

Светлана Шумило
SVETLANA SHUMILO¹
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-2633-284X](https://orcid.org/0000-0003-2633-284x)

Rocznik Teologiczny
LXI – z. 1/2019
s. 123-147
DOI: 10.36124/rt.2019.06

Парадокс как художественное средство в стиле «плетение словес» (на примере Жития Сергия Радонежского)

Paradoks kāk hudoŹestvennoe sredstvo v stile «pletenie sloves» (na primere Źitiã Sergiã RadoneŹskiego)

Paradox as an Artistic Means in the Style of “Weaving Words” (based on the Life of Sergius of Radonezh)

Ключевые слова: литературный парадокс, антитеза, Епифаний Премудрый, плетение словес, агиография

Key words: literary paradox, antithesis, Epiphanius the Wise, weaving words, hagiography

Резюме:

Литературный парадокс как художественный прием часто использовался в древнерусской литературе стиля «плетение словес». Антитезы, антиномии и противопоставления играют особую функцию в агиографических произведениях Епифания Премудрого: автор при помощи литературного парадокса подчеркивает самые важные идеи произведения: идею святости, противопоставления земной и небесной жизни, идею чуда и присутствия Божества.

Abstract:

The literary paradox as an artistic device was often used in Old Russian literature of the “weaving of words” style. Antitheses, antinomies and oppositions play a special role in the hagiographic works of Epiphanius the Wise: the author emphasizes the most important ideas of the work with the help of the literary paradox: the idea of holiness, the opposition of earthly and heavenly life, the idea of miracle and the presence of the Divine.

¹ Dr Svetlana Shumilo jest docentem Państwowego Uniwersytetu „Czernihowskie Kolegium” im. T.G. Szewczenki w Katedrze Języka Ukraińskiego i Literatury.

Особенностью стиля древнерусской литературы является его обязательная связь с другими видами искусства. Стиль культуры Древней Руси в определенный исторический период подчиняет себе все аспекты художественного творчества и, таким образом, по наблюдению Д.И. Чижевского (Čiževs'kij 2008, 87-89) и утверждению Д.С. Лихачева (Lihačev 1973, 64-67), становится «стилем эпохи». Ярким воплощением этой стилистической «всеохватности» является средневековое храмовое действо, которое совмещает в себе произведения самых разных видов творчества. Здесь зодчество неотделимо от иконописи, иконопись – от книжной миниатюры, миниатюра – от каллиграфии и гимнографии, гимнография – от мелодики и агиографии и так далее. Все входит в единое целое службы и все подчиняется одной определенной стилистической доминанте. Поэтому исследовать стиль одного древнерусского автора без учета стиля его эпохи невозможно. Предлагаем рассмотреть некоторые особенности авторского стиля древнерусского писателя Епифания Премудрого на фоне стиля его эпохи, сосредоточившись на использовании такого художественного средства как парадокс.

Стиль Епифания Премудрого, обозначенный им самим как «плетение словес», формировался в переломный для всего Православного Востока период – в условиях общей смены стилистической парадигмы и возрастающего интереса к учению о непрестанной молитве, исихазму. Произведения Епифания входят в широкий контекст исихастского творчества. Одной из закономерностей искусства, связанного с распространением учения о непрестанной молитве, является отражение парадоксов исихастского мировосприятия на стиле произведений. Рассмотрим некоторые стилистические особенности агиографии Епифания Премудрого на фоне стиля его эпохи и остановимся на роли парадокса в произведениях стиля «плетение словес» и отдельно – в Житии Сергия Радонежского.

Учеными неоднократно отмечалась определенная связь между витиеватым стилем Епифания и стилистическими закономерностями других видов творчества. Так, В. П. Зубов и О. Ф. Коновалова сравнивают стиль агиографа с плетеным орнаментом, который в XIV–XV вв. так же переживает период стилистических изменений, как и агиографическая литература. «“Плетение словес” Епифания, – пишет В. П. Зубов, – близкий аналог “плетеного орнамента”. Слово как таковое часто теряет здесь свои выразительно-смысловые функции; элементы речи объединены не столько логической связью, сколько на основании своей фонетической стороны, путем рифмы, ассонанса, путем гибкого видоизменения и сочетания слов одного корня» (Zubov 1953, 148). Исследователь в данном случае отмечает ту самую медитативную увлеченность агиографа внешним благозвучием и стройностью произведения, которая роднит жития Епифания с гимнами. Епифаний Премудрый погружается в это своеобразное словесное любование описываемым так же, как зодчий или миниатюрист – в творение однообразных завитков орнамента, так же, как гимнограф – в нанизывание хайретизмов. И то, и другое требует максимального углубления в себя, определенной внутренней работы, без которой однообразие создаваемых фигур бессмысленно. В эпоху распространения идей исихазма углубление в себя было вызвано творением «непрестанной молитвы». Совмещенные с ежеминутным призыванием имени Божия, каждый хайретизм, каждый завиток орнамента и каждый синоним в Епифаниевых амплификациях обретал новый смысл. Здесь за одним текстом скрыт другой, а именно – слова Иисусовой молитвы, и это сообщает произведению особенную напряженность и символичность.

Известно, что существует некая параллель между изменениями певческой системы и литературными тенденциями рассматриваемой эпохи. Именно на период актуализации

исихастского учения на Афоне приходится развитие витиеватого стиля в богослужебных песнопениях. Со Святой Горы в славянские страны переносится в XIV-XV вв. так называемая «кукузелевская» нотация и «кукузелевская» система пения (Gardner 1978, 394). Напевы Иоанна Кукузеля, по имени которого названа эта система, отличались особенной витиеватостью, так что впоследствии певчие несколько сокращали сочиненные им мелодии в целях экономии богослужебного времени и упрощения исполнения. Так, В. М. Металлов пишет: «Византийская симиография времени Кукузеля значительно осложнилась в сравнении с таковою же времени предшествующего, вследствие стремления более искусных певцов к большему украшению и развитию мелодии и напева, почему позднейшая симиография становилась мало доступною и трудною обыкновенным певцам и постепенно вышла из употребления, будучи заменена позднейшею, более простою» (Metallov 1875, 2). Это напоминает просьбу монахов Троице-Сергиевой лавры, обращенную к Пахомию Логофету, об уменьшении «цветистости» Жития Сергия Радонежского.

