

Е. И. Мирошниченко Раннехристианское искусство и зарождение византийской теории образа

Первая проблема, которая встаёт обычно перед исследователями истории идей эпохи средних веков, это проблема культурной генеалогии: как из того, что мы называем Поздняя Античность, получилось то, что мы называем Ранневизантийская Культура. Период, в который мы наблюдаем радикальные изменения в этой сфере, включает в себя время от рождения христианства до осмысления им античного наследия (т. е. уже с I–II вв. и вплоть до IV–VI вв.). Особую же значимость имеет переходный этап от средиземноморской культуры к ранневизантийской, который следует отнести к II–III вв.

Одним из вопросов, который встаёт в связи с реконструкцией истории идей данного периода, является вопрос о теории образа (иконы). Как изменилась иконология от начала тысячелетия (эпоха эллинизма) до конца иконоборческих споров (т. е. до оформления византийской теории образа)? Подступом к решению этой важной проблемы является данное исследование, в котором мы попытались показать, как осмыслилось искусство вообще и образ в частности мыслителями вышеназванного переходного периода (Филоном и Климентом Александрийскими), и как это осмысление коррелирует с практикой изобразительного искусства.

Филон Александрийский не был знаком с христианством, но именно у него мы находим то понимание образа, которое потом будет воспринято и развито византийскими мыслителями. Мышление Филона носит символический характер. Погружаясь в чтение его произведений, мы поражаемся способности автора в любом событии Священного Писания находить образы философских идей.

Его «концепцию образа» мы находим в том круге идей, который касается осмысления взаимоотношения Божественного Логоса и Бога, «образом» которого считает Его Филон¹. Логосом творит Бог мир, Логос – это Божественная Премудрость, во всём подобная Богу, хотя и не являющаяся Им. Но и сам Логос имеет себе подобия – в человеческом разуме:

«Слово (λόγος) Бога есть Его тень (σκία). С его помощью Он создал мир, пользуясь им как инструментом. Тень же эта, или изображение

Мирошниченко Евгений Игоревич, магистрант Философского факультета Новосибирского государственного университета.

Эл. почта: evgenij_9@rambler.ru

¹ Leg. Alleg. III 207 // Philon d' Alexandrie. II. Legum Allegoriae. I–III. P., 1962. P. 290.

(απεικονίσμα), – прообраз всех прочих сущностей. Ибо как Бог – образец (παράδειγμα) для образа (εἰκών), который мы только что назвали тенью, так и этот образ становится образцом для прочих вещей»¹.

Таким образом, мы видим, во-первых, что существует некоторая иерархия², и во-вторых, что в центре этой иерархии находится Божественный Логос. Филон неоднократно подчёркивает «посредническую роль» этого «Первородного Сына Бога-Отца» (именно так Александрийский мудрец именуется Логос), «функцию посредника между миром, богом и человеком»³. Именно эта мысль о посредничестве Логоса (который в христианской экзегезе будет отождествлён со второй ипостасью⁴ Святой Троицы Иисусом Христом, Сыном Божиим) будет стоять в центре внимания апологетов в ближайшие после Филона века⁵.

Помимо этой реминисценции, есть ещё и непосредственная связь. Дело в том, что Филон, как на то указывают некоторые исследователи, внёс некоторые изменения в значение воспринятого им от Платона термина εἰκών⁶. У Филона «образы» фактически являются тождественными идеям. Причём образ не может быть «телесным», в том смысле, как у Платона. «Если Платон считал, что этот термин [εἰκών. – Е. М.] применим к видимому миру, а идеи здесь являются образцами (παράδειγματα), то Филон, вслед за Платоном, описывал явления видимого мира термином «образ»<...>. Однако, в отличие от Платона, Филон прилагает термин «образ» к миру идей и к Логосу на том основании, что только Бог может быть образцом, или архетипом, для видимых миров по причине того, что Он является их Творцом»⁷.

Очевидно, что Филон никогда не принял бы изображения божества на «телесных», иначе говоря, материальных, предметах, поскольку ни иудаизм, ни неоплатонизм не позволяли ему этого.

¹ Alleg. Leg. III, 96 // Ibid. P. 224–226.

² Шенк реконструирует эту иерархию следующим образом: «В этой системе Бог – высший архетип, логос – его подобие или образ, подобием которого, в свою очередь, является телесный мир» (Шенк К. Филон Александрийский. Введение в жизнь и творчество. М., 2005. С. 103).

³ Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии. М., 1979.

