

Иконопись – современное искусство или маргинальная практика?

Ирина Горбунова-Ломак

Сознавая важность статуса иконописи в мире современной культуры, я всё же позволю себе предварить свои размышления на эту тему небольшим, но характерным анекдотом.

В этом году мне пришлось выступать на международной богословской конференции, организованной римо-католиками для ознакомления французских и бельгийских семинаристов с православием. Один из вопросов, заданных мне после доклада, звучал так:

– Высказывается ли Православная церковь о современном искусстве?

Я выдержала паузу и затем сказала, изобразив на лице удивление и укоризну:

– Дорогие друзья, вот я, супруга клирика и иконописец, только что в течение сорока минут с благословения моего архиерея, zde присутствующего, рассказывала вам об иконописи, о современной в том числе – и после этого у вас поворачивается язык задавать такой вопрос?

Повисла тишина, а затем аудитория отвечала мне дружным хохотом и аплодисментами.

Мне было приятно, что семинаристы мгновенно поняли и оценили экспромт, заставивший их вспомнить, что иконопись – это искусство, и что современная иконопись есть современное искусство. Но всё-таки – насколько сильна дурная инерция, насколько запущено церковное художественное сознание, если такое напоминание о норме – всего лишь о норме! – произвело впечатление блестящего парадокса, неожиданного поворота мысли, если хотите – метанойи, перемены сознания. Да, мои слушатели, молодые будущие священники Запада, вдруг отдали себе отчёт, что они живут в странном и диком двоемыслии. Они принимают как аксиому то, что является всего лишь постмодернистской иллюзией, навязанной Церкви извне: искусство – это одно, а иконопись – это совсем другое.

Что – другое? Маргинальная практика? технологический процесс? род рукоделия? пособие в медитации? И, с другой стороны, что же тогда есть это самое искусство, если иконопись больше не считается таковым, как оно было по умолчанию принято вплоть до начала XX века?

Да, отделять икону от всего прочего искусства – не святоотеческая традиция, а всего лишь дурная мода, зародившаяся в первой половине прошлого века в умах тех, для кого сразу за порогом академического реализма начиналась экзотика. Только подобным невеждам могла прийти в голову мысль не просто отделить, но противопоставить икону – живописи, иконописца – художнику.

А вот для свв. Василия Великого и Григория Нисского (IV век) эти понятия были синонимами¹. Отцы Церкви постоянно употребляют термин «живописец» вместо «иконописец», «живопись» вместо «иконопись» и даже – о ужас! – «картина» вместо «икона», т. е. называют священные изображения тем самым словом, которое приняло попросту бранный оттенок в известной школе богословия иконы. Св. Иоанн Златоуст (IV век) также употребляет термины «живопись», «картина», «изображение» в том смысле, в котором мы употребляем слово «икона», и признаёт за таковые, т. е. за иконы, творения энкаустов, скульпторов, ювелиров, чеканщиков, фрескистов – и всех их, соответственно, признаёт за иконописцев².

Св. Кирилл Александрийский³ и св. Софроний⁴ (VI век) уже употребляют слово «икона» – но не в противоположность, а наряду с его синонимами, как-то: «образ», «изображение», «подобие», «картина». В постановлениях V и VI Вселенских Соборов мы снова встречаем все эти термины в качестве равнозначных и взаимозаменяемых.

Только в VIII веке св. Иоанн Дамаскин в своём труде «Три слова в защиту иконопочитания» начинает употреблять термин «икона» в качестве доминирующего для обозначения священного образа. Но и этот классический автор не изгоняет совершенно из своего обихода слова «картина», «изображение», «подобие», а продолжает время от времени употреблять их в качестве синонимов слова «икона». Антоним у понятия «икона» тоже имеется – но это **не «картина», а «идол»** (если речь заходит о скульптуре, он называется также истуканом). Очень возможно, что само закрепление за термином «икона» специального значения «священное изображение» – следствие иконоборческой полемики, необходимости кратко и точно выразить понятие «картина (изображение, образ, фреска, камея, мозаика и т. д.), представляющая Бога и святых». Соответственно, идол есть картина (изображение, образ, фреска, камея, мозаика и т. д.), представляющая бога ложного, Лукавого, Врага, Губителя. Вот определение св. Леонтия Кипрского: *«Ведь идолы суть подобия лжеименных богов, прелюбодеев и убийц, и тех, кто приносит в жертву детей, и тех, которые суть люди изнеженные, – а не Пророков и Апостолов. И для того, чтобы мне отчасти представить краткий и вернейший пример относительно христианских и эллинских подобий, – послушай! Халдеи имели в Вавилоне всевозможные музыкальные инструменты, посредством которых они почитали изображения демонов. И сыны Израиля также имели инструменты, принесённые из Иерусалима, которые они повесили на вербах. Но одни произошли для славы Божией, а другие, подобные тем, для почитаний демонов. Таким вообще образом размышляй и об иконах и изображениях эллинских и христианских, то есть что те устроены для славы*

