновия против иконы «Ты еси иерей», не только поместив его в контекст развития древнерусской эстетической мысли XVI в., но и более ясно показав связь его критики с его собственными взглядами.

Его собеседник Захария, из числа пришедших клирошан, просит разъяснить ему вопрос об иконе Бога Отца, т. к. одни не хотят ей поклоняться, а другие восхищаются. Уточняется, что об этой иконе у Захарии есть сказание, озаглавленное «**О Богоотци Саваофѣ**» [9, с. 975], которое зачитывается. Речь в тексте идет о стандартной иконе «Ты еси иерей». Для понимания дальнейших суждений Зиновия, следует рассказать о самой композиции. Она состоит из трех основных элементов, которые организованы по вертикали сверху вниз: 1) сверху, за крестом, изображен Бог в образе царя Давида (или, точнее, Саваоф в образе Давида), в архиерейской одежде, митре и с мечом в руке, которая одета в железную рукавицу; 2) посередине, на верхней перекладине креста, сидит Христос в образе юного воина, обнажающего из ножен меч; 3) внизу, на кресте, как бы в основе композиции мы видим распятого серафима с двумя херувимами за каждым из концов перекладины креста. От изображения к изображению композиция могла различаться деталями: например, в одном варианте юноша мог изображаться одетым в броню и шлем (судя по тексту толкования — это изначальный вариант извода: юношу в броне можно наблюдать на втором клейме «Четырехчастной» и на окладе Евангелия из собрания Уварова (ГИМ, Увар. 972/69 (ил. см. в статье А. Кризы [22, р. 87, 114])), а в другом — багряным, одетым в тунику и в диадеме (как, например, на иконе из музея икон в Реклинхгаузене (ил. см. в статье В. Д. Сарабьянова [16, с. 206])). Дополнительные элементы иконографии приводятся в трактате-толковании. Перечислим отсутствующие в Сказании о Саваофе детали: открытые небесные двери над архиереем, четыре евангелиста на концах крыльев серафима (речь, очевидно, идет о символах евангелистов, но на дошедших изображениях они расположены на одном из двух ромбов восьмиконечной мандорлы) и череп Адама на голгофе [6, с. 132, 133]. Сами толкования в трактате снабжены богословскими рассуждениями. Н. Е. Андреев обратил внимание, что отенскому иноку читали статью [2, с. 269] (известную в варианте, где Саваоф в образе Давида изображен в митре (ее приводит Андреев [2, с. 268])), которая отображает необычный вариант «Ты еси иерей» — в нем Бог в образе Давида облачен в схиму, а не в митру (данная редакция статьи до нас не дошла либо еще не обнаружена). Наконец, стоит отметить, что по заглавию в сказании Саваоф отождествляется с Богом Отцом, и это однозначная тенденция XVI в., т. к. толковый трактат XV в. к которому восходят все более поздние статьи и переделки, говорит о Христе в образе Саваофа [6, с. 131]. Этот нюанс во многом определяет столь яростный характер критики Зиновия. В своем рассуждении он решает рассмотреть сказание по главам (из текста ясно, что отенский инок не видел иконы данного извода вживую), и, как мы видим из текста, приводимого Н. Е. Андреевым и того, который имел Зиновий перед лицом, сказание объясняет не все детали иконы, а только три ключевых компонента, которые мы перечислили. Он начинает с первой главы, в которой идет речь о Боге Отце Саваофе в образе Давида [9, с. 976].

Зиновий категорически отвергает это изображение. В своих рассуждениях он, со всей очевидностью, стремится показать смысловую абсурдность иконы. Он не понимает, как вообще можно писать Отца в образе Давида. Бог — вечно сущий, безначален и безконечен. Давид — раб Божий, а то, что он сподобился