Мелодическая сторона богослужения неотъемлема от его текстуального уровня. В строгом смысле слова мелодистами или мелодами в древности называли тех авторов, которые сочиняли и текст, и музыку своих произведений. Таким мелодом был Григорий Цамблак, ученик болгарского патриарха Евфимия Тырновского, чье влияние на древнерусскую литературу и певческое искусство неоднократно отмечалось учеными (Gardner 1973, 394). В его литературных произведениях можно уловить сходные с Епифаниевым «плетением» тенденции, которые всегда были сильны в гимнографии и тем более усилились в интересующую нас эпоху. Так, И. А. Гарднер ссылается на В. Ундольского, приводящего текст стихиры Григория Цамблака на Успение Богородицы. Сравним фрагмент этого произведения с амплификациями Епифания. Григорий Цамблак пишет: «Что Тебе речемъ? Кіими мвры

проводимъ Тя, Мвропріемнице небесная? Кое кадило принесемъ Ти, златая Кадильнице? Недоумеемся и удивляемся, како Одръ великаго Царя на мале одре мертвеннолепно безъ дыханія лежитъ» (Gardner 1978, 389). Приведенный отрывок – лишь часть большой стихиры, тем не менее, очевидно ее сходство с жанром акафиста и Епифаниевыми житиями. Оно – в перечислении наименований, связанных единоначатием, и в способе образования метафор. Приведенная стихира, по словам В. Ундольского, исполнялась на достаточно сложный и медленный распев, состоящий из комбинации нескольких гласов. Словесное «плетение» сочеталось с мелодическим и призывало слушателей к такому же погружению в этот «плетеный орнамент», к какому Епифаний привлекает читателя своим витиеватым стилем.

Парадоксальное соединение сильного эмоционального напряжения и вдумчивой неторопливости передано в этой стихире. Так, Цамблак пишет: «Павель, сосудъ избранный, весь исступль, весь восхищень, весь обожаемъ, о, чудеси! глаголавъ» (Gardner 1978, 389). А затем – перечисление наименований и погружение в словесное «извитие». Крайнее исступление и восхищение Павла выражается с помощью своеобразного словесного кружева, которое ведет к медитативности и созерцательности. Такое совмещение несовместимого – исступления и вдумчивости – мы наблюдаем и в текстах Епифания Премудрого, где абстрагирование соседствует с конкретизацией, а безмолвие – с многоглаголанием. Это парадокс витиеватого стиля, который на глубинном уровне связан с мировоззренческими парадоксами исихазма.

Исихазм, по словам И. Калиганова, «как бы весь соткан из противоречий» (Kaliganov 1990, 23), и эти противоречия находят отражение в стилистике исихастских произведений. Если мы сравним витиеватый стиль Епифания со стилем исихастской иконографии, то увидим внешне совершенно противоположное преломление идей исихазма в этих двух разных видах искусства:

иконы и фрески XIV–XV вв. передают глубокое спокойствие и неподвижность, которым, кажется, чужды эмоциональность и витийство. Внутренне же иконография и агиография исихастов подчинены одним и тем же стилистическим тенденциям. Рассмотрим это противоречие внешнего и внутреннего на примере.

Нередко писательскую манеру исихастских книжников сравнивают с искусством Феофана Грека или Андрея Рублева. Так, Д. С. Лихачев отмечает сходство общих тенденций в искусстве Андрея Рублева и Епифания Премудрого и говорит об общих для них источниках: «Если сравнить художественные методы Пахомия Сербя и Феофана Грека с художественными методами Епифания Премудрого и Андрея Рублева и при этом постараться отбросить чисто индивидуальные особенности их творчества, то станет ясно, что в произведениях обоих последних отчетливо сказываются художественные традиции домонгольской Руси: в творчестве Андрея Рублева – традиции владимиросуздалской живописи XII в., которые он усвоил, в произведениях же Епифания Премудрого – традиции домонгольского ораторства и домонгольской агиографии. Через голову своих непосредственных предшественников Епифаний Премудрый обращается к традициям Киевской Руси времен ее расцвета» (Lihačev 1973, 115). Творчество Андрея Рублева и Феофана Грека тесно связано с идеями исихазма и, несмотря на указанную Д. С. Лихачевым разницу, близко Епифанию, как это можно заключить из письма последнего к Кириллу Тверскому (*Pis'to Epihaniâ Premudrogo...* 1999). Существует некая внутренняя связь между этими разными авторами, которая может быть объяснена лишь общими настроениями эпохи. Общность агиографа и иконописцев зиждется на единстве учения, то есть единстве мировоззренческих установок художников-исихастов. Но если Епифаний Премудрый воплощает идею о «непрестанной молитве»

в витиеватом стиле своих сочинений, то иконописцы передают ее иначе – через неподвижность форм и спокойствие фигур и ликов.

Культурологами неоднократно рассматривалась связь фресок Феофана Грека с исихазмом. Так, М. В. Алпатов отмечает, что Феофан творит под впечатлением учения об «умном делании» и поэзии таких авторов, как Симеон Новый Богослов (Alpatov 1972, 197). Синкретизм разных видов искусства в средневековой культуре подчеркивается и этим единством вдохновляющего источника: как Епифанию, так и Феофану близка поэзия Симеона Нового Богослова. И вместе с тем обоим художникам близки его мировоззренческие – исихастские – установки и основы его поэтики. С той лишь разницей, что в творчестве Епифания это отразилось «извитием словес», а в работах Феофана Грека – созерцательной неподвижностью созданных образов.

Изображенные Феофаном образы святых, по мнению М. В. Алпатова, объединяет то, «что взору их предстоит нечто незримое, но переполняющее их душу (...). Это живые фигуры, но и не вполне живые (...), души, наполовину освобожденные от земного существования (...). “Да молчит всякая плоть”, – как бы вызывает художник» (Alpatov 1972, 197). Характерная для исихазма световая символика получает во фресках Феофана особенно сильное звучание: лица изображенных им святых всегда как бы отражают созерцаемый ими свет, и их глаза теряют свой цвет и сами как будто испускают лучи света.

