



Архимандрит  
Александр  
(Федоров)

# ЦЕРКОВНОЕ ИСКУССТВО

КАК ПРОСТРАНСТВЕННО-  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ  
КОМПЛЕКС



# Архимандрит Александр (Федоров) Церковное искусство как пространственно- изобразительный комплекс

*Издательский текст*

[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=26346389](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=26346389)

*Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс:*

*Издательство «Сатисъ»; СПб.; 2017*

*ISBN 978-5-7868-0084-6*

## **Аннотация**

По благословию Митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского ВЛАДИМИРА (ныне на покое) Работа архимандрита Александра (Федорова) составлена как учебное пособие для студентов Духовных школ и светских учебных заведений. В ней емко сочетаются богословские, историко-архитектурные, искусствоведческие и практические взгляды на церковную архитектуру и изобразительное искусство. Здесь имеются главы теоретического, исторического, типологического и практического содержания. Дается разносторонняя библиография. Имеется иллюстративный материал. *Издание 2-е.*

# Содержание

Предисловие к первому изданию	5
Введение	11
Часть первая	18
Глава I	18
Значение церковного искусства	18
Богословие образа	24
Дохристианские прообразы приемов христианского искусства	33
Конец ознакомительного фрагмента.	37

**Архимандрит  
Александр (Федоров)  
Церковное искусство  
как пространственно-  
изобразительный комплекс**

© Архимандрит Александр (Федоров), текст, составление, 2007

© Издательство «Сатись», 2007

# Предисловие к первому изданию

Предлагаемое читателю издание является кандидатской диссертацией, которая успешно защищена в Санкт-Петербургской Духовной Академии. И как ректор, и как научный руководитель этой работы могу засвидетельствовать важность ее появления. Автор ставит своей основной целью восполнение существующего пробела в научной, учебной и практической сферах церковной жизни – отсутствия единого, целостного «введения» в тематику церковных искусств и их изучение. Действительно, труды выдающихся дореволюционных профессоров Духовных академий, таких как Н. В. Покровский, А. П. Голубцов, создававших церковно-археологическую дисциплину, опирались на известный тогда круг источников, значительным образом расширившийся за последнее столетие. Семинарский учебник Н. В. Покровского «Церковная археология в связи с историей христианского искусства» (вышедший в 1916 г.) оставался при этом единственным систематически изложенным курсом. Его же академические лекции, как и посмертно изданные лекции А. П. Голубцова, не выстроились еще в целостную систему. В то же время, наука о церковном зодчестве и изобразительном искусстве сложилась и имела многих тружеников в церковной и светской среде. Распыленность отдельных научных направлений в XX веке только в последние десятилетия стала

осознаваться как недостаток. Однако ни зарубежные работы археологической направленности (Ф.-В. Дайхман), ни отечественные попытки возвращения к научному синтезу (А. Л. Беляев), ни даже богословские труды данной тематики (Л. А. Успенский) не дали пока полного органичного сочетания богословского взгляда на церковные искусства с точкой зрения искусствоведческой и историко-архитектурной во всем многообразии их теоретических и практических аспектов.

По замыслу автора, характер представленного в данном сочинении материала может способствовать тому, чтобы работа стала учебным пособием в Духовных школах. Отсюда и ее структура: две части ориентированы соответственно на семинарский курс «Церковного искусства» (более фактологический) и на академический курс «Церковной археологии» (более аналитический).

Первая часть получила соответствующее ее содержанию название: «Богословские и исторические аспекты церковного искусства». В первой главе – «Теоретические предпосылки храмостроительства и искусства Церкви» – дается общая характеристика значения церковного искусства и особо говорится о Богословии образа в свете соборных деяний и трудов святых отцов, защищавших иконопочитание. В этой же главе рассматриваются исторические предпосылки формирования языка искусства Церкви в дохристианских культурах (не только по принципу заимствования, но и по принципу контраста). Завершается глава общей хронологической

шкалой с краткими комментариями по периодам и эпохам.

Вторая глава – «Важнейшие акценты истории раннехристианского и византийского искусства» – передает основные сведения и терминологию искусства времени катакомб и затем первых храмов. Систематизируется раннехристианская иконография, рассматривается генезис архитектуры церквей и их основные типы. Подобная работа проводится также по всем периодам византийской истории и по наиболее значимым регионам – Палестине, Закавказью и Балканским странам.

«Храмостроительство и церковное искусство Запада» представлено в третьей главе в виде поэтапного анализа процессов, происходящих в этой сфере в западной культуре с рассмотрением выдающихся памятников и их мастеров.

«Русское церковное искусство» – четвертая глава, полностью посвященная истории отечественного искусства и его многообразной проблематике, вплоть до настоящего времени.

«Церковная археология как основа наук о церковном искусстве» – это название второй части, целостно отражающей достижения разных дисциплин: истории архитектуры, искусствоведения, реставрации в ее различных аспектах, музейного дела, практической, в частности, архитектурной, археологии, охраны памятников, а также достижения в художественном творчестве и процессе воспитания новых мастеров.