⁴ Ср. у Шенка: «судя по всему, Логос [у Филона – Е. М.] правильнее считать отдельной ипостасью, хотя и не личностью» (Шенк К. Филон Александрийский. С. 109).

⁵ Вообще о влиянии концепции Филона о Логосе и Образе Божиим на Отцов Церкви см.: Wolfson H. A. The Philosophy of The Church Fathers Faith, Trinity, Incarnation. Cambridge, 1976. P. 255–286.

⁶ Wolfson H. A. Philo Foundations of Religious Philosophy in Judaism, Christianity, and Islam. Vol. 1. Cambridge, 1947. P. 238.

⁷ Петренко В. И. Богословие иконы. Протестантская точка зрения. СПб., 2000. С. 80.

То же недоверие к способности искусства передать божественные идеи выражают апологеты. Даже такой терпимый к античной культуре апологет, как Иустин Философ¹, в одной из своих апологий вдруг объявляет:

«...οὐ γὰρ τοιαύτην ἡγοῦνθεθα τὸν Θεὸν ἔχειν τὴν ὄρφοῦν ἢν φασί τινες εἰς τιὴν ὑεῦιῦσθαι... Ὅπερ οὐ ὄνον ἄλογον ἡγοῦνθεθα, ἀλλὰ καὶ ἐφ' ὕβρει τοῦ Θεοῦ γίνεσθαι, δις ἄρρητον δόξαν καὶ ὄρφοῦν ἔχων, ἐπὶ φθαρτοῖς καὶ δεοῦνοις θεραπειᾶς πράγμασιν ἐπονοῦάζεται»

«...мы не думаем, чтобы Бог походил на такие изображения, в которых – говорят некоторые – они представили Его для почитания. <...> Мы считаем не только противным разуму, но и оскорбительным для Бога, Который имеет неизреченную славу и образ, между тем как имя Его усвоится вещам тленным и требующим постоянного попечения».

В этой же традиции недоверия к культовому искусству мыслил знаменитый александрийский учитель Климент. Но именно у него мы находим первое упоминание об употреблении ранними христианами символических образов.

Говоря о Клименте, мы как будто обретаем почву под ногами. Действительно, знаменитый философ уже открыто интересуется «теорией искусства» (τό τῆς τέχνης θεωρηῖα) (Strom.VI,160,1). Больше того, как замечает Фёлькер, Климент «первым из христианских писателей сделал учение об образе (εἰκόν) главным пунктом своей мировоззренческой системы»². Какую же теорию образа находим мы у св. Климента Александрийского?

Казалось бы, александриец должен бесповоротно отвергать всякого рода изображения. И действительно,

Πάλιν δ' αὖ «δακτύλον ὃν φορεῖν ὃνδὲ εἰκόνας αὐτοῖς ἐγχαράσσειν Θεῶν» παρεγγυᾷ ὁ Πυθαγόρας, ὡσπερ Μωυσεῖς πρόπαλαι διαρρήδη ἐνοῦοθέτησεν ὃνδὲν δεῖν γλυπτὸν ἢ χωνευτὸν ἢ πλοστὸν ἢ γραπτὸν ἀγαλῶν τε καὶ ἀπεικόνιστῶν ποιεῖσθαι, ὡς ὃν τοῖς αἰσθητοῖς προσανέχουεν, ἐπὶ δὲ τὰ νοητὰ δεῖν ὡσεὶ εἰσθῆναι, ὡς ὃν τοῖς αἰσθητοῖς προσανέχουεν, ἐπὶ δὲ τὰ νοητὰ δεῖν ὡσεὶ εἰσθῆναι, καὶ τὴν νοητὴν οὐσίαν δι' ὕλης σεβάζεσθαι ἀτιμᾶζειν ἐστὶν αὐτὴν δι' αἰσθησεως.³

¹ Жильсон называет его «родоначальником христианского гуманизма» (Gilson E., Bohner Ph. Geschichte der christlichen Philosophie von ihren Anfängen bis Nikolaus von Cous. Lief. 1. Paderborn, 1952. P. 28. Цит. По: Бычков В.В. Эстетика поздней античности. II–III вв. М., 1981. С. 41).

² Völker W. Der wahre Gnostiker nach Clemens Alexandrinus // Text und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur. (TU). Bd. 57. Berlin, 1952. P. 114.

³ Климент Александрийский. Строматы. Кн. 4–5. СПб., 2003. С. 162.