Текст и подтекст в исихастских произведениях искусства нередко меняются местами, как мы видим это, например, в сравнении Епифаниева «плетения словес» с витиеватым пением, и как это следует из фресок Феофана Грека, изображающих не внешние черты святого, а его внутреннее обращение к горнему свету. Внешнее иногда уступает место внутреннему, и реципиент остается наедине с обнаженным сердечным созерцанием мира

и Бога. Это созерцание в древнерусской литературе отражается в выражениях «умные очи сердца» или «разумные очи», как пишет Епифаний в письме Кириллу Тверскому (*Pis'to Epifaniâ Premudrogo...* 1999). Для Епифания парадокс внутреннего и внешнего является одним из важнейших принципов организации речи, и в этом агиограф следует тем же художественным принципам, что Феофан Грек и Андрей Рублев. Е. Трубецкой в работе *Умозрение в красках* хорошо передает личное впечатление от восприятия этого парадокса во фреске Рублева при сравнении ее с работой Васнецова:

В течение многих лет я находился под впечатлением знаменитой фрески Васнецова “Радость праведных о Господе” в киевском соборе св. Владимира. Признаюсь, что это впечатление несколько ослабело, когда я познакомился с разработкой той же темы в Рублевской фреске Успенского собора во Владимире на Клязьме. И преимущество этой фрески перед творением Васнецова весьма характерно для древней иконописи. У Васнецова полет праведных в Рай имеет чересчур естественный характер *физического* движения: праведники устремляются в Рай не только мыслями, но и всем туловищем; это, а также болезненно-истерическое выражение некоторых лиц сообщает всему изображению тот слишком реалистический для храма характер, который ослабляет впечатление. Совсем иное мы видим в древней Рублевской фреске в Успенском соборе во Владимире. Там необычайно сосредоточенная сила надежды передается исключительно движением глаз, устремленных вперед. Крестообразно-сложенные руки праведных совершенно неподвижны, так же, как и ноги, и туловище. Их *шествие* в рай выражается *исключительно их глазами*, в которых не чувствуется истерического восторга, а есть глубокое внутреннее горение и спокойная уверенность в достижении цели; но именно этой-то кажущейся *физической* неподвижностью и передается необычайное напряжение и мощь неуклонно совершающегося духовного подъема (...), именно это сочетание совершенной неподвижности тела и духовного смысла очей, часто повторяющееся в высших созданиях нашей иконописи, производят потрясающе впечатление (Trubeckoj 2003, 29-30).

Мы позволили себе столь длинное цитирование, дабы приблизиться к сути эмоционального восприятия Трубецким переданной на фреске физической неподвижности святых, их строжайшей внешней тишины при непрестанном внутреннем взывании к Богу. Выражением ключевого момента Рублевской фрески, главной ее мысли, по мнению Е. Н. Трубецкого, является та же гимнографическая фраза, которую цитирует М. В. Алпатов, анализируя творчество Феофана Грека:

Получается впечатление, – пишет Трубецкой, – что вся телесная жизнь замерла в ожидании высшего откровения, к которому она прислушивается. И иначе его услышать нельзя: нужно, чтобы сначала прозвучал призыв: «Да молчит всякая плоть человеческая». И только когда этот призыв доходит до нашего слуха – человеческий облик одухотворяется: у него отверзаются очи (Trubeckoj 2003, 29-30).

Парадоксальное соединение эмоциональности и неподвижности в иконографии Андрея Рублева находит отражение в парадоксальном же соединении «экспрессивно-эмоционального» стиля с исихастским безмолвием в агиографии Епифания Премудрого.

«Да молчить всякая плоть человека» (...)» – фраза из херувимской песни, исполняемой на литургии в Великую Субботу, того самого гимна, который цитирует Епифаний Премудрый в Житии Стефана Пермского и которая входит в пронизывающий все Житие триодный цикл. Так, описывая разговор Стефана Пермского с волхвом Памом, Епифаний вкладывает в уста своего героя следующие слова:

То бо есть Богъ богов Господь господемъ, Царь царемъ, Егоже держава непременно и слава непостижима, Иже живеть в свете неизреченне, неприступне и неприкосновенне, Емуже предстоят съ страхом и с трепетом небесная воинства, бесплотныхъ чинове; и тмы тмам архангель предстоят предъ Нимъ, и тысяща тысящами

ангелъ служатъ Ему, иже беспрестани славятъ, и вопиюще глаголющее („Žitie Sergiâ Radonežskogo”, 132-134).

Этот фрагмент напоминает центральное песнопение из литургии Великой субботы:

Да молчитъ всяка плоть человека и да стоитъ съ страхомъ и трепетомъ, и ничтоже земнаго въ себе да помышляетъ: Царь бо царюющимъ, и Господь господствующимъ, происходитъ заклатися и датися въ съедъ вернымъ. Предътекутъ же Сему лицу аггельстии со всемъ начала и властью, мночитая Херувимъ и шестокрилатая Серафимъ, лица закрывающе и вопиюще песнь (*Služebnik*, 50).

Приведенное песнопение исполняется вечером в Великую субботу, то есть в субботу перед Пасхой, – тот самый день, который в богослужебном годичном круге символизирует день после смерти Христа и до Его воскресения, день сошествия во ад и возведения праведников из ада на небо, день, в который невидимый мир уже знал о воскресении Христовом, а видимый – то есть люди – лишь предчувствовали. Это самое торжественное богослужение в году, его содержательная сторона очень насыщена с богословской точки зрения, посвящена большей частью невидимому миру, истолкованию ветхозаветных пророчеств и уяснению того, зачем было совершено пришествие Христа, какой смысл в Его крестной смерти и воскресении. Цитируемое песнопение на этой службе заменяет собой традиционную «Херувимскую песнь», которая в течение года неизменно исполняется на литургии, и лишь дважды в год это правило нарушается: в Великий четверг и в Великую субботу. Кроме того, это место литургии – «Херувимская песнь» – символизирует крестный путь Спасителя. Таким образом, песнопение, которое использует Епифаний, является одним из центральных в богослужении, оно выделяется из обычных богослужебных текстов и, конечно, легко запоминается из-за важности службы и своего исключительного значения.

Оно должно было легко узнаваться читателем в тексте Жития и создавать совершенно особое настроение – то, которое было знакомо средневековому читателю по самой торжественной в году храмовой службе.

Таким образом, мы наблюдаем различные и даже противоположные по стилистическому оформлению способы выражения одной и той же мысли, одного и того же настроения, восходящего к богослужению Великой субботы, в иконописи и агиографии.

Рассмотрев параллели и единые стилистические коды в агиографии, живописи и средневековом певческом искусстве, мы можем говорить о том, что перед нами «стиль эпохи» второго южнославянского влияния. Доминантой этого стиля является молитвенно-медитативное настроение автора и реципиента, склонность к задумчивому вчитыванию, вслушиванию и всматриванию в неподвижные иконописные фигуры и лики, в узоры плетеного орнамента, витки мелодии или панегирические периоды гимна или жития. Медиевисты определили литературный стиль этой эпохи как «экспрессивно-эмоциональный». Так, Д. С. Лихачев главу монографии *Человек в литературе Древней Руси*, посвященную Епифанию Премудрому и Пахомию Логофету, называет *Экспрессивно-эмоциональный стиль конца XIV – XV вв.* (Lihačev 1970, 72-92).