1 Цит. по Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания. СПб., 2001. С. 110–116.

2 Там же. С. 122–123.

3 Там же. С. 132–133.

4 Там же. С. 169.

диавола и воспоминания о нём, а эти – для славы Христа, и апостолов, и мучеников, и святых Его»⁵.

Именно такое, а не какое-то иное, соотношение между картиной, иконой и идолом отражается в постановлениях VII Вселенского Собора. «Картина», «изображение» суть общие понятия. **Иные картины суть иконы, оставаясь при этом картинами, иные суть идолы, пребывая картинами же, а иные суть просто картины, изображения не священные и не запретные, создаваемые в дидактических целях, или в воспоминание о людях и событиях, или для украшения повседневной жизни – просто от избытка творческой энергии.**

Попросту говоря, икона мыслилась жанром, возглавляющим иерархию жанров изобразительного искусства – по той причине, что предметом её изображения было самое высокое и самое подлинное среди всего сущего. Эта иерархия жанров по умолчанию присутствовала в художественном сознании как восточных, так и западных христиан, благодворно сказываясь на всей ситуации в изобразительном искусстве, ещё столетие тому назад. Подчеркиваю – это была иерархия именно жанров, а вовсе не стилей: превосходство средневековой стилистики над академической ещё не сделалось чем-то вроде церковного догмата, и никому ещё не приходило в голову титуловать первую «канонической», а вторую держать за «профанную». Вдумаемся – всего лишь столетие тому назад! Не только во времена немецких религиозных романтиков, или английской неоготики, или свт. Игнатия Брянчанинова, но даже ещё в начале прошлого века любой художник-христианин, независимо от его школы и стилистической ориентации, всё ещё мыслился как потенциальный иконописец. Даже если он всю жизнь упражнялся в иных жанрах – он тем не менее оставался как бы воином в запасе, всегда готовым к мобилизации и располагающим всеми необходимыми навыками. Художественная школа всё ещё была такова, чтобы мобилизация художника на работу для Церкви не составила проблем и не повлекла за собой необходимости переучиваться с нуля. Развитие индивидуального стиля каждого художника, в каком бы жанре он ни работал по преимуществу, всё ещё протекало так, чтобы смена жанра на более высокий, на самый высокий не застала художника врасплох. Не заставила его полностью менять свою стилистику, то есть убивать в себе одного художника, чтобы родился другой.

Да, уже вспыхивали «гениальные прозрения» запоздалых отечественных романтиков о том, что якобы только средневековая стилистика является пригодной для сакрального образа. Да, выдающиеся иконописцы академического направления уже начинали присматриваться к средневековым памятникам и осторожно, обдуманно вводить в свой стиль находки древних мастеров. Да, уже появились заказчики, готовые предоставить стены храмов и тябла иконостасов первым опытам отечественной, так сказать, «неоготики», на полвека припозднившейся по сравнению со сходным процессом на Западе (не забудем, однако, и о встречном процессе – о стремлении русских кустарей-богоматов пройти академическую школу). Но все эти явления никак не нарушали главного: **вплоть до самого октябрьского переворота в церковном культурном сознании России и других православных стран сохранялся нормальный, исконный, веками сложившийся и испытанный консенсус о том, что иконопись есть искусство, и притом самое главное искусство. Самое комплексное и сложное, самое богатое технически и стилистически, наиболее достойное имени творчества, наиболее**



The Descent into Hell, egg tempera on cardboard

глубокое по духовному, психологическому, интеллектуальному и нравственному содержанию, наиболее широкое по охвату феноменов, исследуемых через художественный образ. Требующее от художника наибольшей ответственности, наиболее влиятельное, постоянно экспонируемое, наиболее сосредоточенно созерцаемое, наиболее сильно апеллирующее к зрительскому вниманию, соучастию и единению.

