И.И. Орлов

ХРИСТИАНСКАЯ ТЕОРИЯ ОБРАЗОВ КАК БАЗОВАЯ ОСНОВА В ИКОНОГРАФИИ ПАМЯТНИКОВ СРЕДНЕВЕКОВОГО ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

В настоящее время в России наблюдается новый подъем храмового зодчества. В связи с этим, интересно было бы обратиться к культовой архитектуре раннего и средневекового периода христианства. Принимая во внимание всю сложность исследования генезиса системы художественных образов христианства (иконографии и архитектурных форм) и ограниченность как результатов, так и приложения их к современности, кажется правомерным и наиболее актуальным изучение развития христианской символики как отражения мировоззрения вообще.

Now in Russia new rise in temple architecture is observed. In this regard it would be interesting to address to cult architecture of the early and medieval period of Christianity. In view of all complexity of research of genesis of system of artistic images of Christianity (an iconography and architectural forms) and limitation as results, and their annex to the present, seems lawful and the most actual studying of development of Christian symbolics as reflections of outlook in general.

Ключевые слова: христианское искусство Средневековья, иконоборческие споры, теория художественных образов, догматика, отцы Вселенских соборов, св. Иоанн Дамаскин, прп. Феодор Студит, свт. Никифор Константинопольский.

Keywords: Christian art of the Middle Ages, iconoclastic disputes, theory of artistic images, dogmatic person, fathers of Universal cathedrals, St. Ioann Damaskin, St. Feodora Studit, St. Nikifor Konstantinopolsky.

В настоящее время в России наблюдается новый подъем храмового зодчества. В связи с этим, интересно было бы обратиться к культовой архитектуре раннего и средневекового периода христианства. Принимая во внимание всю сложность исследования генезиса системы художественных образов христианства (иконографии и архитектурных форм) и ограниченность как результатов, так и приложения их к современности, кажется правомерным и наиболее актуальным изучение развития христианской символики как отражения системы художественных образов и христианского мировоззрения вообще. Интерес к раннехристианскому периоду обнаруживается уже с XVI в., когда Антонио Бозио были предприняты археологические исследования катакомб, однако научную основу изучение христианской культуры приобретает лишь в XIX веке. В это время появляются фундаментальные труды по искусству первых христиан, которое выделяется в особый раздел истории искусства, и носят, в основном, обобщающий характер. Среди наиболее ранних исследований стоит отметить «Происхождение древнехристианской базилики» Н.В.Покровского, в котором параллельно с разработкой специальной проблемы поднимается ряд общих вопросов, касающихся изучения раннехристианской архитектуры, в их числе и трансформации христианской культовой архитектуры в зависимости от изменения политической ситуации и развития богословия. Кроме того, в книге содержится исследование сохранившихся памятников архитектуры и свидетельств косвенных источников. В «Очерках памятников христианского искусства» тот же автор не заостряет внимание на проблемах архитектуры, но для нашей темы представляет интерес глава, посвященная искусству катакомб, где дается подробное описание их устройства, а также затрагиваются некоторые аспекты взаимоотношений христиан с Римской империей. Особое внимание символике храмов посвятил В.П.Зубов. Им предпринята попытка систематизации символики, относимой к христианской архитектуре. В связи со спецификой темы, большое значение имеют труды по истории Церкви. Особо можно выделить лекции по истории церкви В.В.Болотова. Автор предлагает детальный анализ взаимоотношений церкви с государством, в том числе подробно рассматривает причины

и характер гонений, воздвигаемых против христиан, обвинения, предъявляемые к ним. Кроме того, в его лекциях исследуются взаимоотношения церкви с другими культами и учениями. Болотову удается структурировать историю церкви, разделив ее на периоды. Труды В.В.Бычкова по византийской эстетике проясняют многие вопросы, связанные с христианской культурой и искусством. В них анализируются взаимоотношения искусства религии и государства на протяжении развития Византийской государственности, особо интересен проводимый анализ взаимовлияний государства и христианства и их последствия, находящие выражение в культуре и искусстве.