Глава пятая – «Исследовательская составляющая науки

об искусстве и зодчестве Церкви» – содержит историографический обзор, включающий имена выдающихся исследователей и их труды, говорит о путях отечественной церковной и светской науки в рассматриваемой сфере, а также дает классификацию источников, начинающуюся с текстов Священного Писания, деяний Соборов и святых отцов и содержащую тринадцать позиций, связанных с письменными источниками, источникам же вещественным посвящены как предыдущие главы первой части, так и шестая глава части второй.

Наименование этой главы – «Типологические особенности церковного искусства» – соответствует находящейся здесь обстоятельной систематизаторской проработке материала по темам: канонические принципы в храмостроительстве и церковном искусстве, сакральная топография, типология христианских храмов, алтарные преграды и малые архитектурные формы, иконографические программы в интерьере, систематизация иконографии, предметы церковного искусства малых форм. Связь богословия с формами христианского искусства прослеживается в продолжение данной главы в отношении к типологии, стилистике и технике, а также в сопоставлении некоторых параметров в характере искусства православного и иных культур.

Последняя, седьмая глава – «Практические заметки» – рассматривает проблемы современности в изучении, реставрации и охране памятников и вопросы развития научных,

учебных и практических сторон церковного искусства. Здесь автор отчасти делится и собственным опытом организационно-педагогической работы в наших Духовных школах и в Академии художеств и деятельности на епархиальном уровне в комиссии по архитектурно-художественным вопросам. Отношение церковных и государственных структур в сфере архитектуры и искусства – также предмет аналитического обзора автора.

В «Заключении» есть емкие выводы: о включенности церковного искусства в Священное Предание и о необходимости соответственного этому отношению к теории образа, к пониманию пространства храма и ко всему комплексу искусства Церкви; о церковной археологии как самой «овеществленной и иллюстративной» из всех церковных наук, занимающей в них весьма ответственное место, которое есть также сердцевина творческой деятельности в Церкви и средоточие светских наук, прикасающихся к памятникам христианского искусства; о воспитательной роли искусства Церкви, важной и для судеб нашего отечества, и для значения в нем православной культуры; о необходимости сохранить связи между многообразными областями христианского искусства; о задаче формировать характер новых произведений не только как соответствующих времени создания, но и как твердо стоящих на плечах традиции; об искусстве как благоприятной среде, одухотворяющей жизнь и свидетельствующей о полноте церковной Истины.

Работа игумена Александра имеет структурную четкость и отвечает поставленной цели ее написания. Являясь по основной своей цели обобщающим трудом, по фактическому выражению она несет в себе активный творческий подход в оценке каждого аспекта становления христианского искусства. Большой интерес и перспективность для дальнейших исследований заключается в сопоставлении искусства Православной Церкви с искусством иных христианских общин и нехристианских культур. Здесь дано указание на значительный потенциал для миссионерского и апологетического приложения к наукам о церковном зодчестве и изобразительном искусстве. Полезным видится возможная роль данного сочинения в учебном процессе, причем не только для учащихся Духовных школ (Академии, Семинарии, Иконописного отделения), но и для тех формально светских профессионалов, которые заняты изучением церковного искусства, а также в процессе практического развития храмостроительства, монументальной и иконной живописи и всех видов искусства, понимаемого как церковное служение.

*КОНСТАНТИН, Архиепископ Тихвинский, профессор, ректор  
СПбДАиС*

# Введение

Основным побудительным мотивом для написания предлагаемой работы является необходимость иметь то, что принято называть «введением» в предмет. Интерес к церковному искусству в его целостности пробудился давно, но если до XX столетия скорее проходил процесс формирования данной науки, обладавшей определенным единством в рамках, как правило, исследований, именованных археологическими, то в XX веке произошло почти катастрофическое распадение рассматриваемого интегрального знания о предмете на множество самостоятельных дисциплин. Каждая из них обладает своими принципами и не всегда должным образом учитывает достижения смежных областей. При этом накапливается большое количество важной информации, требующей правильной интерпретации, а потому вызывающей к постановке вопроса об общих основах науки о церковном зодчестве и изобразительном искусстве. Фундаментальность этих основ позволяет говорить о них как о «богословии храма».

Итак, в рамках каких дисциплин, богословских, научных и практических, расплылось искомое единое знание? Прежде всего, это те темы догматического богословия, которые связаны с православной теорией образа. Было бы ошибкой думать, что речь идет только о VII Вселенском Соборе