пророчества и царства, доказывает то, что он тленен, как и все люди, и является созданием Божиим [9, с. 976]. Писание говорит, что Бог создал человека по Своему образу. Но как Бог может быть в образе человека, а конкретно — царя Давида [9, с. 976–977]? Это абсурдно, т. к. представляет собой нарушение в т. ч. причинно-следственных связей. Ведь одно дело — Христос в образе Бога Отца, ведь Сын единосущен Отцу. Но как Он, причина Своего образа (т. е. Сына), может быть в образе Давида, рожденного и умершего? Если Сын в образе Отца как причины, а Отец в образе Давида, то выходит абсурд — ведь невозможно, чтобы Давид был причиной Бога Отца, ведь тленное не может быть причиной безначального [9, с. 977]. Стоит выделить, что в рассуждениях Зиновия акцент стоит на различении выражений по образу и «во образе». Первое означает отношение сходства и подобия, а второе связывает одну вещь с другой по сущности и причинно-следственным отношениям, что богослов особенно подчеркивает, указывая на причины правомерности употребления этого выражения к Сыну как образу Отца. У Зиновия есть еще один термин, который позволяет прояснить значение второго. Так, в 10-й главе «Истины показания», он говорит, что Бог при сотворении человека обращается к сообразным ему [9, с. 88] (так же Зиновий говорит о советниках (Сын и Духе) как о «тожеобразных» Богу [9, с. 90], т. е. тождественных по образу) а сам человек творится по «образу нашему» (Быт. 1: 26). Имеется в виду образ единой природы. В случае же толкования иконы, по Зиновию, мы видим неправильное употребление слов, нарушающее иерархию сущностей в мире.

Зиновий не останавливается и приводит «еретические» следствия из изображения. Если Давид безначален, то вместо Троицы вводится четверица. И если Бог Отец в образе Давида, то уже Давид создает Отца, ведь тогда первообразом становится библейский царь [9, с. 977–978]. Зиновий отрицает и ссылку на «Книгу родства Иисуса Христа, сына Давидова» (Мф. 1: 1), утверждая, что это название указывает на исполнение ветхозаветных пророчеств о Христе, а не на Отца в образе Давида [9, с. 978]. Хотя имя Давида честно в Израиле и он угодник Божий, но это все равно не позволяет возводить его в образ Отца, т. к. Божественные честь и слава выше, а не ограничиваются только Израилем [9, с. 979–980]. Последний аргумент, который он приводит против образа Давида, можно интерпретировать как христологический. Со ссылкой на многосложный свиток он отмечает, что лицо Христа было похоже не на Давида, а на деву Марию [9, с. 980] (Зиновий не приводит прямой цитаты из Свитка, но очевидно имеет в виду следующее место в нем: «мѣрнимъ зракѣмъ авлаамъ събства» [16, с. 169]). Со всей очевидностью он апеллирует к классическому христологическому аргументу, согласно которому Бог изображается по причине воплощения Христа, чье видимое тело является первообразом для иконного образа (если мы будем руководствоваться логикой Зиновия, то это не нарушает причинных отношений между Богом и творением). В целом это совпадает со схожим замечанием Висковатого о том, что Христос не был воплощен в теле Давида, когда он критикует икону того же извода, но из Благовещенского собора [20, с. 10]. В связи же с Зиновием стоит вспомнить один из его самых важных иконопочитательских аргументов из 28-й и 33-й глав: икона отличается от идола тем, что своим первообразом имеет реально живущего или жившего человека [9,

с. 367, 482–487]. Исходя из данного определения иконы отенский инок и отвергает «генеалогические» объяснения образа Давида.

Затем богослов рассматривает саму фигуру архиерея и его облачение. Зиновий отмечает, что на голове архиерея схи́ма, а на плечах — омофор [9, с. 980]. Сказание говорит, что перед нами указание на царя и святителя. Зиновий не соглашается с тем, что Бога Отца называют царем и святителем в Писании. Зато он называется владыкой всех видимых и невидимых [9, с. 980]. Изображение царства и святительства приличествует Господу, т. е. Христу, но на деле в сказании умаляется Его слава. Здесь Зиновий замечает противоречие в толковании, на которое не преминул тут же указать: схи́ма символизирует покорившегося раба, а не на царя и владыку. Последнего должны выделять диадема и порфира [9, с. 980]. Слова Зиновия четко свидетельствуют о том, что он видит в противоречие именно в тексте, а значит, следует отказаться от одного из предположений Н. Е. Андреева, согласно которому Зиновий в данном контексте подчеркивал монашеское начало в архиерействе [2, с. 269] (следует признать, что в тексте сказания, которым пользовался Зиновий, действительно говорилось о схи́ме, хотя экземпляр иконы «Ты еси иерей» с такой деталью, которую оно должно было объяснять, нам неизвестен). Божественная Слава умаляется схи́мой, которая является облачением монахов — они через нее узнают, что приняли иго Христово и рабство заповедей [9, с. 980–981]. Христос же царь и святитель, архиерей по чину Мельхиседека, из колена Иуды [9, с. 981]. Он царь, т. к. все сотворил и победил дьявола. Он владыка, т. к. владычествует над всем сотворенным. Наконец, он Святитель по человечеству, как наш ходатай к Богу и Отцу. Но это все — не о Боге Отце, ведь он не может ходатайствовать сам к себе [9, с. 981–982].