В ряду исследований, посвященных герменевтике культового средневекового искусства, особо стоит отметить работы Э.Маля, создателя и разработчика иконографического метода в искусствоведении (Male E. L'art religieux du XIIe siecle en France. Paris, 1941). Исследование Э.Маля отличается основательностью и совершенно необходимо, на наш взгляд, для понимания механизма и психологии аллегорической концепции в произведениях средневековой пластики, поскольку автор предлагает теологическую интерпретацию средневекового искусства. Э.Маль рассматривает собор, прежде всего, как явление культуры, как дидактическое послание, которое возникает лишь после прохождения сквозь целые пласты культур — библейскую, теологическую и научную. Грандиозная работа по соединению в одно целое обширного материала французского романского и готического искусства была проделана Эмилем Малем, окончательно реабилитировавшим средневековую скульптуру и живопись. Отныне это искусство предстало как целостное и законченное художественное мировоззрение и рассматривалось в процессе эволюции, происходящей в его недрах. Труды Э.Маля показали, что искусство средневековых храмов является наиболее ярким, конкретным и образным выражением религиозного мышления своей эпохи, а также доказали несостоятельность мысли о стихийном творчестве средневековых мастеров, посеянную в свое время деятелями романтизма. Маль продемонстрировал, что в основе скульптурной и живописной декорации соборов лежит определенная догматическая

программа, которую мастер выстраивал согласно указаниям церковных заказчиков. Однако при этом Э.Маль не считал зодчих и художников слепыми исполнителями чужой воли, связанными по рукам и ногам. Он справедливо полагал, что в средневековом искусстве, которое было призвано полностью воплотить в художественные образы основные догматы христианской религии, богослов непременно должен был сотрудничать с художником в выработке иконографии художественных программ церковных декораций. Союз клирика и художника в средневековом творчестве, о котором писал Э.Маль, был оценен в дальнейшем как необходимый, естественный и закономерный момент средневекового творчества. И хотя за последнее время были высказаны и другие точки зрения на этот вопрос, где фигура средневекового художника предстает то наделенной всей самостоятельностью и независимостью человека Нового времени, то полностью подчиненной воле клириков-заказчиков, однако мы не склонны разделять эти крайние точки зрения. Обращение к первоисточникам позволяет представить систему символических образов, использовавшихся первыми христианами применительно к храмам без умозаключений позднейшего времени. Некоторую сложность при этом представляет тот факт, что никто из вышеупомянутых авторов не останавливался специально на проблемах искусства. Христианское и мистическое восприятие жизни, пронизывающее все в самом человеке и вокруг него и полностью определявшее мышление, чувства и поступки его, встает перед нами непреодолимым барьером. Об этой проблеме писал еще в 1976 году в своей книге о готических соборах Ганс Зедльмайр: «Мы должны смотреть на собор глазами средневекового человека».

Казалось бы, с этим соглашаются все исследователи готического искусства, однако, тем не менее, большинство из них вовсе отбрасывает тот факт, что, помимо христианства внутренний мир людей средневековья был полон оккультно-мистических, а подчас и магических взглядов на окружающую их действительность. Изучению этих моментов средневекового искусства положено начало в работах Аби Варбурга, еще в конце 20-х годов XX столетия и продолжено в книге Урсулы Вейман, рассматривающей влияние мистики на искусство позднего Средневековья. Однако отдельные работы,

посвященные изучению мистических мотивов в интерьерах соборов, носят скорее сенсационный характер и стараются поразить и удивить читателей. Например, книга Фулканелли «Тайны готических соборов» пользующаяся неизменным успехом и на Западе и в России. Стоит заметить тот факт, что, несмотря на глубочайшее проникновение в суть символизма готического искусства, прекрасное по стилю изложение материала, книга эта, увы, не является строго научным исследованием и принадлежит скорее к разряду научно-популярной литературы, поскольку многие утверждения и выводы автора не подкрепляются доказательствами в рамках строго научной методологии. Некоторые современные историки вообще лишь повторяют факты, изложенные Фулканелли даже не стараясь их перепроверить или развить дальнейшее исследование в рамках той проблемы, которую обозначил автор. К таковым можно отнести интересный научно-популярный сборник «Тайны соборов, или соборы тайны» вышедший под редакцией Анджелы Черинотти в 2007 году на русском языке. Сюда же можно отнести серию энциклопедий, посвященных различным аспектам искусства. Например, «Астрология, магия, алхимия в произведениях изобразительного искусства», под редакцией Матильды Баттистини выпущенная на русском языке также в 2007 году. Однако сложность состоит в том, что аллегорические послания средневековых мастеров могут быть прочитаны так, как сами мастера и не предполагали. К таким работам можно отнести некоторые трактаты по герменевтике христианской архитектуры, которые с одной стороны, освещают этот важный аспект средневековой ментальности, с другой же стороны — теряются в дебрях многозначности. Исследователь Э.Болдуин Смит в своей работе «Архитектурный символизм императорского Рима и Средневековья» (Balduin Smith E. Architectural Simbolism of Imperial Rome and the Middle Ages, Princeton, 1956) видит в средневековой архитектуре сумму символико-космических ассоциаций, небесных и имперских, где купола и арки становятся выразителями политических идей (например, башни Шартрского собора, свидетельствуют о «прото-империалистической» политике его клира). Как мы видим, переход от прямой религиозно-социологической интерпретации форм искусства к криптографическим манипуляциям происходит довольно

