## в. в. бычков

## ОБРАЗ КАК КАТЕГОРИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Проблема «византийской эстетики», как бы разноречиво ни воспринималось это сочетание терминов различными исследователями, в широком философском смысле требует, на наш взгляд, значительно большего внимания, чем ей до сих пор уделялось. Под «эстетикой» в данном случае нам кажется наиболее удобным понимать всю сферу, охватывающую художественное мышление как в его теоретическом, так и в предметно-практическом аспектах. При этом имеется в виду, что византийская эстетика как важнейшая часть самобытной византийской культуры основывается на своих принципах, отличных от принципов античной (классической), ренессансной или какой бы то ни было иной эстетики. Основание для такого подхода дают своеобразный социально-исторический статус византийской культуры и особая роль художественного мышления в системе восточнохристианской гносеологии і. Именно принципиальное отличие основных акцентов и критериев византийской эстетики от традиций антично-винкельмановской теоретической линии в эстетике привело практически к полному исключению этого важного этапа развития эстетического самосознания из трудов по истории эстетики.

Византийская эстетика возникла внутри эллинистической, развив и переработав ее основные принципы. Важнейшей ее чертой, проявившейся уже у Филона Александрийского и развитой неоплатониками и ранними христианами, было пристальное внимание к внутреннему миру человека (своему собственному прежде всего) 2, состоянию его духа, управлению внесознательными психическими процессами. Это во многом и определило своеобразие византийского художественного мышления.

В эллинистической эстетике этот «психологический» аспект рельефно проявился в трактате Псевдо-Лонгина «О возвышенном» (середина I в. н. э.) 3. Как справедливо отмечают исследователи трактата, его автор первым ввел в эстетику понятие возвышенного 4 и первым заговорил о психологическом воздействии литературы 5. Эти «новшества» эстетической мысли не были случайным явлением в духовной атмосфере І в. н. э. они органически вытекали из философско-религиозных исканий того слож-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> В ней снятие теологических антиномий осуществляется, в частности, в сфере литургического и художественного опыта. См. В. Бычков. К вопросу о восточнохристианской гносеологии. — «Историко-философский сборник», изд. МГУ. М., 1971,

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> См. Плотин. Эн., V, 8.10; VI, 9.9. См. также: W. Beierwaltes. Proklos. Grundzüge seiner Metaphisik. Frankfurt a. M., 1965, S. 15.

<sup>3</sup> Псевдо-Лонгин. О возвышенном. М.—Л., 1966. См. также: И. Н. Нахов. Выдающийся памятник античной эстетики. — Сб. «Из истории эстетической мысли древности те средневековыя». М., 1961.

4 И. М. Нахов. Указ. соч., стр. 147.

5 Псевдо-Лонгин. О возвышенном, стр. 112.

ного переходного периода. Не случайно, что автор трактата был большим эрупитом — отлично знал греческую классику, римскую литературу, Ветхий завет 6; как убедительно показал Э. Норден, был видимо, лично знаком с Филоном и находился под влиянием его идей 7. Но именно Филон попытался поставить важную теологическую антиномию — имманентность трансцендентного божества, ставшую у христиан основой их философско-религиозной системы, и наметил пути ее снятия: в онтологической сфере — идея посредника, Логоса, в гносеологической — мистический экстаз, т. е. достижение определенных психологических состояний. В этом плане становятся понятны исключительная роль и значение в духовной жизни всего, что возвышает (ἐπαίρεται) душу («О возвышенном», 7.3). Псевдо-Лонгин хорошо чувствовал веяние времени с его поисками новых духовных идеалов и пытался на греческой почве усмотреть ростки и сущность этого нового, обозначаемого им как «возвышенное» (τὸ ὕψος), в структуре литературных памятников. «Кажется иногда, — замечает И. М. Нахов, будто писателю не хватает слов и он захлебывается от новизны и изобилия мыслей, от стремления доказать, что возвышенное — это нечто «новое» и «удивительное» 8. Оно должно, по мнению Псевдо-Лонгина, произвести впечатление на слушателей (15.2), привести их в состояние экстаза (єїс.  $^{8}$  возвести «к пределам божественного разума» (36.1)  $^{9}$ . на что оно опно только и способно (там же). В литературном произведении (поэзии, прозе) оно воплощается в образах, передающих с помощью соответствующих технических приемов определенное содержание (23.4; 29.1 и др.). Причем образ (фактабіа у Псевдо-Лонгина — чувственный образ, близкий к зрительному. — 15.1) воздействует на внесознательную сферу психики — помимо нашей воли поражает душу, и перед ним меркнут даже факты (15.11).