и трудах отцов иконоборческого времени. Начать следовало бы с тех аспектов триадологии и христологии, на которые и опирались отцы. Важны некоторые библейские тексты, которые могут открыть список источников. Понятно, что и патрология становится следующей интересующей нас дисциплиной. Необходима история Церкви, в которой есть не только поводы для раскрытия важных для богословия образа теоретических тем, но и факты храмостроительства, и развитие разных сфер изобразительного искусства. Затем это, конечно, элементы исторической литургики. В значительной мере это история архитектуры соответствующих периодов и регионов христианского мира, в том числе и история градостроительства, а также история живописи, разномасштабной – от стенописи до миниатюры, скульптуры, в том числе рельефной, малых форм изобразительного искусства, не вполне корректно именуемых на светском языке «прикладным искусством», а ведь это и богослужебные сосуды, и другие ювелирные изделия, облачения и иные ткани, оклады книг и икон. Археология в ее современном светском смысле как научная дисциплина, собравшая в себя определенные методы исследования материальной культуры, а также реставрационная наука, весьма отдельно существующая в архитектуре и разных сферах изобразительного искусства, продолжат список. Наверное, и практика охраны памятников с ее «плюсами» и «минусами» могла бы не остаться без внимания. Особый интерес представляет изучение деятельности

мастеров искусства, а также ученых и практиков, посвятивших жизнь искусству Церкви. Очень важен опыт дореволюционной церковной археологии, объединившей церковных и светских специалистов и обладавшей желанной сегодня целостностью. Настоящая работа, обозначая грани науки о церковном искусстве, ставит своей задачей рассмотрение во взаимосвязи его богословских, канонических, исторических и типологических аспектов.

Довольно сложной остается проблема единого и точно го *наименования* нашего предмета. В дореволюционной России это – «церковная археология», однако такой термин оказывается трудно переводимым на европейские языки, в которых есть понятие «христианской археологии» [262, 263], рассматривающей, в основном, древности христианской материальной культуры первого тысячелетия, а также специфически английский термин «Church Archeology» [245: сс. 386–398], связанный с особым вниманием к британским средневековым памятникам храмовой и монастырской архитектуры. Словосочетание «христианские древности», ставшее названием книги московского археолога Л. А. Беляева [245] и введенное им вместо дореволюционного термина, представляется тоже не всеохватным, ибо исключает из себя процесс исторического развития церковного искусства как самостоятельного явления, входящего и в современность. Исходя из сказанного, кажется, что следует просто остановиться на заглавии настоящей работы, сохраняя его взаимо-

действие с церковной археологией как основой, тем более что, по мысли профессора Н. В. Покровского, последняя может рассматриваться «в связи с историей христианского искусства» [49]. Христианское искусство – понятие более широкое, чем искусство церковное, но, занимаясь искусством Церкви как органичным продолжением богослужения, исследователь почти неизбежно должен входить в этот укрупненный масштаб, чего и здесь не избежать.

\* \* \*

Рассмотрим краткую «*апологию*» предмета, демонстрирующую необходимость изучения церковного искусства как целостного явления, что обусловлено следующими позициями:

– органичной связью храмостроительства и изобразительного искусства Церкви с богословием через понимание священных образов как свидетельства истинности боговоплощения;

– связью храмовой архитектуры и искусства с богослужением как его обрамления и продолжения через особое значение интерьера храма как литургического пространства, заинтересованностью в понимании и правильном переживании этого пространства и его составляющих;

– осознанием и использованием миссионерского значения церковного искусства (с него часто начинается первое зна-

комство с Церковью) и его особого места в контексте светского искусства и культуры и в связи с его общим историческим развитием;

– практической потребностью в организации нового храмо-строительства, иконного дела и осуществлении работ, связанных с другими видами церковного искусства, как и процесса реставрации, особенно архитектурно-художественных памятников, при совершенствовании взаимоотношений церковных и светских организационных структур в охранно-реставрационных вопросах;

– возможностью применения данных истории искусства и зодчества для выявления или подтверждения некоторых церковно-исторических и историко-литургических фактов;

– рассмотрением взаимосвязи вероучительных и вероисповедных различий с различиями в области искусства и архитектуры – то есть возможностью иметь своего рода «сравнительное богословие» и даже апологетику в искусстве.

*Источники*, используемые в научных исследованиях, могут быть разделены на три группы: вещественные, письменные и иконографические. Первые – это собственно архитектурно-художественные памятники, вторые – это письменные о них свидетельства, третьи – их изображения, то есть нечто промежуточное между двумя предыдущими группами. К первой группе относится и вспомогательный археологический материал из области эпиграфики, нумизматики, сфрагистики, часто носящий характер датирующей инфор-

мации, сюда же относится также керамика и т. д. Соответствие двум основным группам имеется и *в структуре настоящей работы*. После обзора важнейших богословских оснований церковного искусства (1 глава) рассмотрим историю наиболее значимых памятников в схеме их хронологической и географической последовательности (2, 3, 4 главы) и затем систематизируем письменные источники, предварив их историографическим обзором (5 глава). На базе этого материала будет легче сделать некоторые типологические обобщения (6 глава) и практические замечания (7 глава и заключение). Темы первых двух глав составят I-ю часть, а остальные главы – II-ю часть работы. Первая связана с общими и фактическими знаниями о церковном искусстве и зодчестве, вторая – с теми исследовательскими принципами, основы которых заложены еще дореволюционной церковной археологией. Думается, что в современной практике преподавания в Духовных школах первая должна отразить ведение дисциплины «Церковное искусство» в семинариях, а вторая воплотиться в новом академическом курсе «Церковная археология». В той или иной пропорции этот же материал может стать пособием для изучения церковного искусства в светских гуманитарных и особо – в творческих высших учебных заведениях.