«Пифагор предписывал «не носить перстней и не вырезать на них изображений богов». Но ведь и Моисей, только много ранее, заповедовал не творить литые, лепные или рисованные изображения и не поклоняться чему-либо материальному, но обращаться только к умопостигаемому. Ведь сопоставление божественного величия с предметами видимыми и поклонение умопостигаемой природе посредством материального означает унижение ее через чувственное...» (Strom. V, 28, 4–5. Пер. Е. Афонасины).

В другом месте искусство обвиняется в обмане:

Ἵθαῖς δὲ ἰ...ἰ γοητεῖα ἀπατᾷ ἢ τέχνη, εἰ καὶ ὃν ἐπὶ τὸ ἐρᾶν προσάγουσα, ἀλλ' ἐπὶ τὸ τιῶν καὶ προσκυνεῖν τε ἀγάλματα καὶ τὰς γραφάς. Ὅμοια γὰρ ἢ γραφή· ἐπαινεῖσθαι ὃν ἢ τέχνη, ὃν ἀπατάτω δὲ τὸν ἄνθρωπον ὡς ἀλήθεια.¹

«Искусство нас ... обольщением обманывает, увлекая если не к любви, то во всяком случае к уважению и почитанию статуй и картин. Ибо то же действительно и для живописи. Можно хвалить это искусство, но пусть оно не обманывает человека, выдавая себя за истину».

Кем, однако, александрийский философ не был, так это ригористом. Он очень уважал античность и, кроме того, конечно же, не мог пройти мимо реальной практики раннехристианского богослужения и быта. Античность подсказывала Клименту, что совсем без образов нельзя, а христианский быт, не лишённый изображений², доказывал что искусство может быть использовано в благих целях. И вот он пишет в «Педагоге»:

Καὶ οὐ ῥᾶστα ὁ σηῦαντήρ ἀποπεσεῖται, τῇ ὕειζονι τοῦ ἄρθρου συνδέσει φυλαττόμενος. Αἱ δὲ σφραγίδες ἡῦν ἔστων πελειᾶς, ἢ ναῦς οὐρανοδροῦσα, ἢ λύρα ὕουσική, ἢ κέρχηται Πολυκράτης, ἢ ἄγκυρα ναυτική, ἢν Σέλευκος ἐνεχαράττετο τῇ γλυφῇ καὶν ἀλιεύων τις ἢ, ἀποστόλου ὕεῦνήσεται, καὶ τῶν ἐξ ὕδατος ἀνασπῶντων παιδίων. Οὐ γὰρ εἰδώλων πρόσωπα ἐναποτυπωτέον...³

«Нам разрешается иметь кольцо, служащее печатью. Изображения, выгравированные на нём должны быть предпочтительно голубь, рыба, быстрый корабль под надутыми парусами; можно изображать на нём даже лиру Поликрата или якорь, как Селевк; наконец, рыбака у берега

¹ Clément d' Alexandrie. Le protreptique // SC 2. P. 1976. P. 121–122.

² Заметим, что памятники однозначно христианского искусства появляются по авторитетному свидетельству Грабара ок. 200 г., это как раз расцвет творчества Александрийского мыслителя. См.: Grabar A. Christian iconography. A study of its origins. L., 1980. P. 7.

³ Clementis Alexandrini Paedagogi lib.III, cap.III // PG 8, col. 633.

моря, вид которого напомнит нам апостола и детей, вынимаемых из воды. Ибо не лица идолов запечатлеваем...».

Здесь обращает на себя внимание определённая символичность перечисленных образов и особый характер их «напоминательности». Вообще, как справедливо заметил Л. Успенский, «в глазах Климента существует два совершенно различных рода изображений: одни полезны для христиан, другие ложны и неприемлемы. <...> У Климента мудрое и осторожное отношение к искусству. Правда, он говорит лишь о светском употреблении последнего, не упоминая о культовой его роли, и отношение его к ней неизвестно»¹. Судя, впрочем, по общему мировоззрению Климента, он не мог относиться к использованию символических изображений в богослужении отрицательно.

Итак, раннехристианская мысль видела возможным использование лишь символических образов. Как же обстояло дело на практике?

Во II, да и в III в. искусство развивалось всё ещё в рамках эллинистической традиции (*continuata Hellenistica*)². Это значит, что символической таинственности Египта предпочитался реалистический смысл римского портрета, изображение вполне натуралистическое. Это, конечно, не означает, что символическое искусство отсутствовало вообще, просто оно было не в чести, использовалось, как правило, в рельефах на саркофагах и в римских катакомбах. Вот это-то погребальное искусство и начинает практиковаться христианами³, как наиболее одухотворённое и наиболее нейтральное в отношении к действительности, конец которой казался ранним христианам столь близким. В раннехристианском искусстве преимущество было за символическими образами⁴. Тем не менее, многие из этих образов (особенно библейские сцены) были не лишены натурализма. Как, например, разграничить образы, вполне символические⁵, но выполненные с точки зрения подражательного искусства?