С начала и до конца произведения, – рассуждает ученый, – автор пишет в повышенно-эмоциональном тоне, он находится в восторге и напряжении, повествует на самых высоких нотах, и это создает ту эмоциональную атмосферу, которая нужна ему для культивирования христианских чувств, умиления перед христианскими ценностями (...). До крайней степени экспрессии доводятся не только психологические состояния, – продолжает Лихачев, – но и поступки, действия, события, окружающиеся эмоциональной атмосферой (Lihačev 1970, 75-76).

Восторг агиографа, о котором говорит ученый, есть восторг особого рода. В контексте исихастских настроений автора он должен пониматься как напряженно-молитвенное состояние, как сердечное устремление человека к Богу. В таком случае восторженность Епифания естественно сочетается с неторопливым ритмом агиографического повествования, с представлениями о глубочайшем безмолвии исихаста, с неподвижностью иконописных образов. Такой восторг не имеет отношения к экспрессии в современном понимании этого слова, поскольку он внутренне связан с тишиной и покоем молитвенника, то есть с исихией. Как мистическое богословие сочетает два пути – апофатический и катафатический, – так и в культуре исихазма это учение по-своему преломляется в произведениях различных авторов. Литература исихазма, как правило, отражает основные особенности катафатического пути, иконопись – апофатического. Парадокс «исихии» и велеречия заостряется каждый раз, когда мы сталкиваемся с характерными для исихастов художественными приемами.

Противоречие между земным и небесным, внешним и внутренним, молчанием и словом и одновременное сочетание первого и второго всегда заостряется в исихастских произведениях. Эти противоречия были настолько очевидными и значимыми для средневековых книжников, что отразились на использовании разного рода парадоксов в качестве литературного приема. Так, Епифаний Премудрый вводит в жития большое разнообразие парадоксов: стилистических, логических, лексических, которые отражают особенности исихастского мировосприятия. Рассмотрим систему антиномий в сочинениях агиографа.

Чаще других в житиях Епифания Премудрого встречается «лексический парадокс», то есть, как определяет О. И. Глазунова, совмещение в одном высказывании взаимоисключающих

друг друга слов (Glazunova 1998, 40). Игра антонимов – одна из отличительных черт Епифаниева стиля. Стык антонимов в предложении играет усилительно-выделительную функцию и, таким образом, воздействует на эмоциональное восприятие произведения. Например: «Но стяжа себе паче всех ... богатство – нищету духовную...»; «Съй ми есть первый и последний в ныншняя времена»; «преставися ко Господу и преиде от смерти в живот, от печали в радость»; «начати писати, аки от многа мало, еже о житии преподобнаго старца» („Žitie Sergià Radonežskogo”).

Совмещение антонимов порождает эмоциональное напряжение и останавливает внимание читателя на конкретном фрагменте произведения. По мнению О. И. Глазуновой, исследующей парадокс как художественное средство классической и современной русской литературы, «соединение в одном высказывании взаимоисключающих друг друга утверждений представляет собой диссонанс, нарушение обычного положения дел и тем самым позволяет привлечь внимание читателя к наиболее значимым явлениям» (Glazunova 1998, 40).

Но для Епифания важна не только усилительная функция. Парадокс, как и все художественные средства, безусловно, оказывает эстетическое воздействие (он служит особенно обостренному восприятию), но при этом всегда «апеллирует к логическому сознанию и, следовательно, представляет собой качественно новое явление в языковой структуре текста» (Glazunova 1998, 49). Для Епифания Премудрого одновременно важно и эмоциональное воздействие парадокса, и его логический уровень. В примере «Но стяжа себе (...) богатство – нищету духовную» автор необычным выражением не только привлекает наше внимание к данному моменту Жития, но заставляет иначе взглянуть на слово «богатство», воспринимать не общепринятое значение этого слова, а иное, духовное, которое оказывается

антонимичным общепринятому, то есть богатство оказывается равным нищете. На противопоставлении духовного и телесного строится большинство логических парадоксов у Епифания. Например: «Сладость бо словесную Давид вкусив..., иже в посту провосиаше»; «вся красная мира сего, яко уметы, вмени и презру»; «смирен сердцем, высок житием». Здесь логический парадокс используется для описания той или иной добродетели: внешний, телесный пост ведет к вкушению духовной сладости; все дорогое, «красное», что есть в мире, добродетель призывает воспринимать как сор, «уметы»; смирение, т. е. почитание себя низайшим, ведет к высокому житию. Добродетель видится Епифанию Премудрому как парадокс, неразрешимое и установленное Богом противоречие между внешним и внутренним, между плотью и духом.

Размышлению о противоречии внутреннего и внешнего, видимого и невидимого посвящается целая глава Жития *О худости портъ Сергиевых и о некоем поселянине* („Žitie Sergiâ Radonežskogo”). Некий поселянин, увидев, как бедно одет Сергей, отказался признать в нем великого и знаменитого всей Руси игумена и был весьма удивлен, когда приехавший в монастырь богато одетый князь пал и поклонился в ноги бедно одетому Сергию. Видя замешательство поселянина, который не мог разрешить сложившейся парадоксальной ситуации, братия монастыря рассудила, что он «не смотряй внутреннима очима, но внешнима» („Žitie Sergiâ Radonežskogo”). У них, знакомых с парадоксами внешнего и внутреннего, данное происшествие уже не вызывает недоумения. Ситуация с крестьянином, ожидавшим увидеть внешнее проявление святости и увидевшим, наконец, внутреннее, скрытое ее свечение в Сергии, сродни тому противоречию внешнего спокойствия и внутреннего движения, которое описывает Е. Трубецкой, говоря о фреске Андрея Рублева.

Противоречие между телесной и духовной жизнью подчеркиваются Епифанием Премудрым и на стилистическом, и на

ситуативном уровне. Мысль о парадоксальности отшельничества как способа жизни возникает в Житии, когда к Сергию приходят другие иноки, чтобы жить с ним. Сергий отговаривает их: «Яко не можете жити на месте сем и не можете тръпети труда пустыннаго: алкания, жадания, скръби, тесноты» („Žitie Sergiâ Radonežskogo”). Пришедшие же иноки видят в пустыни совершенно противоположную сторону, и потому их ответ звучит как алогичный: «Хощем тръпети труды места сего (...) хощем и можем (...) от места сего любезнаго не отжени нас» („Žitie Sergiâ Radonežskogo”).

Так, добродетель отшельничества осознается древнерусским книжником как добровольное предание самого себя на мученичество. Парадоксально одновременное понимание пустыни как места тяжких скорбей и как удела высочайшего наслаждения. Пустыня, несмотря на все ее трудности, становится для иноков «любезной».