Нужно признать, что в связи с постановкой вопроса о целостном и систематическом взгляде на предмет удастся назвать весьма скромное количество авторов – Н. В. Покров-

ского, издавшего в 1916 году семинарский учебник «Церковная археология в связи с историей христианского искусства» [49], Ф. В. Дайхмана с его «Введением в христианскую археологию», которое, как и большинство трудов по археологии и истории христианского искусства, не переведено на русский язык [52]. Стремление к целостному подходу, естественно, должно быть присуще исследователям, занимающимся преподавательской деятельностью [250]. Далее следовало бы упомянуть имеющиеся «Всеобщие истории» искусства и архитектуры [36, 37] и работы, претендующие на определенный характер универсальности, но все-таки ограничивающиеся видением предмета через призму конкретных вопросов. Это лекции А. П. Голубцова [38], это «Богословие иконы Православной Церкви» Л. А. Успенского [91], а также некоторые энциклопедические издания [53, 54], в том числе и издаваемая в настоящее время «Православная энциклопедия» [50].

# **Часть первая**

## **Богословские и исторические аспекты церковного искусства**

### **Глава I**

#### **Теоретические предпосылки храмо­строительства и искусства Церкви**

#### **Значение церковного искусства**

Значение церковного искусства обусловлено его органической связью с богослужением, с одной стороны, и различными сферами жизни Церкви – с другой. Церковное искусство не просто иллюстрирует Священное Писание и историю Церкви, оно является органичным продолжением богослужения, в котором обряд – не только оформление молитвы, но выражение переживания Церковью опыта вечности. Христианское искусство – след пребывания в мире Церкви и одна из форм ее свидетельства об истине Боговоплощения, о под-

линности жизни во Христе семьи Его учеников, усыновленных в Нем Богу.

Давно замечена связь слов «культ» и «культура» (священник Павел Флоренский). Подобно тому как многие науки находятся в родственных отношениях с философией, разные виды искусства имеют свой источник – храм. Это характерно и для культуры языческой, и даже для такой, которая себя противопоставляет храму. Но искусство Церкви, созидающей из всех народов новый христианский народ, не стремится лишь изобразить, упорядочить и организовать мир, оно есть результат стремления мир преобразить.

Обоснование особого значения христианского искусства вытекает из двух догматических положений: об иконопочитании, принятом на VII Вселенском Соборе (787 г., в Никее), и предшествовавшего определению IV Вселенского Собора (451 г., в Халкидоне) о Богочеловечестве Христа. Невидимый и Непостижимый (следовательно, Неизобразимый) Бог – явлен в Иисусе Христе, Совершенном Боге и Совершенном Человеке, Который Сам есть ответ на вопросы, поставленные в дои внехристианских религиях. Отсюда возникает разница между невозможностью изображать даже человека (образ Божий) в Ветхом Завете и возможностью изображать Самого Богочеловека – Христа, а также святых и священные события. Боговоплощение осуществляется и для спасения каждого строящего жизнь по вере, и через обращенное к Богу человечество – для спасения мира (не в смысле мир-

ской иерархии ценностей, но подлинных отношений людей во Христе с Богом и друг со другом и с миром).

Покаяние, вера и крещение вводят человека в церковную жизнь, в которой центр – его сознательное и активное участие в Литургии – «общем служении» Церкви – важнейшей службе, невидимыми нитями связанной со всей жизнью христианина. Соотносимость с Литургией и делает искусство по-настоящему церковным – в противном случае мы имеем дело с какой-нибудь композицией на религиозную тему и только...

Существуют два взаимодополняющие типа богословия: положительное (катафатическое) и отрицательное (апофатическое). Одно более рассудочно, другое – мистично. Церковное искусство в конкретных проявлениях может быть связано с первым, но в основе оно – «одежда» богослужения, которое в свою очередь – «одежда» сокровенных и таинственных действий Церкви, непостижимых рационально.

Примером парадоксальных явлений можно считать то, что христианское искусство, обращенное первоначально внутрь общины, в дальнейшем стало приобретать и миссионерскую окраску. Так в объяснении выбора веры русскими в X веке особое значение имеет красота службы, поразившая послов в Константинополе. «Повесть временных лет» говорит об этом не с точки зрения «декоративности», но как о свидетельстве пребывания Бога с греческим народом.

Христианство не создало унифицированной культуры.

Напротив, оно ввело в стены Церкви лучшее из созданного вне ее и преобразило в единство, где нет непроходимых национальных и сословных преград, но есть великое разнообразие форм культуры, подобно разнообразию служений в Церкви ее членов.

Развитые культуры характеризует и цивилизованный языческий мир, но только Ветхий Завет частично и Новый Завет в полной мере дают обоснование личностному творчеству, имеющему источником Бога и раскрывающемуся в людях, стремящихся осуществлять Его волю.