быстро даже в серьезных научных трудах. Достаточно вспомнить книгу Ж.Гюисманса «Соборы» (Huysmans J.K. La Cathedrale. Paris,1908), автор которой попадает в западню подобного соблазна в своей романтизированной реконструкции средневековой духовности. Подобными интерпретациями страдает и оригинальный очерк Ю.Балтрушайтиса (Baltruaitis J. Le moyen Age fantastique: antiquites et exotisme dans l'art gothique. Paris, 1955). Автор стремится приписать эзотерической традиции многие изобразительные явления, которые другие исследователи воспринимают как плоды упорного труда средневековой аллегорической мысли. Согласно Ю.Балтрушайтису, получается, что тема «Пляски смерти» имеет тибетские истоки, в то время как еще Й.Хейзинга доказывал, что эта тема — одно из наиболее типичных и оригинальных проявлений мироощущений позднего Средневековья.

В ряду серьезных трудов по герменевтике средневекового искусства стоит особо отметить фундаментальное исследование Франсуа Гранье, профессора Парижского института исследований по истории текстов. Его уникальная книга «Язык образов средневековья: смысл и символика» (1987) является плодом 20 летнего изучения более 60 тысяч фотографий средневековых рукописей, картин, витражей и скульптур. В предисловии французский ученый подчеркивает, что, изучив материалы во Франции, Германии, Италии, Ирландии и Испании X–XV веков можно сделать вывод о существовании единого, скрытого от «непосвященных» языка образов, которым владели средневековые художники и переписчики. Ф.Гранье ввел в научный оборот новый термин — «скрытый язык образов», который, как считает автор, сложился в окончательном виде где-то к XI веку. Судя по изученным Ф.Гранье материалам, художники и зодчие средневековья сознательно подчинялись универсальной и тонкой системе правил «языка образов», который предположительно зародился еще в Византии, а, может быть, и ранее. Профессор Ф.Гранье в своей работе считает, что «скрытый язык образов» был организован по законам своеобразного художественного синтаксиса и, будучи достаточно богатым, отражал сложные понятия и строго организованную идеологию, которую можно было «читать» на всем культурном пространстве средневековой Европы.

Конец «языку образов» наступил в эпоху Возрождения, пишет в своей работе Ф.Гранье. Законы перспективы уничтожили иерархию в росте персонажей. С того момента, когда на заднем плане стали рисовать лишь мелкие группы, исчезает значение прежних строгих правил. Уходят в прошлое символические позы и жесты как не соответствующие реальным движениям человеческого тела, поскольку художники эпохи Возрождения хорошо знали и любили анатомическую достоверность.

Проблемы образа, изображения, иконы занимали главное место в богословской мысли христианского византийского социума на протяжении иконоборческих споров VIII–IX вв. В истории художественной культуры вообще и христианской в частности столь глубокая, всеобъемлющая разработка этих проблем — явление уникальное и беспрецедентное. Ни до периода иконоборчества, но после в течение многих веков теоретические аспекты изобразительного образа и вообще художественного образа не привлекали такого широкого внимания православных богословов. С XI столетия эта теория вошла в самую суть восточно-православного богословия и всего византийского миропонимания. Именно под ее влиянием были сформированы каноны всех видов византийского и восточно-православного искусства, начиная с общего богослужебного канона, который включал в себя все виды искусства. Великие Отцы VIII–IX вв. поставили и успешно решили многие из тех проблем, которые до сих пор являются актуальными в современном искусствознании, эстетике и герменевтике [1, 425–426]. Величавое спокойствие, вневременное положение, надмирность, даже некая «академичность» поствизантийской религиозной живописи как бы утверждают окончательность нахождения образа за пределами земной перспективы. Согласно единому мнению представителей патристики, высшее знание открывается человеку не в понятиях, но в образах и символах. Понятийному мышлению доступна лишь очень ограниченная сфера знания. Несмотря на тот факт, что в Писании нигде нет прямых указаний на необходимость создания антропоморфных религиозных изображений, уже древние Отцы передали многие законы, относящиеся к религиозным образам в форме неписанного Церковного Предания, которое имеет силу закона (PG. T. 94. Io. Dam. De imag. I. 23; 25).