Далее, Зиновий рассматривает толкование нимба у Саваофа на изображении: нимб имеет семь концов (*ѿ ро́гъ отъ вѣнца его*), истолкованных как семь веков [9, с. 982]. Тема толкования нимба — одна из популярных в древнерусской духовной жизни XV–XVI вв. Эту тему стимулировало сочинение Феодора Педиасима «О венцах святых», посвященное нимбам на иконах и переведенное Исаией Сербским в дополнение к *Corpus Areopagiticum*. Феодор толкует круглые нимбы в качестве указания на Бога, бесконечного и безначального, как причину всего. Это толкование позаимствовал Иосиф Волоцкий для своего объяснения нимбов на рублевской Троице [15, с. 11]. В случае же семиконечного нимба в трактате-толковании отображаются, как представляется, эсхатологические настроения XV в. (что является косвенным датирующим признаком для первоначального источника), когда ожидалась кончина мира по наступлении седьмого тысячелетия от сотворения мира [1, с. 62–68]. Зиновий же отвергает это объяснение, переводя его в плоскость текста Апокалипсиса (Откр. 5: 6): там семь концов приписываются Агнцу, а не венцу. Агнец имеет семь рогов-глаз, которые толкуются как семь Божиих духов [9, с. 982]. Но упоминания семи веков нет ни в тексте Откровения, ни в обычно сопровождавшем его популярнейшем на Руси толковании Андрея Кесарийского [5, стлб., 1720]. Возможно, что здесь у Зиновия мы видим традиционный антиэсхатологический выпад. Можно также допустить, что он не распознал исторический контекст, к которому восходят разъяснения относительно нимба в сказании.

Изображение железной рукавицы с мечом у архиерея обосновывается в сказании со ссылкой на песнь Моисея (Втор. 32: 41 (поощрю яко мльнїю мечь мой, прїиметь съудь рука моа, и въздамъ мечь врагомъ и ненавидящымъ мя въздамъ [2, с. 268])): замах рукой и мечом обозначает наказания против тех, кто отвергает Господа и начинает поклоняться идолам. Зиновий отмечает, что Моисей действительно писал о Господнем гневе и наказании для грешников, но изображение бесплотного, невидимого Бога Отца в виде мстящего человека является неподобающим [9, с. 982–983]. Цари в своих странах имеют синклиты (сигклиты) и епархов, которые судят нарушителей законов, а епархи имеют мучителей, которые мучают виновных. Цари и епархи не мучают виновных своими руками, но передают это дело специальным мстителям. Человек, который нарисовал критикуемое изображение, бесчестит Бога Отца, представляя его в образе такого мстителя. Разве сила Вседержителя заключается в рукавице, которую нужно одеть? Зиновий язвительно замечает, что тому, кто «премудрствует» в безумии, следует изображать и другие образы мучительных сил Бога, которые рисуются на иконах. Например, Божье чрево в виде гуслей или Божий гнев в образе разъяренной медведицы (Зиновий ссылается соответственно на Ис. 16: 11 и Ос 13: 8) [9, с. 983].

Отенский инок переходит ко второй части композиции — изображению юноши Иисуса в железных бронях и медном шлеме, сидящего на кресте. Толкование здесь следующее: Доспехи — это броня правды и победа над диаволом, шлем — нелицемерный суд и сошествие в ад с креста; оттуда погибших овец Он возьмет на свои плечи (так буквально по тексту) [9, с. 984]. Висковатый упоминает это изображение в числе других аллегорических образов Христа и отрицает их, просто ссылаясь на их неизвестность в Предании [20, с. 7]. Макарий дает основательный ответ Висковатому на сомнение в легитимности этого изображения. Он ссылается на слово псевдо-Златоуста «Предста царица одесную тебе» и приводит скрытую цитату из 3-го слова о почитании икон Иосифа Волоцкого [10, с. 372]. Изображение Господа в образе вооруженного юноши — такое же, как и явление Бога, посредством других материальных предметов и стихий. Он является, не изменяя Свое существо, но согласно восприятию созерцателя [20, с. 19]. Критический подход Зиновия в данном случае другой — он вновь атакует смысловое объяснение композиции, решительно не соглашаясь с сотериологией Сказания (Н. Е. Андреев полагает, что она могла сложиться в т. ч. под влиянием апокрифического Евангелия Никодима [2, с. 270]). Господь, Пастырь, пришел взять на плечи не тех, кто в аду, а живых. Поэтому заповедал апостолам покаяться и веровать в Евангелие [9, с. 984]. Он пришел, чтобы прежде всего спасти живых грешников, а не тех, кто в аду; хотя, сойдя во ад, Он спас своим Воскресением и веровавших в него [9, с. 984–985]. Поэтому он умер за живых и мертвых [9, с. 985]. Здесь он толкует следующие слова Дамаскина (они же воскресная стихира на Господи воззвах):