На тему существования такого консенсуса можно было бы написать фундаментальное исследование, подкреплённое сотнями свидетельств, почерпнутых в художественной литературе, мемуарах и других документах. У меня нет никакой возможности сделать это в рамках короткой статьи, но, пожалуй, в этом нет и нужды: даже поверхностно знакомый с дореволюционной культурой России человек прекрасно понимает, о чём речь.

Никому и в голову не приходило определять иконопись как не-искусство, иконописцев – как не-художников, икону – как не-художественный образ обожённого человека или вочеловечившегося Бога. Художниками назывались лица, владеющие ремеслом в рамках той или иной школы, иконописцами считались те из художников, которые – опять же в рамках любой школы, от академической до кустарно-ремесленной – избирали священный жанр. Любопытство, проявляемое некоторыми образованными художниками к русскому и византийскому средневековью, а иногда даже серьёзная их увлечённость, очарованность

5 Св. Леонтий Кипрский, из 5-й книги против иудеев. Цит. по: Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания. СПб., 2001. С. 148.

стилистическими достижениями предков вполне укладывалась в рамки этого консенсуса, не рвала его, не разрушала, не отделяла «агнцев» (тех, кто выбрал средневековую стилистику) от «козлиц» (тех, кто работал в академической манере).

Этим благотворным консенсусом, или единомыслием, по поводу статуса иконописи обеспечивались сразу две прекрасные вещи: во-первых, **икона в России всего столетие назад находилась на вершине культуры общества.** То есть там, где она находилась и при императоре Юстиниане, и при Иоанне Дамаскине, и при Феодоре Метохите, и при Андрее Рублёве, и при Карле Брюллове. И, вне всякого сомнения, это было очень полезно для иконы. **А во-вторых, культура общества была возглавляема иконой** – как это было, с кратким перерывом на иконоборческие пертурбации, на протяжении всей истории легального христианства. Нечего и говорить, насколько полезно это было для культуры.

Мы знаем, что культура России была драматически обезглавлена в ходе известных событий. Жанр, который прежде выступал в роли Искусства с большой буквы, Искусства *par excellence*, был насильственно аннулирован, вычеркнут из списка дозволенных. Лишь два поколения спустя жанр иконы вновь постепенно начал легализоваться. Но возрождение это, вместо того чтобы вернуть иконе её главенствующую позицию в искусстве, – вывело её из сферы искусства и культуры вообще. Слепо следуя романтическим «открытиям» дилетантов-теоретиков, очарованных «инаковостью» и «экзотизмом» русского средневековья, их идейные последователи сами обрекли себя на роль маргиналов.

Мы – я говорю «мы», поскольку и сама прошла через это заблуждение – позабыли, что художники и зрители христианского мира всегда определяли специфику иконы через её обращённость к Богу, ко всему, что свято. Мы стали определять специфику иконы – через отличие её от картины, специфику иконописи – через отличие её от светского искусства, иконописца – через отличие его от художника. Вместо единого иерархически организованного мира культуры, вершинным явлением которого является сакральное искусство, мы допустили раздвоение своего художественного сознания на две якобы неосприкасающиеся сферы, да ещё и привыкли определять сакральную – через несакральную, высшую (то есть я предлагаю всё же, что она для нас высшая) – через низшую!

В сущности, за полвека, если считать с момента выхода в свет книги Л. Успенского «Очерки по богословию иконы в Православной Церкви», а то и за целое столетие, если вести счёт от публикации известных романтических статей кн. Евгения Трубецкого, последователи их учения не выработали никаких положительных определений. Если не считать определениями красивые парадоксы вроде «богословие в красках», «символ»,

а то и просто «текст», то приходится признать, что на настоящий день в массовом церковном и околоцерковном сознании икона – это прежде всего не картина, иконопись – это прежде всего не искусство, а иконописец – это никоим образом не художник.