Одно из ключевых понятий в искусстве – «образ». Сегодня ему придается слишком расширительное и неопределенное значение. В разные эпохи «образ» понимался по-разному, поэтому у греков данное слово имело много синонимов. Для античности «образ» – подражание, пусть не натуралистическое, а подражание идеальной форме, например, человека. Для раннего христианства характерен аллегорический или знаковый язык изображений. В отличие от преимущественно подражательного («миметического» – от аристотелевского термина «μίμησις») характера образности в искусстве античности, а также в отличие от иносказательного языка раннехристианских образов, в средневековый период зрелого церковного искусства обнаруживается такое тождество: «образ=символ=икона» (икона в широком смысле, не только живопись на доске). Символ (от слова «συμβάλλω» – «соединяю») – в древности табличка с изображением, которая,

будучи разломленной, могла быть знаком скрепленного договора: при встрече сторон половинки образовывали целое. В христианстве «символ» имеет более глубокое значение. Опыт церковного переживания вечности во времени (соединения двух реальностей), имеющий центром Литургию, запечатлевается в изменяющихся формах храма и изобразительного искусства, которые, как и богослужение, приобретают преимущественно символический характер. Возможно рассмотреть следующую последовательность: есть таинство Евхаристии как реальность, есть символы языка богослужения и церковного искусства как явление этой реальности и есть, наконец, указание на реальность горнего мира в виде знаков и аллегорий, которые присутствуют и в зрелом церковном искусстве, но не доминируют в нем. Главенствует в искусстве Церкви символ.

Л. А. Успенский, главным предметом исследований которого было богословие иконы, говоря о храмовой символике, называет две основные составляющие образно-символического церковного искусства. Это Жертва Христа и преображение мира [92]. От века к веку постепенно набирает силу второй аспект, создавая все большую обращенность храма в мир, придавая вертикальность его композиции и декоративность его фасадам. Монументальная живопись, а затем и икона совершенствуют свой стилистический язык в соответствии с их включенностью в пространственную целостность храма. Литургическое пространство, ориентирован-

ное на престол в алтаре, символе Богоприсутствия, и собранное под купол как символ небес, распростертых над преображенным миром как образом Царства Божия, – это «стержень» образной системы церковного искусства. Ведь собранные в пространство храма христиане в таинствах и молитвах соединены со всей Церковью, небесной и земной. Вообще земное пространство обитания Церкви развивается от алтаря любого христианского храма. Существуют два близкие друг другу ряда: ряд видов церковного искусства, основанием имеющий икону, и пространственно-смысловой ряд, сосредоточенный на престоле. Престол – реальный центр жертвенной символики церковного искусства, ибо происходящее здесь таинство евхаристии не символически, а реально приобщает христиан голгофской Жертве и Воскресению Христову. Отсюда – аспект преображения мира, прямо связанный с жизнью в мире христиан, этически и эстетически изменяющих его. Такая последовательность: престол, алтарь, храм, монастырь или город – соотносима с другой: искусство малых форм, иконы, малые архитектурные формы, монументальная живопись, интерьер и экстерьер храма и даже градостроительство. Храм – образ *преображенного* мира, Царства Божия, Небесного Иерусалима. И хотя столь развитая символическая система осуществилась далеко не сразу, первые проявления церковного искусства можно отнести к начальным временам жизни Церкви.

Говоря о любом произведении церковного искусства,

можно его рассмотреть:

1) с точки зрения включенности в систему – на каком уровне из вышеназванного ряда находится данное явление и каково его функциональное назначение;

2) с точки зрения его внутренней структуры – какой это тип (и вариант типа) храма или к какому иконографическому типу и его изводу относится данная икона и т. д.;

3) с точки зрения вещественных составляющих – из каких материалов создано данное произведение, каковы его конструкции (для произведений архитектуры) и каковы его технические особенности (для произведений изобразительного искусства);

4) с точки зрения стилистики, связанной со всеми перечисленными аспектами восприятия памятника церковного искусства и, конечно, обусловленной временными и региональными особенностями, а также установками и вкусом заказчиков и мастеров.

## **Богословие образа**

Богословие образа становится одним из важнейших догматических аспектов учения Православной Церкви. Речь идет не только об иконе в точном смысле этого слова, но через икону как особую «жемчужину» в ряду образно-символической системы церковного искусства богословие образа раскрывается в разных своих аспектах.

Предание сохранило две версии появления образа Спасителя (первого, притом нерукотворного образа). Восточно-христианская традиция [91: с. 21–32], отраженная в V веке в тексте сирийского памятника церковной письменности «Учение Аддаи», рассказывает о благочестивом правителе города Эдессы – Авгаре, пославшем художника в Палестину, чтобы тот запечатлел лик проповедовавшего в это время Христа. Все попытки мастера изобразить Спасителя не удались, и тогда Христос взял у него плат и, поднеся к лицу, оставил на плате чудесное изображение Своего Лица. Долгое время Спас Нерукотворный хранился в Эдессе, позднее был перенесен в Константинополь. Западная версия говорит о св. Веронике, подавшей шедшему на Голгофу Иисусу полотенце. В результате – также появление нерукотворного образа.