Как отшельничество, так и иночество, да и вся подвижническая жизнь Сергия – это всегда парадокс. С самых первых страниц Жития преподобный постоянно противопоставляется окружающим. Если парадоксальность – это «обманутые ожидания и разрушение обычных стереотипов» (Glazunova 1998, 42), то весь жизненный путь Сергия – это именно разрушение обычных стереотипов, которое всегда вызывает недоумение у окружающих.

Так, впервые младенец Варфоломей вызвал недоумение, когда прокричал в утробе матери. Затем – когда отказывался есть по средам и пятницам. Отрок Варфоломей не такой, как все дети: «къ детям играющим не исхождаше и к ним не приставаше» („Žitie Sergiâ Radonežskogo”). Он отличается от своих братьев, сначала, когда не может научиться грамоте и вдруг в один день овладевает ею. Затем – «Сынове же Кириллове, Стефан и Петръ ожженистася; третий же сынъ, блаженный уноша Варфоломѣй, не въсхоте женитися» („Žitie Sergiâ Radonežskogo”).

Похоронив родителей, Сергей переполнен совершенно неожиданными для сироты чувствами: «И отъиде в дом свой, радуая душею же и сердцеь, акы некое съкровище многоценное приобрете, полно богатства» („Žitie Sergiâ Radonežskogo”). Парадоксальным образом *потеря* родителей равноценна *приобретению* сокровища для Сергея. Епифаний обыгрывает понятие приобретения, вводя в текст слова «сокровище», «многоценное», «полное богатства», «приобретать», каждое из которых противоречит понятию потери. Автор заостряет ситуацию противоречия таким нагнетанием синонимов и делает тем самым парадокс иноческого мировосприятия все более осязаемым в тексте.

Противоречивость – неотъемлемый признак святой жизни в понимании Епифания Премудрого и всего средневековья вообще. Чем меньше внешнее, тем больше внутреннее, чем труднее телесная жизнь, тем сладостней духовная. Перед нами парадокс уже не логического уровня, а гораздо более высокого – мировоззренческого. В самом слове «инок», от «иной», заложено это противоречие. На противоречии же построена традиционная гимнографическая формулировка святости: «земной ангел, небесный человек», которую Епифаний Премудрый несколько раз употребляет в своем произведении и обыгрывает в разных вариациях.

Вера в святость, в чудо, в невероятное – фундаментальный мировоззренческий принцип средневекового человека. С. С. Аверинцев, исследуя византийскую гимнографию, отмечает, что τὸ παράδοξον («неимоверное») – одно из наиболее характерных слов в лексиконе византийской риторики (Averincev 2004, 151). «Мир христианина, – пишет Аверинцев, – наполнен исключительно “чуждыми” и “новыми”, “невероятными” и “недомыслимыми”, “неслыханными” и “невиданными”, “странными” и “неисповедимыми” вещами (...). Такова корневая

структура христианского парадоксализма» (Averincev 2004, 151).

Слово τὸ παράδοξον, встречающееся в греческой гимнографии, древнерусские книжники переводили на родной язык как «чудо» или «таинство». Этот перевод встречаем, например, в Рождественском каноне Косьмы Маюмского: «Таинство (в оригинале “παράδοξον”) странно вижу и преславно: небо суще пещеру, престоль херувимьский – Девица, ясли – вместилище, в них же възлеже невместимый Христос Богъ, Егоже въспевающе величаем» (*Mineâ služebnâ*, 93). Все песнопение построено на противоречиях. «Невместимый» Бог, вмещающийся в некое «вместилище» – это и есть та самая антиномия, которая определяет мировосприятие средневекового гимнографа. По тому же принципу выстраивает свое повествование древнерусский агиограф, рассказывая о парадоксах Сергиевой жизни, или, если прибегнуть к славянскому переводу слова «парадокс», о чудесах. В Житии Сергия Радонежского чудесным событиям уделяется большое внимание. Сначала, при описании юношеских лет Варфоломея-Сергия, чудеса – это признак избранности, божественная печать на «чюдном отроке», как называет его агиограф. Затем Сергей сам творит невероятное, исцеляя и воскрешая людей, и это уже свидетельство его совершенного подвига и его святости. Чудесно, таинственно, а значит парадоксально, все, что связано с духовным обликом преподобного. Парадоксальность личности Сергия, слияние в нем небесного и земного отсылает читателя к таинству вочеловечения Христа и соединения в нем двух естеств. Рассуждая о вочеловечении Бога Слова, С. С. Аверинцев пишет:

парадоксальные антиномии “неслиянного и нераздельного” совмещения Бога и человека в личностном единстве воплощенной второй ипостаси, такого же совмещения человеческой муки и радостной божественной победы в страданиях Христа, и так далее, определяют собой коренную специфику христианства. Божественная слава Христа мыслится осуществляющей себя

не где-то над Его человеческим унижением, а внутри него. Так же парадоксально земное бытие человека, в котором соединены богоподобие и ничтожество (Averincev 2004, 229).

Богоподобие Сергия, бесконечно раскрывающееся перед агиографом, наводит автора на мысль о глубине собственного ничтожества:

«Что же наше житие или что наше пребывание противу святого подвигамъ и прочимъ добродетелем? Ничто же есть наше чрънечество, и наша молитва яко стена есть. Колико растоание имать востокъ от запада, сице намъ неудобь есть постигнути житиа блаженанаго и предивнаго мужа» („Žitie Sergiâ Radonežskogo”).

Множественно возвращаясь к этой теме, Епифаний одновременно сокрушается о своем «ничтожестве» и восхищается Сергием. Эта мысль, много раз возникающая в Житии и практически рефреном звучащая в Похвальном слове Сергию, сообщает тексту «пульсирующую двуполярность», как называет Аверинцев похожее явление в византийской гимнографии (Averincev 2004, 226). Именно двуполярность позволяет создать очень сильное эмоциональное напряжение, обеспечить то обостренное восприятие, к которому стремится автор. Агиограф не только сам сокрушается о своем «окаянстве», но стремится и читателя привлечь к покаянию и восхищению перед подвигами Сергия. Цель автора – непосредственно здесь, сейчас, в момент чтения вызвать это покаянное чувство у читателя, которое будет тем сильнее, чем болезненнее воспримет последний разницу между духовным величием Сергия и собственной греховностью. Епифаний стремится к тому, чтобы его адресат прочитывал авторские покаянные слова как свои собственные и обращал их к небу. Таким образом, «теплота сердечной интимности», о которой мы говорили в связи с мотивом очищенного сердца в житиях Епифания, воплощается в его текстах с помощью разного рода парадоксов. По-видимому, парадокс для Епифания является и художественным

средством, и важным элементом его философской картины мира.