На материале литературного творчества и риторского искусства Псевдо-Лонгин показал важнейшие изменения в восприятии искусства, наметившиеся в предхристианский период. Введенная им новая категория «возвышенное» стала как бы переходной категорией от эстетических понятий античности к понятиям средневековья. И не просто очередной дополнительной категорией к уже существующему ряду, ибо она как таковая у византийских мыслителей практически не встречается. Она явилась как бы своеобразным «коэффициентом трансформации», преобразующим одну систему категорий (понятий) в другую. Любая классическая категория: мера, гармония, прекрасное и т. п. — у византийцев (начался этот процесс еще у неоплатоников, особенно активно у Плотина) несет на себе отпечаток возвышенного в указанном выше смысле, рассматривается под углом возвышения, возведения человека над человеческой эмпирией ( $\tau \delta$  блераїром  $\tau \dot{\alpha}$  амдромима. — 36.3). Этим подчеркивается психологическая окраска христианской системы эстетических категорий  $^{10}$ . В результате и в самой системе категорий на первое место выдвигаются понятия «образ» и «символ», а не «прекрасное», «гармония», «мера» античности, хотя и они, как и все античное наследие, были всегда важны и значимы для византийцев. Отчетливее всего эта преемственность выступает у великих каппадокийцев.

Так, в аспекте усиленного внимания христиан к отдельному человеку,

<sup>6</sup> Псевдо-Лонгин. О возвышенном, стр. 100.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> E. Norden. Das Genesiszität in der Schrift vom Erhabenen. Berlin, 1955, S. 11-13, 20-21.

 <sup>&</sup>lt;sup>8</sup> И. М. Нахов. Указ. соч., стр. 176.
 <sup>9</sup> Псевдо-Лонгин. О возвышенном, стр. 65.

<sup>10</sup> Однако вряд ли правомерно, как это делает П. А. Михелис (An Aesthetik Approach to Byzantine Art. London, 1955), рассматривать все византийское искусство только под углом зрения категории «возвышенное». Невозможно правильно осмыслить сложную и противоречивую художественную практику византийцев исходя только из этого понятия.

его внутреннему миру интерпретирует Григорий Нисский неоплатоновскую категорию «эйдос». У него 11 это некоторая неповторимая индивидуализированная идея, определяющая сущность души данного субъекта. Σῶμα πνευματικόν (духовное тело) — со ссылкой на апостола Павла (І Кор., 15. 44) — называет его Григорий Нисский (PG, t. 46, col. 153D). Это как бы духовный прообраз человека. Он налагает отпечаток и на его внешний облик. Выявление (ἐχφαντορία) этой «духовной модели» человека и составляет задачу некоторых видов искусства (агиография, некоторые типы икон) 12. Эллинистическая илея эйпоса наполняется у Григория Нисского присущей восточнохристианскому типу мышления антиномичностью Вечное и преходящее, общее и частное неразрывно соединены в ней.

Однако эйдос как оригинальная идея греческой философии слишком хорошо ассоциировался с плотиновской теорией эманации (эйдосы «истекают» из мирового Нуса), которая отрицалась христианской философией. Последующие византийские мыслители избегали употреблять этот термин в указанном смысле, чтобы не впасть в «языческую ересь». Сам Григорий, находясь явно под вдиянием этой неоплатоновской идеи, не пользовался для ее выражения термином «эйдос». А в VIII в. Феодор Студит в полемике с иконоборцами подчеркивал внутреннюю неоднозначность эйдоса. Он считал, что эйдос обозначает и некоторую общую идею (например, человека вообще), и частную (образ каждого конкретного субъекта. — См. PG, t. 99, col. 433 C). В связи с этим он доказывал, что для обозначения живописных изображений лучше употреблять термин είχών (образ) в том смысле, в каком он употребляется в Ветхом завете Бытие. 1.26), а не є ібос (PG, t. 99, col. 348 A).