По преданию, зафиксированному в VI веке историком Феодором Чтецом, первые иконы Божией Матери были написаны евангелистом Лукой. То, что основания современной иконографии положены в первые века, по мнению Н. П. Кондакова, вполне допускается и с исторической точки зрения. Что касается подтверждений, то к настоящему времени мы имеем от доиконоборческого периода весьма небольшое количество икон (значительно больше монументальной живописи и прикладного искусства). Поводом же для сомнений исследователей было одно недоразумение – неправильное понимание средневековых источников, указывавших на явно поздние по происхождению иконы как на образы, на-

писанные св. Лукой. Эти образы являются списками с более древних, первыми в ряду которых могут быть иконы евангелиста Луки. Каждая эпоха дает новый стиль, но иконографические типы сохраняются благодаря каноничности церковного искусства (по крайней мере, в Восточной Церкви: в Византии, на Руси и в других восточнохристианских странах, а некоторое время – и в западных). Это не мешает процессу возникновения новых иконографических типов в каждую последующую эпоху. Конечно, сегодня трудно реконструировать вид первых икон, но по раннехристианской настенной живописи, например, в римских катакомбах, заметно, что христианское искусство сначала пользовалось во многом языком, сложившимся в античной культуре, и постепенно его трансформировало. Есть предположение, что с именем Евангелиста Луки связано появление трех основополагающих типов в иконографии Божией Матери – Умиление, Одигитрия и Оранта. Правда, вместо последнего типа Л. А. Успенский [91: с. 28], выразивший эту версию, называет «Деисисную», что кажется менее убедительным, тем более что аналоги трем поименованным композициям изображений Богородицы существуют в настенной живописи римских катакомб (Табл. VI) [47: с. 250].

Центральной иконой остается образ Спасителя. Сомнения относительно возможности возникновения Его первой нерукотворной иконы разбиваются не только верой в чудесное ее происхождение, но и фактом существования такого

труднообъяснимого явления, как Туринская плащаница, напоминающая о том, что нерукотворное изображение – реальность. В период иконоборческих споров православные отцы стремились показать правильность почитания иконы Спасителя как главы Церкви, из чего следовало и обоснование почитания икон святых как членов Церкви Христовой.

В дальнейшем образ Христа Вседержителя становится в центр системы храмовой живописи, в то время как в архитектуре такое значение получает символика Горнего Града.

В конце VII века, когда период формирования христианского искусства с его часто иносказательными мотивами был далеко позади, на так называемом Пято-шестом, или Трулльском, Соборе среди других канонических правил, дополнивших деяния последнего VI Вселенского Собора, были приняты три определения – 73-е, 82-е и 100-е – непосредственно относящиеся к проблемам церковного искусства<sup>1</sup>. Первое из них запрещает изображение креста на полу, второе дает указание на необходимость исторических изображений Спасителя, вместо аллегорических («...перстом Предтечевым указуемый Агнец»), третье же настоятельно требует исключить из священных изображений всякую чувственную страстность. Различное отношение к последнему вопросу стало в дальнейшем одним из важных отличий в направлениях развития греко-православного искусства и искусства западноевропейского мира.

Тяжелейший иконоборческий кризис, пережитый в Ви-

зантии в VIII – первой половине IX столетия, стал и поводом для совершенствования языка православных полемистов с иконоборцами. Систематично формировалась православная теория образа. Большое значение имеют труды преподобного Иоанна Дамаскина [13], жившего немного ранее VII Вселенского Собора, на котором было утверждено иконопочитание. Этот великий систематизатор основ православного вероучения остается последовательным и в своем целостном взгляде на богословие образа. Предлагая классификацию различных видов образов, начинающуюся с Образа, Одноприродного Первообразу (см. ниже в главе V), он фактически дает возможность увидеть основу теории образа в православном учении о Святой Троице. Конечно, то, что Сын Божий – Ипостасное Слово есть по отношению к Богу Отцу «Образ Ипостаси Его», мы узнаем еще из слов апостола Павла (Евр. 1, 3), отраженных и в евхаристической молитве святителя Василия Великого. Относятся сюда и Евангельские слова Спасителя, обращенные к апостолу Филиппу: *Видевший Меня видел Отца* (Ин. 14, 9).

Из трудов прп. Иоанна Дамаскина можно сделать отчетливый вывод о трех основных назначениях священных образов – мистическом, дидактическом и эстетическом [63].