Еще одно противоречие, характерное для исихастского мировосприятия и нашедшее отражение в стилистике Епифаниевых житий, – это антиномия ситуации самого агиографа: Епифаний, как автор, беседует с людьми, читающими Житие, и одновременно, как делатель непрестанной молитвы, – с невидимым миром, с Богом и преподобным. В каждый момент Жития автор предстоит Богу, поэтому любой фрагмент может быть прерван для славословия, сокрушения, молитвы или богомыслия. Так, предисловие к Житию прерывается покаянными отступлениями и славословиями, рассказы о подвигах Сергия перемежаются молитвенными обращениями к нему, Похвальное слово Сергию включает несколько восхвалений и плачей. Такая фрагментарная композиция напоминает богослужебную традицию прерывания чтений из Священного Писания (паремий) хвалебными песнопениями. Известно, что эта традиция возникла как знак несдерживаемого восторга, в который приходит чтец от содержания библейских текстов (Skabalanovič 1995, 80). Так и агиограф, находясь в парадоксальном состоянии одновременной беседы с людьми и с Богом, восхищенно прерывает свой рассказ то для восторженной похвалы, то для покаяния. Это явления одновременного обращения к горнему и дольнему миру наблюдается литературоведами также и в произведениях византийских проповедников. С. С. Аверинцев называет это «игрой на совмещении двух планов, просвечивающих друг сквозь друга» (Averincev 2004, 231). У Епифания совмещение двух планов – повествовательного и молитвенного – также связано с особенностями стилистического оформления речи. Она, будучи обращена к Богу, всегда носит несколько сокрушенный и одновременно восхищенный характер и максимально уподобляется – по ритмике, глагольной рифме, аллитерациям и ассонансам – стилю гимнаграфических произведений.

Эту «игру на совмещении двух планов», но в сфере средневековой

живописи, отмечает Е. Трубецкой в очерке *Два мира в древнерусской иконописи*. Характерное для исихазма представление о постоянном предстоянии Богу и о писательском труде как сотворчестве передается в древнерусской литературе либо словами о «разумных очах», как мы уже отмечали, либо, что более характерно для литературного творчества, о «внутреннем слухе», «которому, – как пишет Трубецкой, – дано слышать неизреченное» (Trubeckoj 2003, 99). «Этот слух, – продолжает тот же автор, – в нашей иконописи передается весьма различными способами. Иногда это – поворот головы евангелиста, оторвавшегося от работы, к невидимому для него свету (...); поворот неполный, словно евангелист обращается к свету не взглядом, а слухом. Иногда это даже не поворот, а поза человека, всецело углубленного в себя, слушающего какой-то внутренний, неизвестно откуда исходящий голос, который не может быть локализован в пространстве. Но всегда это прислушивание изображается в иконе как поворот к невидимому. Отсюда у евангелистов это потустороннее выражение очей, которые не видят окружающего» (Trubeckoj 2003, 99-100).

Евангелист, изображенный на иконе, был для древнерусского книжника чем-то вроде собственного прообраза: он так же, как книжник, держал на коленях свой свиток, так же имел маленькую скамеечку под ногами и небольшой аналой с чернилами и киноварью перед собой. Но главное сходство было не в этом, а в искусно переданном иконописцем углублении в молитву и обращении к горнему миру. Евангелист пишет, но смотрит не на лист, а в некое невидимое пространство. Он весь – предстояние и молитва. Так и агиограф-исихаст творит свое произведение и каждую минуту взывает к Богу. Поэтому молитвенные интонации так легко проникают в его текст и увлекают читателя в его неземное пространство и время.

Антиномия в положении агиографа ведет к неразрешимому, можно сказать, диалектическому противоречию всего

произведения в целом, каковым является противоречие между «исихией» и велеречием. Агиограф, беседующий с Богом, осознает свою «худость» и неспособность описывать жизнь преподобного отца. Епифаний Премудрый, предстоящий Богу, хотел бы каяться и молчать, но тот же Епифаний, обращающийся к людям, молчать о подвигах преподобного не может и не хочет: «подобаше ми отинудь со страхом удобь молчати и на устех своих пръсть положить, сведуще свою немощь»; «любовь и молитва преподобнаго того старца привлачит и томит мой помысль и принужает глаголати же и писати» („Žitie Sergiâ Radonežskogo”). Можно провести параллель с рождественским ирмосом, который, по-видимому, является литературным источником первой из приведенных цитат: «Подобаше намъ, яко без беды страхомъ, удобь молчати. Любовию же, Дево, песни сложити силою обостреную дело есть драго, но о, Мати, силу, елико же бысть изволение, даждь» (*Mineâ služebnaâ*, 193-193об). «Сложити песни силою обостреную» и стремится Епифаний Премудрый, несмотря на понимание своего недостойнства. Тема самоуничужения и писания вопреки осознанию своей греховности, звучащая в гимне Космы Маюмского, чрезвычайно близка творчеству Епифания, и это еще раз указывает на родство его произведений гимнографическим жанрам. Здесь мы встречаем типичный для исихазма мотив противоречивости художественного творчества: агиограф и причастен, и не причастен своему труду. Он одновременно испытывает максимальную ответственность за написанное и ощущает себя не более чем «писателем». Акт сотворчества связан с моментом покорного записывания того, что диктуется свыше.

Подводя итоги, отметим еще одно диалектическое противоречие: несоответствие, которое возникает между задачами Епифания как агиографа, духовного наставника и как гимнографа. Стилистическое оформление произведения, вкрапление в него

молитвы, похвалы, покаяния, цитат из библейских и литургических текстов, а также использование в нем богослужебных традиций (прерывание основного текста для обращения к Богу или святому) делает Житие не просто жизнеописанием, а одновременно и биографией, и гимном. Творчество Епифания внутренне неоднозначно, книжник разрушает жанровые и стилистические каноны, всегда разрываясь между повествованием и молитвой, но в то же время гармонично переплетает гимн и агиографию в одном произведении.