Более существенным для византийской эстетики в творчестве Григория Нисского является продолжение им тенденции Псевдо-Лонгина 13 — углубление психологического аспекта исследования литературного произведения. Так, описывая известный эпизоп «жертвоприношение Авраама» 14, Григорий проводит тонкий (почти пословесный) анализ библейского текста, подчеркивая особенности организации его структуры для наиболее сильного воздействия на психику читателя, возбуждения у него определенных ассоциаций. В отличие от абстрактно-риторского эстетизма Псевдо-Лонгина анализ Григория Нисского имеет более узкую и конкретную направленность в русле экзегетического жанра. Особое внимание Григорий уделяет верно подмеченному им своеобразному художественному приему возбуждения психики читателя путем резкого перехода (в одном стихе в данном случае) к неожиданному явлению, действию, высказыванию (реминисценция, видимо, перипетии Аристотеля) 15. Он искусно вскрывает в своем анализе психологический механизм возпействия этого приема.

Первые слова фразы, начинает анализ Григорий, обращенной богом к Аврааму (Бытие, 22.2) 16: «Возьми сына твоего . . .» — еще не поражают ни отца, ни читателей, воспринимаются как обычное повеление. Но следующая часть: «возлюбленного, единородного» — разжигает горячую отцовскую любовь (единственный сын, родившийся у Авраама и Сарры в пре-

12 Ср. у Плотина: искусство (скульптура) — зеркало, оно отражает не только эйдос души, но и должно уловить сущность Мировой души (Эн. IV, 3.11).

13 К сожалению, нет никаких сведений о том, был ли известен ком, элибо в Визан-

16 Текст Библии приводится в том виде, как он цитируется у Григория Нисского.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> См. его трактат «О душе и воскресении». — PG, t. 46.

тии трактат «О возвышенном». Однако основные идеи его настолько созвучны духовной атмосфере раннего христианства, что это уже дает основание считать его одним из непосредственных предшественников византийской эстетики. <sup>14</sup> PG, t. 46. col. 568—572.

<sup>15</sup> Ср. у Псевдо-Лонгина: замена одного числа (грамматического) другим, нарушающим логику данной ситуации, «своей неожиданностью производит сильное впечатление» («О возвышенном», стр. 48).

клонном возрасте после страстных молитв богу) и соответствующие чувства у читателя. «Вознеси мне» (ἀνένεγκέ μοι), — говорит дальше бог. Не жрецом ли он призывает сделать Исаака? Нет. И здесь — как удар грома: «Вознеси мне во всесожжение на горе, какую укажу тебе». Подведя к этому неожиданному обороту, Григорий восклицает, обращаясь к читателям (слушателям): «Что чувствуете вы, отцы, от природы имеющие нежную любовь к детям, слушая этот рассказ?» (568 С). Апелляция к родительским чувствам слушателей (также особый прием направленного воздействия на психику) еще отчетливее нодчеркивает психологический аспект анализа, который особо интересует Григория при исследовании библейских книг.

Из античных эстетических категорий в ранний христианский период часто используются «красота» (τὸ κάλλος) и «прекрасное» (καλός).

Важным и существенным источником средневековой эстетики была августиновская «теория» прекрасного. Но, как отмечают советские эстетики А. Ф. Лосев и В. П. Шестаков, эта «конпециия красоты не была единственной в средние века. Наряду с ней существовала и другая концепция. идущая из Византии, от трактатов, приписывавшихся Дионисию Ареопагиту» 17. Как в восточнохристианском мире, так и на Запале эта концеппия была широко распространена и общезначима. Опнако в эстетических взглядах самого Псевдо-Дионисия концепция прекрасного не являлась основной и оригинальной. Он практически полностью удовлетворялся взглядами на прекрасное своих непосредственных предшественников великих каппалокийнев в соединении с неоплатоновскими и платоновскими высказываниями 18. Поэтому для истории византийской эстетики, пожалуй, наибольший интерес представляет сам источник ареопагитовской концепции — взгляды на прекрасное каппалокийских мыслителей. и прежде всего Василия Великого, уделявшего этой проблеме много внимания. Его концепция привлекательна еще и тем. что сам Василий постоянно прибегал в своих работах к примерам из поэтического, живописного или музыкального искусства. Его философия пышит эллинской любовью к «хупожеству», хотя сам он был противником «языческой красоты» в жизни и в искусстве. Не случайно, что к его «эстетическим» взглядам, как к авторитетнейшему источнику, обращались иконопочитатели VIII—IX BB.