Стоит ли после этого удивляться, что наука об иконе у нас находится в глубоком тупике? Что критерии суждения о каноничности, а попросту говоря, о правильности, то есть приемлемости иконы для молитвенного сосредоточения не только оставляют желать лучшего, но попросту не существуют вообще? Что миллионы верных, вместо того чтобы получать через иконные образы помощь и поддержку в своих молитвенных усилиях, совершенствовать своё богопознание, созерцать в полном сердечном согласии и доверии образцы святости всякого чина, – принуждают себя к созерцанию образов, вызывающих у них внутреннее отторжение, или «отказываются от оценочного суждения», или даже просто игнорируют иконы как образы, оставляя за ними только функцию неких традиционных сакральных объектов? А ведь всякий человек, не нашедший красоты художественной и красоты человеческой в храме, непременно найдёт её на стороне. То есть, в сущности, разделит и раздвоит свою любовь и свою веру. Сильнейшие художественные впечатления такой верующий будет получать – прощу прощения, уже получает – в музеях и на выставках. В храме же отношение его к иконам будет **не православием, а смесью протестантизма (равнодушие к образу) и язычества (поклонение священному объекту без мысли о том, что сообщает этому объекту статус священного).**

Таковы суть уже наличные, уже ставшие реальностью и дурной традицией плоды отступления церковной мысли от традиции подлинной, от традиции почитать иконопись искусством, а икону – художественным образом. Единственное, что удерживает нас от окончательной девиации – это усилия современных иконописцев. Не всех, конечно. Только тех, кто действительно является художником и всерьёз относится к своей работе. Тех, для кого внутренне признать создаваемый ими священный образ за «текст», или «символ», или «раскрашенную доску, которая после освящения превратится в объект почитания» означает – солгать Святому Духу. Пока у нас ещё есть такие художники, окончательного падения иконы не произойдёт. Но очень хотелось бы, чтобы жизнь и работа таких подвижников не осложнялась дополнительными тяготами, порождаемыми на каждом шагу вот этой нелепой ситуацией с невыясненным статусом иконы, иконописи и иконописца.

Пора отдать себе отчёт в том, что невыясненность эта – начало и корень иконоборчества, и приложить некоторые усилия к созданию, а вернее, к воссозданию церковного единомыслия в этой столь важной для православия сфере.



Icon-painting: modern art or marginal practice?

By I. Gorbunova-Lomax, translated by deacon Michael Lomax

Conscious though I am of the importance of the status of icon-painting in contemporary culture, I nevertheless take the liberty, by way of introduction to the following subject, to tell a little story that carries a very strong underlying message.

Last year I gave a paper at an international theological conference which was intended to make French and Belgian seminary students a little more familiar with Orthodoxy. After I had finished my paper a student asked: "Does the Orthodox Church have an opinion about modern art?"

It was a long pause before I answered – my face no doubt reflecting both surprise and reproach. "Dear friends", I said, "I, an icon-painter and the wife of a cleric, have been talking here for more than half an hour about icon-painting, including modern icon painting, with the blessing of my bishop – you can see him here – and now you are going to insult me by asking a question like that?" After a moment of complete silence the audience burst into applause and hearty laughter.

I really appreciated the priests-to-be's reaction to my impromptu performance which, no doubt, made them re-collect the fact that icon-painting is art, and that modern icon-painting is modern art. But it also brought home to me just how powerful the bad inertia is, and how neglected the Church's artistic consciousness, if such an understanding of the norm – and nothing more than the norm – came across as a brilliant paradox, a sophisticated wordplay, if you like, a metanoia, a change of consciousness. The young Western priests-to-be of whom my audience consisted suddenly realized that they live with a strange and stupid situation of double-think, accepting as axiomatic what is no more than a postmodernist illusion, imposed on the Church from outside: that art and icon-painting are two absolutely different phenomena.

If icon-painting is not art, what is it then? A marginal practice? A technological process, a type of handicraft, a meditation tool? Or, putting the question the other way round, what is art then, if icon-painting is automatically excluded, despite having been understood as such until the beginning of the 20th century?

Considering the icon as 'non-art' is by no means the patristic tradition. At best it is a tasteless fashion, born in the first half of the twentieth century in the minds of people for whom exoticism begins on the threshold of academic realism. Only ignoramuses could come up with the idea of not only separating but opposing the icon and painting, icon-painting and art, and the iconographer and the artist.