Таким образом, парадокс для Епифания Премудрого – это не только художественный прием, служащий эстетическому воздействию на читателя, не только принцип построения произведения, апеллирующий к логическому мышлению, но один из принципов авторского мировосприятия. «В мире, искупленном страданиями Богочеловека, – пишет об этом С. С. Аверинцев, – нельзя разделить слезы и радость, (...) без слез, оплакивающих крестную смерть Христа, невозможно веселие спасенного Адама (...). Чем отчетливее и энергичнее разведены оба полюса, чем резче и чувствительнее, даже болезненнее (...), тем лучше» (Averincev 2004, 230). Для древнерусского книжника текстуальные парадоксы становятся средством выражения восторга перед божественной премудростью, которая непостижима человеческим умом, превосходит человеческое мышление, а потому может быть описана только с помощью антиномий и парадоксов. Для современной литературы парадоксальное – это нечто не похожее на реальность, непонятное или даже комичное. В древнерусской литературе то же явление оценивается противоположным образом: парадоксальное не похоже на реальность, диссонирует с обычными представлениями, непонятно, превышает меру человеческого разума, и потому свято. Парадокс в средневековье призван описывать то, что касается вершин человеческого духа. Самобытной чертой стилистики Епифания Премудрого мы должны назвать

множественность вводимых им в текст парадоксов, берущих начало в гимнографическом жанре. Прежде всего, это напряженное состояние одновременного обращения к читателю и к небу, которое сообщает житию особенную проникновенную интонацию и заставляет автора вводить в текст покаянные мотивы, вплетать в агиографическое произведение длинные молитвы и восхваления, свойственные гимнографии. Кроме того, характерной чертой Епифаниевых житий является любовь автора к нагнетанию антиномичных сочетаний и обыгрыванию парадоксальных ситуаций. Свойственная всему средневековью и особенно исихастской гимнографической литературе любовь к парадоксам наиболее ярко отражена в творчестве этого агиографа.

Таким образом, житие, которое традиционно считается описанием идеала человеческой жизни, образцом, данным людям для подражания, выстраивается у Епифания по принципу парадокса и противопоставлений. Идеальная жизнь, по мысли древнерусского агиографа, должна диссонировать с окружающей действительностью. Житие учит жить «инако», по-иночески, вопреки привычному для мирянина мировоззрению, вызывая удивление людей. Житие ставит под вопрос привычное мировосприятие, заставляет взглянуть на мир «внутренними очами», как бы вывернуть видимый мир наизнанку. Внутреннее и внешнее оказываются в отношениях обратной пропорциональности, и мир, держащийся на этих отношениях, является для древнерусского художника, книжника, мелодиста чудом, таинством, или парадоксом.

Итак, в каком бы виде искусства мы ни рассматривали отражение исихастского мировосприятия, всегда на первый план выходит напряженно сердечное чувство этого мира и поиск тишины и непрестанной молитвы. Это общее для разных творцов настроение, колеблющееся между крайним внутренним напряжением и созерцательным погружением в молитву, по-своему

преломилось в творчестве различных художников: мелодистов, создававших в XIII–XV вв. самые протяженные и витиеватые песнопения; иконописцев, изображавших на иконах и фресках максимальную неподвижность фигур с обращенным к неземному свету взором и слухом; агиографов, писавших в эпоху второго южнославянского влияния самые объемные жития в стиле «плетение словес». В творчестве Епифания Премудрого наиболее последовательно отразились противоречия исихастской картины мира. Его жития органично входят в общий для всей эпохи второго южнославянского влияния стиль искусства. Творчество Епифания, по-видимому, вобрало в себя и принципы иконописной внешней статичности с ее скрытой внутренней напряженностью, и основные закономерности певческого искусства этого исторического периода. Но любые принципы и приемы интересуют агиографа лишь в той мере, в какой они касаются творения искренней «непрестанной молитвы», то есть в той мере, в какой они соответствуют исихастской практике, этому русскому восприятию учения об «умном делании».

Библиография

- Averincev, Sergej Sergeevič. 2004. *Poètika rannevizantijskoj literatury*. Sankt Peterburg: Azbuka-klassika.
- Alpatov, Mihail Vladimirovič. 1972. „Iskusstvo Feofana Greka i učenje isihastov.” *Vizantijskij vremennik* 33: 190-202.
- Čiževs'kij, Dmytro Ivanovič. 2008. *Īstorìâ ukraïns'koi literaturi*. Kiïv: Vidavničij centr Akademiâ.
- Gardner, Ivan Alekseevič. 1978. *Bogoslužebnoe penie v Russkoj pravoslavnoj cerkvi. Sušnost', sistema i istoriâ*. T. 1. N'û-Jork: Tipografiâ prep. Iova Počaevskogo.
- Glazunova, Olga Iorevna. 1998. „Paradoks kak princip organizacii teksta.” *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Ser 2: Istoriâ. Âzyk. Literaturovedenie* 3: 40-50.

- Kaliganov, Igor Ivanovič. 1990. „Tysáčetnie tradicii bolgarskoj literatury.“ W *Rodnik zlatostrujnyj: pamâtniki bolgarskoj literatury IX–XVIII vekov*, sost. i red. I. Kaliganov, D. Polyvânnij, 5-34. Moskva: Hudožestvennaâ literatura.
- Lihačev, Dimitrij Sergeevič. 1973. *Razvitie ruskoj literatury XII–XVII vekov: èpohi i stili*. Moskva: Nauka.
- Lihačev, Dimitrij Sergeevič. 1970. *Čelovek v literature Drevnej Rusi*. Moskva: Nauka.
- Metallov, Vasilij Mihajlovič. 1875. *Očerki istorii pravoslavnogo cerkovnogo peniâ v Rossii*. Moskva.
- Mineâ služebnaâ*. Rossijskaâ Gosudarstvennaia Biblioteka. Sobranie Troice-Sergievoj lavry. f. 304.I. № 32. XV vek.
- „Pis'mo Epifaniâ Premudrogo k Kirillu Tverskomu.“ 1999. W *Biblioteka literatury Drevnej Rusi*, t. 6: *XIV – seredina XV veka*. red. D.S. Lihačev, L.A. Dmitriev, A.A. Alekseev, N.V. Ponyrko. Sankt-Peterburg: Nauka. <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4992>.
- Skabalanovič, Mihail Nikolaievič. 1995. *Tolkovyyj tipikon*. Moskva: Russkij palomnik.
- Služebnik*. Rossijskaâ Gosudarstvennaia Biblioteka. Sobranie Troice-Sergievoi Lavry. fond 304.I. № 216. XV vek.
- Trubeckoj, Evgenij Nikolaievič. 2003. *Tri očerka o ruskoj ikone*. T. 33. Moskva: Lepta-Press.
- „Žitie Sergiâ Radonežskogo.“ W *Biblioteka literatury Drevnej Rusi*, t. 6: *XIV – seredina XV veka*. red. D.S. Lihačev, L.A. Dmitriev, A.A. Alekseev, N.V. Ponyrko. Sankt-Peterburg: Nauka. <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4989>.
- Zubov, Valentin Platonovič. 1953. „Epifanij Premudryj i Pahomij Serb: k voprosu o redakciâh Žitiâ Sergiâ Radonežskogo“ *Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury* 9: 73-80.