...ибо изъ тебе воплотитися благоизволи Богъ, да свой паки съзидетъ образъ, истлѣвшей страстьми, и заблужшее волкохитное овча обрѣтъ, на раму воспрїимъ, къ Отцу принесе и къ своему хотѣнїю и съ небесными совокупитъ силами [9, с. 985].

Зиновий отмечает, что отец церкви не говорит, будто Господь взял свою плоть из ада на плечи и принес к Отцу, а «волкохищное овча» — не о тех, кто был взят смертью, но об ушедших от Бога [9, с. 985]. Плоть Господня не может так называться, ведь она никак не может быть заблудшей и никакой волк не может ее похитить. Если Дамаскин называет волком смерть, то Христос по своей воле пришел на смерть, Сам положил Свою душу и взял ее [9, с. 985]. Не может быть плоть Господа заблудшей, ведь она есть путь и дверь к Богу Отцу, не потерпела истления, и как Бог может соединить плоть свою с небесными силами, будучи их Владыкой [9, с. 985–986]? Все человечество было прельщено дьяволом и поклонялось идолам, а затем через апостолов было возведено на плечи и приведено к вере и Отцу [9, с. 986]. Также и с броней и шлемом — Премудрость облеклась не в броню, а в правду, не в шлем, а в нелицемерный суд. Все детали иконографии противоречат преданию богословов [9, с. 986]. Изображение это и не исторично: Господь был распят в 33 года голым на кресте с протяженными руками, а не в бронях, и не сходил Он со креста [9, с. 987].

Последняя, третья часть иконы, разбираемая в сказании, вызвала особое раздражение Зиновия. Речь идет об изображении белого распятого серафима с двумя багряными херувимами. Белый серафим — душа Христа, а два багряных херувима указывают на то, что она умная и разумная [9, с. 987]. Зиновий возмущается, что душу Христа изображают в образе высших ангелов. Ведь предание говорит о том, что Христос воспринял умную и разумную душу от человеческой природы [9, с. 988]. Отсюда следует, что Его душа не ангельской природы. Да и как бесплотные, «тризрачніи» и пернатые ангелы могут вместиться в одну душу [9, с. 988]? Сказание указывает, что бесплотные ноги и руки ангела пригвождены, а значит, их следует писать как телесные. В тексте Сказания, приводимом Андреевым, говорится о том, что это изображение пригвожденных рук и ног серафима — не сущее, т. е. их нельзя понимать в буквальном смысле [2, с. 268]. Зиновий опускает последнее объяснение, хотя возможно, что в том тексте, которым он пользовался, этой фразы не было. Он возмущается: как бесплотный может иметь телесные и чувственно воспринимаемые (осязатися) руки и ноги? Невозможно видеть состава бесплотного и уж тем более воспринимать его чувственно [9, с. 988–989]. В итоге все толкование и изображение Зиновий называет просто смешным [9, с. 989].

Однако Зиновий не был первым, кто заострил внимание на распятом ангеле. Еще составитель трактата-толкования, положительно объяснив все детали, не смог разъяснить изображение серафима, отметив что не знает подходящего объяснения. Он пишет, что душа, которую символизирует серафим, бесплотна, а значит, не может быть пригвождена и быть чем-либо обхваченной. В итоге он оправдывает пригвождение рук ангела тем, что была пригвождена плоть Христа (т. к. его душа является частью человеческой природы, включающей в т. ч. и плоть) [6, с. 133]. Максим Грек также заострил внимание на этом моменте, в более резком ключе повторив сомнения составителя трактата и не оправдывая его воплощением Христа [8, с. 190–191]. Заодно он похвалил «незнание» составителя толкования, отметив, что в противном случае назвал бы его еретиком [8, с. 192]. Сюжет с бесплотными сущностями, символизирующими ум и разумность души Христа, обсуждался в прении Висковатого с Макарием