And yet 'artist' and 'icon-painter' were synonyms for both St. Basil the Great and St. Gregory of Nyssa (IVth century)¹. The

Church Fathers constantly use the term 'artist' instead of 'icon-painter', 'painting' instead of 'icon-painting' and even – don't stone me to death for this – 'picture' instead of 'icon', that is they use for a holy depiction the same term that has become a 'bad word' for a well-known school of the theology of the icon. St. John Chrysostom (IVth century) also employs the words 'painting', 'picture' and 'image' with the same meaning as we do the word 'icon'. He considers as such, i.e. as icons, the works of sculptors, jewellers, goldsmiths, engravers and fresco painters, whom accordingly he refers to as 'icon-painters'.² St. Cyril of Alexandria (Vth century)³ and St. Sophronius (VIth century)⁴ start to use the word 'icon', however not as an antonym but as a synonym for 'image', 'likeness', 'picture'. The same attitude can be seen in the decisions of the Vth and VIth Ecumenical Councils – all those terms are considered to be absolutely synonymous and can easily replace each other.

It was not until the VIIIth century that St. John Damascene in his book *On Holy Images* begins to use primarily the term 'icon' for the designation of holy images. But this classical author does not reject the words 'picture', 'representation' and 'likeness', and continues to use them from time to time as synonyms for 'icon'. There is also an antonym of 'icon'. However, this is not the word 'picture' but 'idol' (a picture or a statue). It is quite possible that the fixing of the term 'icon' with the special meaning of 'sacred representation' is the result of iconoclastic disputes, with the need to convey succinctly and accurately the concept of 'picture (representation, image, fresco, cameo, mosaic, etc.) presenting God and the saints'. Correspondingly, an idol is a picture (a representation, image, fresco, cameo, mosaic, etc.) presenting a false god, the evil one, the enemy, the destroyer.

Here is the definition by St. Leontius of Cyprus: "For idols are likenesses of false gods and adulterers, murderers and child-sacrificers and effeminate, not of prophets or apostles. Listen whilst I present a telling and most true example of Christian and heathen images. The Chaldeans in Babylon had all sorts of musical instruments for the worship of the effigies of devils, and the children of Israel had brought musical instruments from Jerusalem, which they hung upon the willow trees. But the ones were used for the praises of God, and the others for the service of devils. This is how you must look upon the icons and representations of Hellenes and Christians, that is that the former are made for the glory and remembrance of the devil, and the latter for the glory of Christ, and of the apostles and martyrs and saints"⁵.

This is exactly the attitude of the Seventh Ecumenical Council –

no more, no less – concerning the inter-relationship between picture, icon and idol. 'Picture' and 'depiction' are general concepts. Some 'pictures' are icons (but nevertheless they are pictures!), other 'pictures' are idols (and they are also pictures!). There are some pictures which are simply pictures, representations that are neither holy or forbidden, produced for didactic purposes, as memorials of persons or events, or for the beautification of everyday life – simply out of the abundance of creative energy.

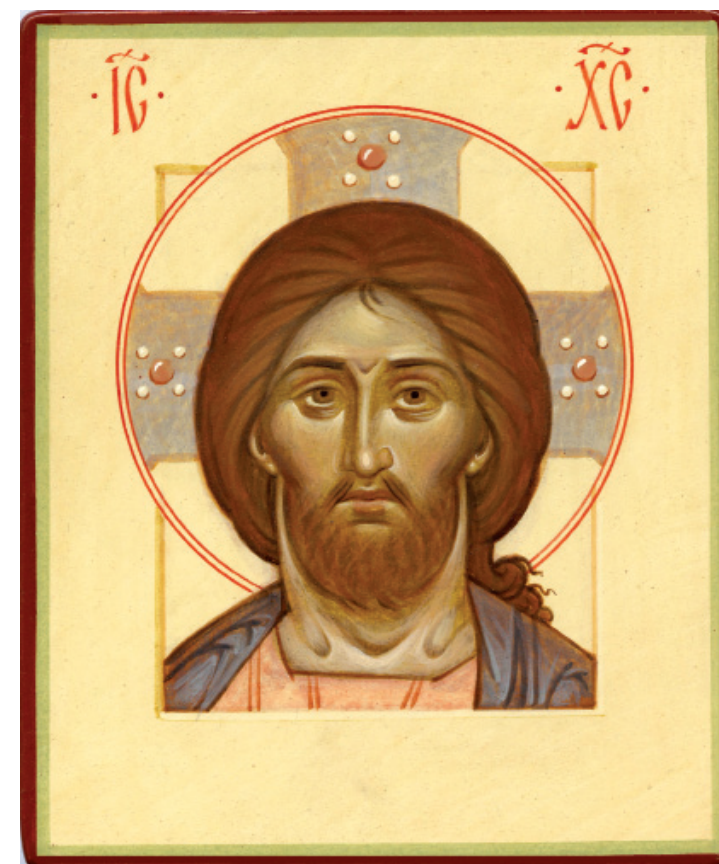
In short, icon-painting was regarded as the highest and noblest genre – hierarchically speaking, the reason being that its subject was the highest and the most authentic in existence. The silent presence of this 'hierarchy of genres' can be sensed in the artistic mentality of both Eastern and Western Christianity. This undoubtedly had a positive effect on the situation in the depictive arts up to just one century ago. I would emphasize that this was a 'hierarchy of genres', not 'hierarchy of styles'. A fortiori no one tried dogmatically to place the medieval style hierarchically higher than the 'academic' style of painting. Neither was the first called 'canonical', nor the second despised as profane. Just think – only a century ago!