CHRZEŚCIJAŃSKA AKADEMIA TEOLOGICZNA
w WARSZAWIE

Rok LXI

Zeszyt 1

ROCZNIK TEOLOGICZNY

WARSZAWA 2019

REDAGUJE KOLEGIUM

dr hab. Jakub Ślawik, prof. ChAT – redaktor naczelny

dr hab. Jerzy Ostapczuk, prof. ChAT – zastępca redaktora naczelnego

prof. dr hab. Tadeusz J. Zieliński

dr hab. Borys Przedpełski, prof. ChAT

dr hab. Jerzy Sojka, prof. ChAT – sekretarz redakcji

MIĘDZYNARODOWA RADA NAUKOWA

JE metropolita prof. dr hab. Sawa (Michał Hrycuniak), ChAT

bp prof. dr hab. Wiktor Wysoczański, ChAT

abp prof. dr hab. Jerzy Pańkowski, ChAT

prof. dr hab. Atanolij Aleksiejew, Państwowy Uniwersytet w Petersburgu

prof. dr Marcello Garzaniti, Uniwersytet we Florencji

prof. dr hab. Michael Meyer-Blanck, Uniwersytet w Bonn

prof. dr hab. Antoni Mironowicz, Uniwersytet w Białymstoku

prof. dr hab. Wiesław Przyczyna, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

prof. dr hab. Eugeniusz Sakowicz, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
w Warszawie

prof. dr hab. Tadeusz Stegner, Uniwersytet Gdański

prof. dr Urs von Arx, Uniwersytet w Bernie

prof. dr hab. Piotr Wilczek, Uniwersytet Warszawski

Skład komputerowy – Jerzy Sojka

W związku z wprowadzaniem równoległej publikacji czasopisma w wersji papierowej i elektronicznej Redakcja „Rocznika Teologicznego” informuje, iż wersją pierwotną jest wersja papierowa.

BWHEBB, BWHEBL, BWTRANSH [Hebrew]; BWGRKL, BWGRKN, and BWGRKI [Greek]

PostScript® Type 1 and TrueType fonts Copyright ©1994-2013 BibleWorks, LLC.

All rights reserved. These Biblical Greek and Hebrew fonts are used with permission and are from BibleWorks (www.bibleworks.com)

ISSN 0239-2550

Wydano nakładem

Wydawnictwa Naukowego ChAT

ul. Broniewskiego 48, 01-771 Warszawa, tel. +48 22 635-68-55

Nakład: 100 egz., objętość ark. wyd.: 8,7

Druk: druk-24h.com.pl

ul. Zwycięstwa 10,

15-703 Białystok

SPIS TREŚCI

ARTYKUŁY

ANDRZEJ CHARYŁO, <i>Znaczenie formuły diofizycznej „ek dyo fyseōn” oraz schematu Logos-sarks w koncepcji chrystologicznej św. Cyryla Aleksandryjskiego</i>	7
РОСТИСЛАВ ЯРЕМА, <i>Городской сиротский приют им. Бахрушиных в Сокольниках. Новаторский проект конца XIX–начала XX века</i> ...	43
LESZEK JAŃCZUK, <i>Typy pobożności w Kościele Zielonoświątkowym w RP i ich geneza</i>	63
GRZEGORZ MICHALAK, <i>Nabożeństwo ewangelicko-reformowane w parafii warszawskiej w okresie XIX wieku</i>	81
ANGELIKA MARIA MAŁEK, <i>Liturgia jako przestrzeń dialogu ekumenicznego na przykładzie liturgii Monastycznych Wspólnot Jerozolimskich</i>	99
СВЕТЛАНА ШУМИЛО, <i>Парадокс как художественное средство в стиле «плетение словес» (на примере Жития Сергия Радонежского)</i> ...	123
AGNIESZKA FILAK, <i>Wybrane kwestie organizacji nauczania religii w szkołach publicznych</i>	149
Wykaz autorów	195

Contents

ARTICLES

ANDRZEJ CHARYŁO, <i>The Meaning of the Diophysic Formula "ek dyo fyseōn" and the Scheme Logos-sarx in the Christological Concept of St. Cyril of Alexandria</i>	7
ROSTISLAV ÂREMA, <i>Bakhrushin City Orphanage in Sokolniki – a Pioneer Project of the late 19th – early 20th Centuries</i>	43
LESZEK JAŃCZUK, <i>Types of Piety in the Pentecostal Church of Poland</i>	63
GRZEGORZ MICHALAK, <i>The Evangelical Reformed Parish Church Service in Warsaw in the 19th century</i>	81
ANGELIKA MARIA MAŁEK, <i>Liturgy as a Space of Ecumenical Dialogue: the Case the Monastic Fraternities' of Jerusalem Liturgy</i>	99
SVETLANA SHUMILO, <i>Paradox as an Artistic Means in the Style of „Weaving Words” (based on the Life of Sergius of Radonezh)</i>	123
AGNIESZKA FILAK, <i>Selected Legal Issues concerning the Organization of State School Religious Education</i>	149
List of authors	195

Wykaz autorów

Andrzej Charyło, andrzej_charylo@wp.pl, ul. Mieczysława Karłowicza 32, 15-190 Białystok

Rostislav Ārema, prot.rostislav@gmail.com, 129626 Москва, 1-й Рижский переулок, д.2, стр.7, храм Живоначальной Троицы

Leszek Jańczuk, lesjanc11@gmail.com, Wyższa Szkoła Teologiczno-Społeczna, ul. Wyborna 20, 03-681 Warszawa

Grzegorz Michalak, gmichalak@1943.pl, Muzeum Getta Warszawskiego, ul. Zielna 39, 6 piętro, 00-108 Warszawa

Angelika Maria Małek, angelika.malek@upjp2.edu.pl, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, ul. Franciszkańska 1, pok. 044, 31-004 Kraków

Svetlana Shumilo, shumilosm@gmail.com, Кафедра української мови і літератури, філологічний університет, вул. Гетьмана Полуботка 53, 14021, г. Чернигов, Україна

Agnieszka Filak, agnieszka.filak@luteranie.pl, Biuro Konsystorza Kościoła Ewangelicko-Reformowanego, Al. Solidarności 76a, 00-145 Warszawa