в связи с тем, что в состав «Престола благодати», изображенного на первом клейме «Четырехчастной» иконы, входит изображение двух бело-пурпурных крыльев, прикрывающих распятого Христа в лоне Отца. Висковатый указал на то, что эта деталь имеет латинское происхождение [20, с. 7]; как показывают современные исследования, здесь он был полностью прав. Макарий оказался очень изощрен в своем ответе. Он перенес толкование багряных серафимов как ума и разумности души Христа на прикрывающие тело Господа крылья, сославшись на псевдо-Дионисия, согласно которому белые и пурпурные крылья символизируют именно эти свойства умопостигаемой души [20, с. 19]. Он также подчеркнул, приведя цитату из 2-го слова на Пасху Григория Богослова с толкованием Никиты Ираклийского, что эти свойства души Христа указывают на полное воплощение Господа (по плоти и душе), дабы Он мог искупить грех людей и очистить их (см. подробное объяснение этого ответа Макария у А. Кризы [22, р. 88–94]) [20, с. 19]. Это дало А. Кризе возможность убедительно показать, что Макарий придает латинскому по происхождению изображению полностью антилатинский смысл в контексте полемики об опресноках (квасной хлеб, используемый у православных, символизирует полное восприятие человеческой природы Христом, в то время как католики, по мнению православных, не используя квасной хлеб, делают Христа бездушным (т. к. именно закваска символизируют душу Христа в хлебе) [22, р. 115]. Кажется, что Зиновий не подозревал о западном происхождении распятого серафима, т. к. в противном случае он точно не преминул бы это упомянуть. Поэтому Зиновию приходится подробно показывать противоречие в изображении, которое, по его мнению, смешивает онтологические уровни (бестелесное и телесное). При этом можно допустить, что он был знаком с критикой Максима Грека (Зиновий показывает знание отдельных сочинений Максима в «Истины показании», прямо его упоминая; также нельзя до конца исключать возможность того, что он был его учеником): в целом он приводит тот же аргумент против распятого серафима. Он так же, очевидно, должен был признавать возможность изображения ангелов, т. к. нередко говорит об их различных образах [9, с. 92], что было разрешено в рамках традиционной теории иконопочитания, т. к. ангелов изображают не по существу, но по образу. Связано это с тем, что ангелы являются в определенном смысле ограниченными, как пишет Иоанн Дамаскин [4, стл. 171–172].

После такой дотошной критики аллегорических изображений, клирошане заявляют Зиновию, что до этого он ругал Косого за отвержение икон, а теперь сам спорит с собой [9, с. 989]. Зиновий отвечает, что в этом нет ничего противоречивого. Еще Моисей создал первые иконы во славу Бога. Эти же иконы созданы еретиками и их следует отвергать по правилу 7 Вселенского собора. Косой же не различает чистое от нечистого и отвергает честные иконы [9, с. 989]. Не следует мудрствовать более, чем подобает, и следует писать иконы Христа. Он связывает рассмотренные детали иконы с различными ересями [9, с. 990–991]. Следует отвергать иконы, которые несут в себе ереси, покушаясь на Божество и православную сотериологическую доктрину. Иконы следует писать по заповеди Св. Духа, изложенной Отцами на соборах [9, с. 991–992].

В целом критика Зиновия соотносится с заключением Максима Грека о том, что Христос был один, а на русских иконах изображается множество

Христов [8, с. 192], а его иконопочитательские установки — с тем, что, как отметил еще Висковатый, цитируя Дамаскина, не следует изображать невидимое Божество, в отличии от воплощенного тела Христа [20, с. 6–7]. Следует согласиться с Н. Е. Андреевым в том, что Зиновий считал допустимыми только «историко-реалистические» изображения [2, с. 274]. Как и с тем, что из разбора следует, что Зиновия возмущает изображение Христа в образе Давида как образа Отца [2, с. 274].

