

Доктор искусствоведения, профессор ЛГТУ, член-корреспондент Российской академии естествознания, академик Международной и Европейской академий естественной истории (IANH and EANH), почетный доктор наук «Doctor of Science, Honoris Causa» IANH (Unated Kingdom - London), заслуженный деятель науки и техники РАН, член творческого Союза дизайнеров РФ.

Doctor of Art Studies, Professor of Lipetsk State Technical University, member of Russian Academy of Natural History, International and European Academy of Natural History (Unated Kingdom-London-Edinburgh), Doctor of Science, Honoris Causa.

Lipetsk State Technical University. 398055, Lipetsk, Moskovskaya str., 30. e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru

Решение проблемы образа в православном богословии эпохи иконоборческих споров VIII – IX вв.

В данной статье автор рассматривает проблему иконографического прочтения и отображения через систему образов православной догматики и текстов книг священного Писания. Проблемы образа, изображения, иконы занимали главное место в богословской мысли 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. На все последующие века главной задачей восточной (византийской) иконографии стало сохранение православия. Подробно разработанная в эпоху иконоборческих споров система художественных образов православной иконографии, будучи формой исповедания веры, намеренно остановилось на том высочайшем духовном и художественном уровне, на который оно было поднято великими Отцами Церкви.

Ключевые слова: православие, иконоборчество, фреска, икона, художественный образ.

In this article the author considers a problem of iconographic reading and display through system of images orthodox dogmatic persons and texts of books of the Holy Writ. Problems of an image, the image, icon took the main place in theological thought of the Byzantine society throughout iconoclastic disputes of the VIII-IX centuries. In the history of art culture in general and Christian in particular so deep, comprehensive development of these problems – the phenomenon unique and unprecedented. Till iconoclasm period, but after through many centuries theoretical aspects of a graphic image and in general an artistic image didn't draw such broad attention of orthodox theologians. For all next centuries preservation of Orthodoxy became the main task of east (Byzantine) iconography. The system of artistic images of an orthodox iconography which is in detail developed during an era of iconoclastic disputes, being a form of confession of belief, intentionally stopped at that highest spiritual and art level on which it was lifted by great Fathers of Church.

Keywords: Orthodoxy, iconoclasm, fresco, icon, artistic image, great Fathers of Church.

Проблемы образа, изображения, иконы занимали главное место в богословской мысли 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]. Величавое спокойствие, вневременное положение, надмирность, даже некая «академичность» пост-византийской религиозной живописи, как бы утверждают окончательность нахождения образа за пределами земной

Средневековое христианское искусство уже в период своего становления приобрело характер четкой знаково-символической системы. Изображение священных сюжетов постепенно становилось своеобразной

наукой, которая имела особые законы и которое никогда не отдавалась на произвол индивидуальной творческой фантазии автора произведения. Это богословие в художественных образах было окончательно сформировано в эпоху иконоборчества, приняв строгую форму церковной доктрины. Так, согласно единому мнению представителей христианской 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 «Ареопагитиках»); 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, пишет св. Иоанн Дамаскин, «...для путеводительства к знанию, для откровения и обнаруженного 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 неопишемое Божество, согласно единодушному мнению Отцов, даны 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). [2.] 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. [3.]

Отметим тот факт, что иконографам 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 улаждая зрение, незаметно вливает в душу славу Божию» (Ibid. I. 1268 АВ). [2.] 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 «*через телесное созерцание к созерцанию духовному*». [4.] 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-культурные 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 словесному тексту: «...что повествование выражает письмом, то же самое живопись выражает красками» (Mansi. XIII. Col. 232 B) [2.] 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) [2.]

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. Поскольку 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: «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 века главной задачей восточной (византийской) иконографии стало сохранение православия. Подробно разработанная в эпоху иконоборческих споров система художественных образов православной иконографии, будучи формой исповедания веры, намеренно остановилось на том высочайшем духовном и художественном уровне, на который оно было поднято великими Отцами Церкви. [5.]

Список литературы

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. – с.767
3. Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства. – СПб.: «Лига Плюс», 2000. – 412 с., с илл.
4. Michelits P. A. Ab Aesthetic Approach to Byzantine Art. I., 1955.
5. Спасский А. История догматических движений в эпоху Вселенских Соборов. Издание второе. / А. Спасский. - Сергиев Посад, 1914. – 647 с.