В раннем христианском искусстве мы наблюдаем в некотором роде синтез символического и миметического. Впоследствии теория образа вплоть до работ русских философов (таких, как князь Евгений Трубецкой и о. Павел Флоренский) будет целиком за мимесис, подражание, тогда как практика иконописания уже к началу XI в. совершенно избавляется от на-

турализма и в руководители себе берёт не теорию, а канон, в основании которого лежит средневековый символизм.

Именно через восприятие натурализма осуществлялась связь раннехристианского искусства с античной традицией. Да и в самой позднеантичной традиции, как пишет Ц.Г. Нессельштраус, далеко не всё было лишено символизма¹. Вместе с тем позднеантичная традиция в соприкосновении с символизмом многое потеряла: «композиции, как правило, состоят из небольшого числа фигур, которые помещены на переднем плане и чаще всего расположены фронтально. Действие развито мало, сложных движений стараются избегать, фигуры вырисовываются силуэтом на светлом фоне, место действия обычно обозначено лишь узкой полоской почвы. Лица не индивидуализированы, но на зрителя направлен напряжённый взгляд больших глаз. И хотя пропорции фигур, их постановка и жесты, светотеневая моделировка унаследованы от искусства античной классики и эллинизма, основные принципы классического искусства – материальность, пространственность, аксонометрическая и воздушная перспектива – утрачены»². Так вот эти самые «основные принципы классического искусства» и заключаются в категории искусства подражательного.

Мимесис – подражание – категория всей античной эстетики³. Оно, это понятие, как верно заметила Г.С. Колпакова, «входило как составная часть в концепцию иконы, образа»⁴, подразумевая, конечно, под этим и культовый образ. Миметическое искусство получило особое распространение в первые века по Р.Х. Образцы этого искусства можно увидеть в Помпеях и Геркулануме⁵. Здесь очевидно влияние эллинистической живописи. Причём оно настолько сильно, что достигает даже самых восточных провинций Римской империи⁶. Так, например, нам известны уникальные росписи в Дура-Европос⁷, где мы, помимо прочих памятников, имеем пример живописной росписи синагоги (!). Так что можно констатировать тот факт, что эллинистическая живопись активно проникла в религиозное творчество, в свою очередь синтезировавшее миметическую технику с особым рода символизмом. И что самое интересное, ико-

¹ Нессельштраус Ц.Г. Искусство раннего средневековья. СПб., 2000. С. 34.

² Там же.

³ Подробно об этой категории см.: Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М., 1965. С. 204–236.

⁴ Колпакова Г.С. Искусство Византии. С. 15.

⁵ Репродукции росписей зала Дионисийских мистерий см.: Кривченко В.И. Помпеи. Геркуланум. Стабии. М., 1985. С. 152, 153, 156, 157.

⁶ Нессельштраус Ц.Г. Искусство раннего средневековья. С. 41–42.

⁷ Колпакова Г.С. Искусство Византии. С. 45–46; Шлюмберже Д. Эллинизированный Восток: греческое искусство и его наследники. М., 1985. С. 68–69, 91–98; в соотношении с иконоборчеством росписи Дура исследовал Baur: Baur P.V.C. The Paintings in the Christian Chapel at Dura. The Excavation at Dura-Europos, fifth season. New Haven, 1934.

¹ Успенский Л. Богословие иконы. М., 2001. С. 10.

² Колпакова Г.С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб., 2004. С. 30.

³ Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Т. 1. М., 1998. С. 15.

⁴ Подробнее см.: Уваров А.С. Христианская символика древне-христианского периода. М., 2001. Ср.: «Символика здесь становится плотью искусства» (Колпакова Г.С. Искусство Византии. С. 11).

⁵ См., например, интерпретацию в духе христианства сюжетов из античной мифологии, в частности изображения подвигов Геракла: Свенцицкая И. Первые христиане и Римская империя. М., 2003. С. 267–269.

на (как культовый образ, впервые зафиксированный в IV в.¹), рождается из такого сочетания миметического и символического, которое всегда тяготело к последнему.