К категории «прекрасное», как и ко всему античному наследию, у византийцев двойственное <sup>19</sup> и не всегда определенное отношение. Они хорошо ощущали наметившуюся еще в античности внутреннюю смысловую

17 А.Ф. Лосев, В. П. Шестаков. История эстетических категорий. М., 1965, стр. 170.
18 Х. Кох указал даже на «дословное цитирование» Псевдо-Дионисием платоновских высказываний о прекрасном. См. Н. Косh. Pseudo-Dionisius Areopagita in seinen Beziehungen zum Neuplatonismus und Mysterienwesen. Mainz, 1900, S. 64.

<sup>19</sup> См., например, беседу Василия Великого «К юношам о том, как извлекать пользу из языческих сочинений или «Источник знания» Иоанна Дамаскина, в первой части которого (философские главы) излагаются основные положения аристотелевской логики, в том числе и закон «немыслимости противоречия» (PG, t. 94, соІ. 653 D), как необходимые элементы процесса познания, а в третьей утверждается теологический антиномизм мышления как единственно возможный путь на понятийном уровне к иоследующему, «непонятийному» (ἄλογος) постижению истины. Подобное же отношение у византийских мыслителей и к античной «диалектике». Василий Великий заявляет, что «сила диалектики — стена для догматов, не позводяет расхищать их» (PG, t. 30, соІ. 269 С). Григорий Нисский в диалоге «О душе и о воскресении» (парафраза платоновского «Федона») применяет «диалектический» (в платоновском смысле) способ «отыскания истины». Но в этом же диалоге Григорий высказывает и недоверие к «диалектике», ибо с ее помощью можно одинаково добиться и «низложения истины, и осуждения лжи» (PG, t. 46, соІ. 52 В). Это в чистом виде пирроновский скептицизм (ср. Секст Эмпирик. Три книги Пирроновых положений. — «Антология мировой философии», т. 1. М., 1969, стр. 528 и др.). Феодор Студит возражает против применения «доказательств и силлогизмов» к явлениям, выходищим из сферы их действенности (PG, t. 99, соІ. 332).

противоречивость и расплывуатую неолнозначность этого понятия 20. Но эта неоднозначность и противоречивость хорошо соответствовали теологическому антиномизму восточнохристианского мышления периода его становления (II \_VI вв.) 21

Василий Великий ясно осознает и использует многоаспектность античного понятия «прекрасное». При этом весь диапазон значений термина получает у него своеобразную, соответствующую его мировосприятию окраску. Выше всего ценит Василий, получивший классическое образование в Константинополе и в Афинах. неизреченные и неописуемые «блистания божественной красоты» (той  $\theta$ είου χάλλους αι άστραπαί)  $^{22}$ . Здесь он. как и последующие византийские мыслители, широко и всесторонне опирается на платоновские и неоплатоновские идеи «абсолютно прекрасного» как сверхпрекрасного и изначально прекрасного божественной илеи. «Онтологизм» 23 платоновского «мысленного космоса» сохраняется зпесь полностью. Но новое переосмысление его применительно к личностнотрансцендентному божеству христиан приводит к определенной антиномичности «абсолютной красоты». Она олновременно и транспендентна, и имманентна феноменальному миру. Однако эта внутренняя противоречивость не достигает ни у каппалокийнев, ни у Псевдо-Дионисия 24 остроты теологического антиномизма описания божественной сущности. Зпесь византийцам не удается полностью преодолеть неоплатоновской эманационной иерархичности «смыслов красоты» (Эн., V, 8.3). При этом у Василия Великого она ошушается, пожалуй, слабее, чем у Григория Нисского или Псевло-Лионисия.

Идея «абсолютной красоты» играла в византийской философско-религиозной системе несколько иную роль, чем у античных мыслителей. Она меньше всего была для них предметом умозрительных рассуждений. Божественная красота (как и прекрасное) стала существенным элементом их гносеологии. Как полагал Григорий Нисский, важнейшей пелью человеческих стремлений является познание «божественной красоты» 25. А познание бога и спасение, как утверждал еще Климент Александрийский <sup>26</sup>, нераздельны. Но христианское божество трансцендентно. и это исключало «разумный» путь его познания. Византийские мыслители разработали систему «сверхразумного» постижения этой идеи, основанную на направленном возбуждении сферы внесознательного психического. Понятие «абсолютной красоты» выполняло здесь важнейшую функцию. Абстрактная трансцендентная идея божества, мало что дающая уму и сердцу человека, неразрывно связывается христианской традицией с этим понятием 27. А красота, что известно было еще в античности, влечет к себе познающего, и «познание осуществляется любовью, ибо познаваемое прекрасно по природе» (Григорий Нисский) <sup>28</sup>.