Провозглашая «вечную память» отцам, защищавшим святые иконы и почившим до начала Собора, VII Вселенский Собор как бы включил их труды, в том числе и труды Дамаскина, в свои деяния [8: т. IV, с. 600; 42: с. 502]. Не останавли-

ваясь на всех нюансах Собора, рассмотрим как его главный итог определение об иконопочитании<sup>2</sup> [8: т. IV, с. 589–591]. В этом тексте можно выделить несколько принципиальных позиций:

– наличие священных образов есть свидетельство истинности Боговоплощения (об этом говорится в преамбуле определения);

– практика почитания икон присуща традиции Церкви;

– икона почитается равно как крест, Евангелие и другие святыни;

– священные образы создаются подобающим образом из различного вещества (можно сделать вывод, что и в различной технике);

– на иконах изображаются Христос, Божия Матерь, ангелы и святые (почитание не только икон Спасителя, но и святых показывает, что это изображения обоженных личностей – это и пример людей, ради спасения которых пришел на землю Господь, то есть здесь видится свидетельство того, что вера – не есть просто теория, она имеет результатом спасение);

– иконам воздается «почитательное поклонение» (τιμητικὴ πρὸς βύνησις), в том числе – воскурением ладана и возжиганием свеч, но никак не служение (λατρεία), относящееся исключительно к Богу (надо полагать, Присутствующему Своими Нетварными энергиями и в обоженных личностях);

– честь, воздаваемая образу, относится к Ипостаси изображенного на ней.

Соборное определение при всей своей многогранности не закрывает путей дальнейшей разработки различных тем богословия образа. Большое значение имеет позиция преподобного Феодора Студита [31], жившего во второй период иконоборчества и, помимо самого факта защиты иконопочитания, разработавшего теорию так называемого внутреннего образа (τὸ ἔνδοξιδος). [63]. Как здание может быть воспроизведено даже после разрушения при наличии его проекта – своего рода «внутреннего образа» сооружения, так «внутренний образ» той или иной личности может быть запечатлен на вещественной основе. Такой «отпечаток» (χαρακτήρ) – главная составляющая будущего (священного) изображения. Использование мастерами прорисей священных образов, собираемых и впоследствии систематизируемых в виде иконописных подлинников, соотносимо с учением преп. Феодора [63]. Христос как Богочеловек по воплощению имеет вполне конкретный «внутренний образ», который запечатлевается на иконе Спасителя.

Далее, исходя из сказанного, видимо, уместно рассмотреть следующий не совсем простой вопрос: можно ли утверждать, что Христос изображается по конкретной природе – Божественной или человеческой? Следует заметить, что вульгаризированное предположение иконоборцев о решении этого вопроса иконопочитателями приводило к обвинениям

православных защитников икон то в «монофизитстве», то в «несторианстве», то есть или в смешении, или в разделении двух природ во Христе, вопреки определению Халкидонского Собора о неслиянности и нераздельности природ [6: т. II; 42: с. 273]. Как же разрешить данную проблему? Божественная природа, как известно, всегда остается непостижимой с позиций природы тварной, а следовательно, и неизобразимой. Наличие во Христе как Второй Ипостаси по воплощению наряду с Божественной и человеческой природы действительно дает возможность иметь изображение Спасителя. Никто не станет сомневаться в антропоморфности образа Спасителя. Но здесь надо соблюсти осторожность и не поставить точку в ответе: ведь сквозь человеческую природу Христа мы видим Лик Его как Ипостаси. Именно к Ипостаси Христа обращен молящийся. Однако известно, что в ней присутствуют обе природы – Божественная и человеческая. Как же возможно восприятие Божественной природы, которая непостижима? Здесь помогает сохраняющееся исключительно в Православной Церкви учение о Нетварных энергиях. Показательно, что и полнота учения об иконопочитании также сохраняется исключительно в Православии. В то же время, неразличение природы и энергий в Боге весьма осложняет объяснение иконопочитания с неправославных позиций (характерным примером является капитальный и весьма достойный труд кардинала Кристофа фон Шенборна «Икона Христа» [102]). Энергии как движение или дей-

ствия непостижимой Божественной природы не только выражают особое Божественное присутствие в священном образе, но и дают возможность облагодатствования человека, обращенного перед иконой как ко Христу, так и к Божией Матери и всем тем обоженным личностям святых, которые не по природе, как Спаситель, но по благодати (то есть также по действиям Нетварных энергий) имеют отношение к божественной жизни. Если единство в Самом Боге – по природе, в Богочеловеке Христе – по Ипостаси, то для спасаемого в Церкви человека единение с Богом – не только во вхождении в жизнь Второй Ипостаси через приобщение Телу Христову, но и как следствие этого – в энергиях, и здесь не последнее значение имеет тема священных образов как определенная грань жизни Церкви, отражающая ее богочеловеческий характер.

К сожалению, в западной традиции принятие решений VII Вселенского Собора произошло весьма ущербно. Так, на Соборах Франкфуртском (794 г.) и Парижском (825 г.) было проявлено недопонимание греческой терминологии в словах «поклонение» и «служение», в результате сформулировалась латинская позиция умеренного иконопочитания с принятием назидательного и эстетического аспектов иконы и умалением ее мистической составляющей [42: с. 528–535]. Все это, конечно, имело существенные последствия в последующих этапах сложения западноевропейского искусства.