Именно эту линию развивал в своих трактатах, посвященных защите иконопочитания IX в. св. Иоанн Дамаскин, имея в виду, в частности, образы искусства. Положив в качестве методологической парадигмы философскую систему Аристотеля, св. Иоанн различает шесть видов образов: естественный образ (сын выступает по отношению к отцу); божественный образ (замысел или промысел Бога о мире); человек как образ Бога; символический образ (разработанный св. Дионисием в «Ариопагитиках»); знаковый образ (пророческие знаки и знамения); дидактический образ (напоминательный). «Для чего необходим образ», — задает вопрос св. Иоанн и отвечает: «Всякий образ есть выявление и показание скрытого» [1, 405]. Другими словами, образ есть важное средство познания человеком Бога и мира, поскольку познавательные способности человеческой души существенно ограничены его материальной природой. Это вполне согласно святоотеческой богословской традиции ставившей под сомнение эффективность дискурсивных путей познания. Поэтому-то св. Иоанн Дамаскин пишет: «…для путеводительства к знанию, для откровения и обнародованного скрытого и выдуман образ», т.е. главная функция образа — гносеологическая [1, 404]. Из указанных видов образа первые три относятся к христианской онтологии, восходя к достаточно подробно разработанным теориям образной структуры универсума Филона, Климента Александрийского и Дионисия Ареопагита. Три последних вида имеют прямое отношение к гносеологии, поскольку с их помощью осуществляется постижение (познание) мира и его первопричины — Творца. Часть из этих образов, обозначающих духовные сущности (ангелов и демонов) и само неописуемое Божество, согласно единодушному мнению Отцов, дана нам «туманно Божественным промыслом» (PG. T. 94. Io. Dam. De imag. I. 1261 A). Остальные образы создаются непосредственно людьми для получения, сохранения и передачи знаний о первообразах. Другими словами, допускается изображение практически всего универсума видимого нашими глазами. Св. Иоанн прямо говорит: «Естественно изображаются тела и фигуры, имеющие телесное очертание и окраску» (Ibid. III. 24). Допускается изображать бестелесные «духовные существа»

(ангелы, демоны, душа), которые запечатлеваются «сообразно их природе» в традиционных и свойственных им формах («как их видели достойные люди»).

Особое внимание Отцы Церкви уделяли двум функциям религиозных изображений: психологической и догматической. Изографам средневековья была хорошо известна и декоративная и дидактически-информационная и коммеморативная функции изображения (художественного образа). Специфическая красота этого цикла фресок, доступность и наглядность живописных изображений выгодно отличают их от более сложных словесных образов Откровения, выдвигая их часто на первое место. Еще св. Василий Великий (вслед за ним и св. Иоанн Дамаскин) признавал, что красота живописного изображения доставляет зрителю особое духовное наслаждение: «У меня нет множества книг. Я не имею досуга для чтения. Вхожу в общую целительницу душ — церковь, терзаемый заботами, как терниями. Цвет живописи влечет меня к созерцанию и, как луг услаждая зрение, незаметно вливает в душу славу Божию» (Ibid. I. 1268 AB). Другими словами, собственно эстетическая функция религиозной живописи, оказывающая сама по себе сильнейшее воздействие на человека, неразрывно соединяется Отцами Церкви с религиозно-сакральными образами, опирающимися через герменевтику непосредственно на тексты Священного Писания. Так, св. Дионисий Ареопагит считает, что изображение (как и всякий религиозный образ) не замыкает внимание зрителя в самом себе, но возводит ум его «чрез телесное созерцание к созерцанию духовному». Иными словами, согласно мнениям авторитетных Отцов, религиозное изображение как художественный образ выполняет еще и анагогическую (учительно-воспитательную) функцию. Не случайно уже к VIII–IX вв. сложившаяся христианская традиция иконопочитания, основанная на Церковном Предании и церковных традициях, имеет силу неоспоримого авторитета. Традиционализм в церковном искусстве, опирающийся на герменевтику священных текстов и церковные предания, становится одной и главных составляющих восточно-православной художественной культуры Византийской империи [1, 406]. Если прибегнуть к современной

искусствоведческой терминологии, то изложенная концепция традиционного иконографического типа изображения является по сути дела философско-эстетическим обоснованием каноничности религиозного искусства [1, 412].