Any painter who was a Christian was considered as a 'potential icon-painter' – and not just in the period of German religious romanticism, English Gothic Revival or the time of St. Ignatius Bryanchaninov or even in the beginning of the XXth century – regardless of his school or style. No matter if he spent his life working in other genres – the artist-Christian still was a sort of well-trained and skilled reservist, ready to be mobilized at any time. The schooling the artist underwent was enough to serve this purpose; there was no need for him to start from scratch again, as he was developing his individual manner in any genre in such a way that leaving his genre for a higher (the highest!) one would not come as a shock for him. There was no need for him to change completely his style, to kill one artist in himself for another to be born.

Around the turn of the XXth century there began to appear 'general insights' by late-in-the-day Russian romanticists to the effect that only the medieval style is fitting for the sacred image. True, some prominent icon-painters of the academic manner were beginning to pay attention to medieval memorials and cautiously introduce into their styles some elements of the old masters. There were sponsors ready to allow the Russian 'Gothic Revival' into the new-built churches and onto the iconostases in them (this process started in Russia about half century late than in the West). Nor should one forget the traffic in the other direction – the eagerness of poorly uneducated Russian craftsmen-icon-painters to access in this way academic artistic schooling.

But none of this should detract us from the essential fact: that up until the Russian Revolution there was preserved in the church and cultural consciousness of Russia and other Orthodox countries a primordial, centuries-long consensus about icon-painting being *smart*. More than that, it was considered to be the most important art form, the most difficult and complex, the most technically and stylistically rich, the most noble form of creation, the one possessing the greatest psychological, intellectual and moral depth and the widest gamut of phenomena perceived via the artistic image, demanding of the artist enormous responsibility, the most resplendent, on permanent exhibition, the art form contemplated with the greatest concentration and making the greatest call on the spectator's attention, participation and like-mindedness.

There is no need to prove this 'consensus' thesis, although a monograph could be written with hundreds of references taken from *belles-lettres*, *memoirs* etc., something impossible within the bounds of a short essay. Nor is it necessary: any reader with



The Saviour, egg tempera on gessoed panel

no more than a superficial acquaintance with pre-revolutionary Russian culture will easily understand what I am talking about. No one would have thought of defining icon-painting as 'non-art', icon-painters as 'non-artists' and the icon as a 'non-artistic image' of a deified human or the incarnate God. The name of artist was applied to those individuals who had a command of their trade, whichever school they belonged to, while the name icon painter was applied to those artists, from any school, from the Academy down to the humblest icon workshop, who opted for the sacred genre.

The curiosity displayed by certain educated artists in the Russian and Byzantine Middle Ages, and even deep involvement into Russian and Byzantine iconographic achievements within the same consensus, did not destroy the consensus itself. The classical painters were not stigmatized for just working in classical manner and separated like goats from 'medieval-mannered' sheep.

This fruitful consensus or common-mindedness concerning the iconographer's status secured two excellent things. Firstly, the icon until a hundred years ago held the highest position in the culture of society, the same position that it held in Emperor Justinian's epoch, in St. John the Damascene's epoch, in Theodore Metochites' epoch, in St. Andrey Rublev's epoch, and in Karl Brullov's epoch. No doubt this was good for the icon itself. Secondly, society's culture was headed and crowned by the icon; that is how it was during the whole history of the Church as *religio licita*, with a short interval for the iconoclastic perturbation. There is no doubt either how good it was for culture.