Из догмата об иконопочитании, как мы видим, не вытека-

ют непосредственно предписания, как изображать – наоборот, говорится о многообразных формах священных образов. Однако некоторые правила, принятые на различных соборах, показывают тенденцию к сохранению чистоты церковного искусства. Так, например, на Московских Соборах XVI–XVII вв. много говорится о нравственном и профессиональном состоянии иконописцев.

Что же можно считать отличительными признаками иконы? Прежде всего, ее включенность в соборную целостность храма и отражение в иконе этой целостности. Это, конечно, не значит, что картина на религиозный сюжет, построенная по правилам реалистической живописи Нового времени, не имела бы права на существование. Напротив, она может иметь и глубокий христианский смысл – богословский, исторический, нравственный и эстетический. Но каждый вид искусства должен занимать то место по отношению к храмовому пространству, какое ему свойственно. В этом отношении икона, даже находящаяся в доме, – более органичная часть храма, чем те прекрасные образцы живописи, которым надлежит находиться в таком интерьере, с каким они имеют право поспорить, – то есть не в храме.

## **Дохристианские прообразы приемов христианского искусства**

Дохристианские прообразы приемов христианского ис-

куссва можно обнаружить в культурах Древнего Египта, Ближнего Востока, Греции и Рима. В то же время, многое, что в искусстве этих регионов Древнего мира стало следствием языческого мировоззрения их народов, должно было впоследствии преодолеваться в свете нового христианского опыта.

Так, в почти трехтысячелетней истории **Египта**<sup>3</sup> наблюдаются следующие особенности его архитектуры и изобразительного искусства. Во-первых, это *комплексность* – от огромных пирамид Древнего царства или крупных храмовых ансамблей Нового царства до крохотных фигурок «ушебти», «слуг» фараона в загробном мире. В больших храмах четко выстраивается *принцип зонирования пространств* – от более открытых к более сокровенным. Во-вторых – *связь искусства с заупокойным культом* (не только, но преимущественно монархов). Затем, условно говоря, «*каноничность*» в искусстве, в частности – в появлении своего рода ордера в архитектуре, то есть эстетически осмысленной упорядоченности в стоечно-балочной системе построения храмов, в характере размещения фигур, как в трехмерной скульптуре, так и на плоскости рельефа или в живописи (при плоскостном изображении человеческой фигуры туловище располагается в фас, голова и конечности – в профиль), а также в особой смысловой *перспективе*, когда наиболее важный персонаж изображен крупнее остальных. Принципиальным является и характер изображения египет-

ских божеств – в виде конкретного для каждого божества животного в период Древнего царства, затем в виде человеческой фигуры с головой животного и, наконец, в антропоморфном образе. Фараон же как обожествленный человек был представлен в виде сфинкса, то есть с человеческой головой на туловище льва, с одной или двумя специфическими коронами (Верхнего и Нижнего Египта). Также важным видится развитие *портретного искусства*, обусловленное религиозной потребностью – необходимостью, по верованиям египтян, обнаружения частью души усопшего, его двойником «ка», своего забальзамированного тела или его изображения. Египетский скульптурный портрет монументален, выполнен из твердого камня, чаще всего – базальта, и, не предполагая детализации, передает характерные черты портретируемого.

В следах материальной культуры **Месопотамии**<sup>4</sup> многое пересекается с темами библейской археологии, в частности, это насыпи-зиккураты, на которых размещались храмы, в том числе и печально знаменитая «вавилонская башня», это четко спланированные, можно сказать, «модульные» города Вавилонского царства [104: с. 62–66], это портреты упоминавшихся в Священном Писании лиц.

Весьма реконструктивно представляем мы сегодня характер искусства **Святой Земли** в ветхозаветные времена. Однако тексты Священного Писания помогают понять общую структуру Иерусалимского Храма, как времен Соломона, так

и Храма Ездры и обновленного Храма Ирода. Можно говорить о последовательности построения зон сакрального пространства, а также о наличии, как и в Египте, системы, организованной в некий порядок, который уже в Новое время позволил некоторым исследователям [137] предположить здесь *идеальное основание для будущей античной системы архитектурных ордеров*. Пальмовидные капители Храма ассоциируются с будущим коринфским ордером. Образ четырехколонного портика с раковиной над антаблементом войдет как в иудейскую изобразительную символику Храма, так и в арсенал раннехристианского и византийского искусства в виде алтарной преграды с «раковиной» свода апсиды за и над нею. Не исключено применение в ветхозаветном Храме колонн с усложненной формой их стволов, что также породило архитектурные ассоциации не только в усложненных иногда формах колонок указанных выше преград, но и в знаменитой сени над престолом апостола Петра, выполненной по проекту Бернини в XVII веке в соименном римском соборе. Украшение образами херувимов стен иерусалимского Храма (3 Цар. 6–8), как и самого Ковчега Завета (Исх. 35–40), перенесенного из Святого Святых Скинии во Святое Святых Храма, свидетельствует о наличии некоторых священных образов в ветхозаветной практике, вопреки бытующему мнению об их полном отсутствии.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.