О том, что египетский портрет послужил родоначальником византийской иконы, говорили давно и не только историки². И действительно, именно египетский портрет, который, конечно, не был портретом в нашем смысле слова, а являлся копией души умершего, оказал решающее влияние на эллинистическую живопись, придав ей особую тонкость и одухотворённость. Кривченко обнаружил «египетские мотивы» даже в росписях Геркуланума на стенах в Вилле Мистерий³. Тем не менее, избежать натурализма не удалось, и позднееримское искусство оказалось в парадоксальной ситуации, которая очень тонко была описана в статье В. Вейдле «Перерождение античного искусства». Вейдле отмечает, что индивидуализированный портрет в римском искусстве появляется по мере осознания того факта, что «художественное произведение есть копия конкретных вещей, снимок или слепок какой-то составляющей всё его значение реальности»⁴. Но уже со времён Антонинов, пишет Вейдле, выразительность, необходимая для индивидуализирования лица, «подчёркивается сплошь и рядом не ради сходства, а ради самой себя, ради выразительности "вообще"». Портрет ищет уже не отражения свойств изображаемого, а передачи «некоего смысла»⁵. Такого рода схематизированный портрет (появившийся к концу III в.) и есть непосредственный предтеча византийской иконы. Такой образ был совершенно отличен от тех натуралистических образов, которые мы обнаруживаем в Помпеях и Геркулануме и которые, естественно, были не в чести у отцов первых веков: им предпочитали образы символические. Поэтому немудрено, что в космической иерархии Климента Александрийского миметические образы «занимают нижнюю ступень, максимально удалённую от высшей Истины. Они в лучшем случае лишь зеркальные копии материальных предметов, не обладающие своим онтологическим статусом»⁶, тогда как символические образы заслуживают если не одобрения, то, по крайней мере, благосклонного отношения.

Отрицание ранними отцами способности миметического искусства кроется не только в его связи с «непотребными образами», но и в том, что,

¹ Колпакова Г.С. Искусство Византии. С. 231–232.

² Павлов В.В. Образы прекрасного: Избранные труды. М., 1979. С. 193; Флоренский П.А., свящ. Иконостац// Флоренский П., свящ. Собр. соч. Т. 2. М., 1996. С. 522–525; Sandler E. L' icône: image de l' invisible. Paris, 1981. P. 19.

³ Кривченко В.И. Помпеи. Геркуланум. С. 151.

⁴ Вейдле В. Перерождение античного искусства // Православная мысль V (1947). Париж, 1947. С. 30.

⁵ Там же. С. 41.

⁶ Бычков В.В. Эстетика поздней античности. М., 1981. С. 252.

как писал в полемике с гностиком Валентином Тертуллиан, оно, как более худшее и непричастное по существу Богу не может Его изобразить¹. То, что большинство апологетов относилось с опаской к использованию искусства для создания культовых образов, объясняется тем, что их окружала ещё живая античность, со своим языческим культом, со статуями-идолами и религиозными изображениями². Та критика, которой удостоились эти идолы, была настолько тщательной, что для многих остаётся загадкой, как через какое-то столетие-полтора образы, изображающие Бога, появляются и в христианской церкви³. Будто цитируя иконоборцев позднейших времён, апологеты вопрошали: как вы можете изображать богов в тех же самых формах, что и смертных людей, не оскорбляете ли вы этим самым богов? Но самый сильный, с точки зрения философии, аргумент мы находим у Арнобия. Как, недоумевает он, один бог может обитать во множестве статуй? «Отдельное по природе не может быть многим с сохранением своего единства и целостности, и это тем более невозможно, если боги имеют, как показывают ваши верования, человеческие формы» (Adv. nat. VI, 19)⁴. Проблема единства и множества будет вставать перед византийскими мыслителями неоднократно и, в конце концов, будет решена через идею единства образов со своим Первообразом не по существу, а по ипостаси.

Таким образом, апологетам ничего не оставалось, как отвергать возможность применения миметических образов в богослужении, да и в христианской жизни вообще. Единственное, что допускалось, это различные символы. И именно через эти символы эллинистическое искусство постепенно христианизировалось. Позднейшая теория образа всегда подразумевала то религиозное искусство, которое в той или иной степени сохраняло традиции реалистической, подражательной живописи, что не помещало практически иконе стать на путь символизма.

¹ Бычков В.В. Эстетика поздней античности. С. 254.

² Комеч А.И. Символика архитектурных форм в раннем христианстве // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978. С. 209.

³ Правда, Х. Бельтинг и Х. Уайбру считают, что уже первые христианские образы имели культовый характер (Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусств. М., 2002. С. 99–101, 110–119; Уайбру Х. Православная литургия. М., 2000. С. 34–36).

⁴ Цит. по: Бычков В.В. Эстетика поздней античности. С. 176.