The Bolshevik's period decapitated Russian culture. The art *par excellence* which icon-painting used to be in pre-Soviet times was violently removed from the scene and proclaimed '*non licet esse*'. It took around two generations for icon-painting to become 'licit' again. This revival, however, instead of returning the icon to its leadership position of old, took it outside and apart from art and

1 St. John Damascene. *On Holy Images*. The references are to the Russian edition: Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания. St. Petersburg, 2001. pp. 110–116. An English translation exists by Mary H. Allies. London: Thomas Baker, 1898.

2 *Op. cit.* pp. 122–123.

3 *Op. cit.* pp. 132–123.

4 *Op. cit.* p. 169.

5 St. Leontius of Cyprus, from the '5th Book Against the Jews'. Quotation taken from *op. cit.*, p. 148.



Saint Damien of Molokai, egg tempera on gessoed panel

culture in general. Following blindly the romantic 'revelations' of theorizing amateurs, charmed by the difference and exoticism of the Russian Middle Ages, the followers of their theory condemned themselves and their icon-painting to a life on the margins.

We almost forgot (I dare to use the plural as I too passed through this crucial misunderstanding,) that the artists and spectators of the Christian world always defined the sphere of the icon in terms of its being turned towards God, towards everything holy. Instead, we began to define the specificity of the icon in terms of its difference from the picture, and the specificity of icon-painting in terms of its difference from secular art, the icon painter in terms of his difference from an artist. Instead of a single, hierarchically organized world of culture, with sacred art at its summit, we gained a sort of 'schizophrenia' of our artistic consciousness into two purportedly non-contiguous spheres, defining the sacred by the non-sacred and what is highest (and I maintain completely that this type of art is the highest for us) by the lowest.

The fact is that for half a century (taking Leonid Ouspensky's *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe* as the

starting point), and even for a century (if one takes the romantic articles *Contemplation in Colours* by Prince Yevgeniy Trubetskoi as the starting point), the followers of their teaching have failed to provide any decent definitions. One cannot consider splendid paradoxes ('theology in colours', 'the icon as symbol', even 'the icon as text') to be definitions. As a result of all this, nowadays in the consciousness of the large majority of church people and those who are interested in church art, the icon is above all not a picture, icon-painting not art and the icon-painter by no means an artist.

No wonder that the science of the icon has reached a dead end. No wonder that not only do the criteria for defining whether or not an icon is 'canonical' or, put better, its correctness, its acceptability for prayerful concentration and meditation in front of it, leave much to be desired, if indeed they exist at all. No wonder that millions of believers, instead of receiving through the images on icons help and support in their efforts to pray, of perfecting their knowledge of God, of contemplating full-heartedly trustworthy images that concord with the fullness of holiness, force themselves to contemplate images that they consider to be repulsive or 'refrain from judging', or simply ignore icons as images and relegate them to the function of traditional sacred objects. A person who does not find the beauty of art and the beauty of man in church will certainly find them elsewhere. Which means, in essence, divided love and divided faith. Museums and exhibitions will provide such believers – and already do – with strong artistic emotions. These persons' attitude towards the icons in church will not be an orthodox one but a mixture of Protestant indifference to the image and pagan adoration of a sacred object without thinking of what gives this status of sacredness to it.

Those are the fruits (already hardened into a bad tradition in its own right) of a departure of church thought from the full tradition, from the tradition that considers icon-painting to be art and the icon to be an artistic image. The only thing preventing the final deviation is the hard work of contemporary icon-painters. Not all, of course. I mean only those people who are real artists and who are serious about what they are doing; people for whom to view the sacred image they are creating as 'text', 'symbol', 'a painted board to be an object of veneration after the priest's blessing' is to 'lie to the Holy Spirit'. So long as we have such artists among us, the final downfall of the icon will not take place.

I only wish that the life and work of artists, whose labour takes the form of a genuine ascetic endeavour, were not made more difficult by the additional troubles caused at every step by this absurd situation of lack of clarity as to the status of the icon, of icon painting and the icon painter. We have to realize that this absurdity is the root of iconoclasm. We have to labour to create, or rather, re-create, a unified perception within the Church in this sphere that is of such vital importance for Orthodoxy.