В заключение надо сказать, что разбор «Ты еси иерей» отенским иноком подводит определенный итог полемики о новой иконописи в XVI в. Он очень ясно фиксирует противоречия, которые возникают при попытке вписать эту икону в предание и учение церкви. Нет сомнений, что любая другая символично-аллегорическая икона стала бы олицетворением таких же противоречий для Зиновия. Сам факт столь детального обсуждения композиции таким видным интеллектуалом эпохи после собора еретиков 1553–1554 гг. показывает, что решение собора и ответы Макария на челобитную Висковатого не смогли удовлетворить сторонников традиционного богословия иконы. Более того, Зиновий очевидно отталкивается от своих собственных разработок и выводов, демонстрируя не только ориентацию на предание, как он его понимал, но и помещая критику в контекст своих собственных взглядов. Помимо этого в его выпадах можно видеть косвенную полемику с символической теорией Иосифа Волоцкого, которую митрополит Макарий использует в своих ответах так, чтобы оправдывать защищаемые изображения. Некоторые пункты из критики Висковатого, которые мы приводим, концептуально совпадают с замечаниями Зиновия — порой кажется, что Зиновий разворачивает именно их (например, в изображении Саваофа в образе Давида). Поэтому требуется выяснить, хотя бы на уровне текстологии, был ли знаком Зиновий с текстом прения. Возможно, что разбор Зиновия является не просто обсуждением отдельной иконы, связан непосредственно с делом Висковатого. Бурная реакция Зиновия Отенского также свидетельствует об определенном бессилии: ведь, как отметил еще Максим Грек, имея в виду особую сложность в деле контроля ремесла иконописцев, «кто де-и захочетъ, емакчи строки отъ писанья, да писати образы, и онъ бесчисленныя образы можетъ составити» [8, с. 191–192].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. И. Под знаком конца времен. Очерки русской религиозности конца XIV — начала XVI вв. — СПб.: Алетейя, 2002.
2. Андреев Н. Е. Инок Зиновий Отенский об иконопочитании и иконописании // *Seminarium Kondakovianum*. — 1936. — Т. 8. — С. 259–278.
3. Анисимова Т. В. В поисках автографа Зиновия Отенского // *Обсерватория культуры*. — 2016. — Т. 13, № 6. — С. 743–744.
4. Великие Минеи Четии собранные всероссийским митрополитом Макарием. Декабрь. Дни 1–5. — М.: Изд. Археографической комиссии, 1901.
5. Великие Минеи Четии собранные всероссийским митрополитом Макарием. Сентябрь. Дни 25–30. — СПб.: Изд. Археографической комиссии, 1883.

6. Голейзовский Н. К. Два эпизода из деятельности новгородского архиепископа Геннадия // Византийский временник. — 1980. — Т. 41. — С. 125–140.
7. Голейзовский Н. К. Послание иконописцу» и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV–XVI вв. // Византийский временник. — 1965. — Т. 26. — С. 219–238.
8. Горский А. В. Максим Грек Святогорец // Прибавления к творениям святых отцов в русском переводе. — 1859. — С. 144–192.
9. Истины показание к вопросившим о новом учении: Сочинение инока Зиновия. — Казань, 1863.
10. Казакова Н. А., Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века. — М., Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1955.
11. Лаурина В. К. Две иконы «Троицы ветхозаветной» Русского музея и их литературная основа // ТОДРЛ. — 1985. — Т. 38. — С. 109–125.
12. Маиер П. В. Западноевропейский источник и семантика иконографического типа «Великий архиерей с распятием и Эммануилом»: к вопросу о тройных изображениях Христа // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. — СПб.: НП-Принт, 2016. — Вып. 6. — С. 267–278.
13. Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40-х — 70-х годов XVI в. — М.: Наука, 1972.
14. Пуцко В. Г. «Четырехчастная» икона Благовещенского собора и «латинские мудрования» в русской живописи XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. — М.: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. — С. 218–235.
15. Салтыков А. И. О значении ареопагитик в древнерусском искусстве // Древнерусское искусство XV–XVII веков: сб. статей. — М.: Искусство, 1981. — С. 5–24.
16. Сарабьянов В. Д. Символично-аллегорические иконы Благовещенского собора и их влияние на искусство XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. — М.: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. — С. 164–217.
17. Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. — М.: Изд-во ПСТГУ, 2007.
18. Сборник о почитании икон. — М., 1642.
19. Соч. Ф. И. Буслаева. — СПб., 1908. — Т. 1: Сочинения по археологии и истории искусства.
20. Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон диака Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 7062 // ЧОИДР. — 1858 — Кн. II.
21. Kriza Á. A középkori orosz képvédő irodalom I: Bizánci források. — Budapest, 2011.
22. Kriza Á. The Russian Gnadestuhl // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 2016. — Vol. 79. — P. 79–130.
23. Holtz H. Die Areopagitika in der slavischen Theologie- und Kirchengeschichte // Das Corpus des Dionysios Areiopagites in der slavischen Übersetzung von Starec Isaija. — 2011 (14. Jahrhundert) (= Monumenta linguae slavicae dialecti veteris, 50) / Hrsg. unter der Leitung von Hermann Goltz und Gelian Michajlovič Prochorov. — Bd. 5. — S. 119–281.