Подробно разработанная св. Иоанном Дамаскиным еще в эпоху иконоборчества теория образа состоит как бы из трех основных разделов. Первый — общая теория образа в ее онтологическом и гносеологическом аспектах. Второй — теория изображения, в первую очередь, конечно, визуального и вербального. И, наконец, третий — теория иконы как антропоморфного изображения, выполняющего сакрально-культовые функции. Как отмечает в своем исследовании В.В.Бычков, икона является частным случаем изображения, а изображение — частным случаем образа. Таким образом, на икону, соответственно, распространяется практически все то, что сказано у св. Иоанна и Отцов об образе и изображении [1, 408]. Позднее, на VII Вселенском (Никейском) соборе 787 г. были окончательно подтверждены и узаконены сформулированные св. Иоанном Дамаскиным основные положения теории иконы. Там же Отцами Собора был разработан ряд новых положений иконописи, основанный на церковном предании и художественной практике. Интересно отметить, что обоснование догмата иконопочитания Отцы Собора строили, в основном, на философско-эстетических, а не на чисто богословских принципах. Мысли о культовом и сакрально-мистическом значении икон встречаются в трудах св. Иоанна Дамаскина, прп. Феодора Студита и свт. Никифора Константинопольского не часто и не играют большой роли в их полемике с иконоборцами [1, 414]. На заседаниях VII Собора лишь приводятся многочисленные свидетельства о чудотворных иконах, но в полемике они занимают относительно скромное место. Участники VII Собора единогласно подтвердили, что, с точки зрения информативной, живописное изображение абсолютно адекватно со словесным текстом: «…что повествование выражает письмом, то же самое живопись выражает красками» (Mansi. XIII. Col. 232 B). Отцы Собора, помимо прочего, практически провели полное равенство между словесными текстами и соответствующими живописными изображениями, называя и то, и другое «чувственными символами»

(Ibid. Col. 482 E). Если учесть тот факт, что под словесными текстами подразумевались, прежде всего, тексты Священного Писания, которые считаются Богооткровенными, то понятно, насколько возросла значимость церковного изобразительного искусства (прежде всего, живописи) в Византийской православной культуре по сравнению античностью, считавшей изображение, по словам Платона, «тенью тени». Важно также, что Собор подчеркнул дидактическое значение церковной живописи. Если книги по своей дороговизне доступны очень немногим, а чтение далеко не всегда звучит в храмах, то «живописные изображения и вечером, и утром, и в полдень постоянно повествуют и проповедуют нам об истинных событиях» (Ibid. Col. 361 A) [1, 408]. В заключении (Томосе) Никейского Собора 787 г. однозначно утверждается, что «познаваемое тем и другим способом не имеет между собой никакого противоречия, взаимно объясняется и заслуживает одинаковой чести» (Ibid. Col. 482 E) [2]. На все последующие долгие века главной задачей христианского искусства стало сохранение ортодоксии, и ортодоксальное православное искусство, будучи формой исповедания веры, намеренно остановилось на том высочайшем духовном и художественном уровне, на который оно было поднято великими Отцами Церкви.

Библиография:

1. Культура Византии (вторая половина VII–XII в.) // Институт Всеобщей Истории АН СССР. — М.: Наука, 1989. — 58,6 п. л.

2. *Болотов В.В*. Лекции по истории Древней Церкви III–IV/ В.Болотов. — Минск: Издательство «Белорусский Дом печати», 2004. — 767 с.

3. *Покровский Н.В*. Очерки памятников христианского искусства. — СПб.: Лига Плюс, 2000. — 412 с.: ил.

4. *Спасский А*. История догматических движений в эпоху Вселенских Соборов. Издание второе / А.Спасский. — Сергиев Посад, 1914. — 647 с.