<sup>20</sup> См. А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. Указ. соч., глава «Прекрасное», а также кн.: А. Ф. Лосев. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969, стр. 283—288.

<sup>21</sup> В последующий период охраны, обоснования и догматизации созданной философско-религиозной системы многозначность понятий и «фигур» становится «опасной» для ортодоксальной концепции. Ей на смену приходит «однозначность» аристотелевской логики (Иоанн Дамаскин) и терминологии (см. G. Mathew. Byzantine Aesthetiks. London, 1963, р. 115, 117, 157). Отсюда вполне понятно, почему и категория «прекрасное», не имеющая должной определенности даже у Аристотеля, в этот период совер-шенно не разрабатывается, а употребление ее обосновывается авторитетом Василия

менно не разраоатывается, а употреоление ее обосновывается авторитетом Басилия Великого и автора Ареопагитик.

22 PG, t. 31, col. 909 C; cp. t. 30, col. 412.

23 A. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. Указ. соч., стр. 153.

24 См. его сочинение «О божественных именах», IV, 7 (PG, t. 3).

25 См. О. Bardenhewer. Geschichte der altkirchlichen Literatur, Bd. 3. Freiburg im Br., 1912, S. 209.

26 См. Ē. Gilson. L'esprit de la philosophie médiévale. Paris, 1948, p. 21.

<sup>27</sup> Корни этого явления см. еще у неоплатоников. 28 PG, t. 46, col. 96 C. Василий Великий считал, что «только в божественной природе познается собственно прекрасное» (PG, t. 30, col. 412).

Итак, «абсолютная красота» (το κάλλος) — это цель духовных устремлений византийцев. Один же из путей к этой цели они видели в «прекрасном» (χαλός) материального мира <sup>29</sup>. Отношение к этой «земной красоте», однако. у византийских мыслителей двойственно. С одной стороны, они отрипательно относятся к чувственной красоте как возбудителю греховых помыслов и плотского вожделения. Они не принимают эллинские «искусства» как пустые, ничего не дающие душе 30. С другой стороны, они высоко пенят, в отличие от восточных дуалистов, прекрасное в материальном мире и в искусстве, ибо оно является «отображением» и проявлением на уровне эмпирического бытия «абсолютной красоты». При определении этой красоты византийские мыслители повторяют традиционные формулы античных авторов о гармоничности, «взаимной соразмерности частей» (πρός ἄλληλα τῶν μερῶν συμμετρία), «наружной доброцветности» (ἐπιφαινομένα εύγροία) <sup>31</sup>. Они часто сближают понятия «прекрасное» и «благое» <sup>32</sup>, выводя одно из другого или обосновывая одно другим (реминисценция античной калокагатии). Однако они не сливают эти понятия. Василий Великий стремится к их четкому разграничению (PG, t. 29, col. 400 B = C). Сложные представления о жизненных противоречиях <sup>33</sup> и о мире как о едином целом, в котором все подчинено определенным закономерностям (умом не постигаемым), заставляют византийских мыслителей видеть лаже в невзрачных предметах материального мира, как в необходимых элементах гармонического целого, красоту всего ансамбля 34.

Относительно прекрасного в искусстве византийцы развивают, посвоему истолковывая, плотиновскую идею о том, «что произведения искусства подражают не просто видимому, но восходят к смысловым сущностям, из которых состоит и получается сама природа, и что, далее, они многое созидают и от себя» 35, т. е. художники творят согласно определенному идеалу. Именно этот духовный идеал имел в виду и Василий Великий. заявляя: «Я не люблю ничего незаконченного. Неприятно видеть и изображение, наполовину доведенное до сходства» (PG, t. 31, col. 241 C). Основной целью таких изображений становится «возвышение» души человека, очищение от страстей, возбуждение в нем высоких помыслов (в частности, побуждение его к мужеству <sup>36</sup>), наконец его духовное преображение на пути к «абсолютной красоте». И здесь внимание византийских мыслителей сосредоточивается на психологическом аспекте воздействия искусства, прекрасного в нем на человека.

Восточнохристианская онтология была разработана и зафиксирована в системе догматических формул. Константность ее не подвергалась практически на протяжении длительных периодов сомнению. Психология же отражала связь с конкретными людьми, их постоянно меняющиеся взаимоотношения, была главным нервом всей их духовной жизни. Постижение самой «абсолютной красоты» осуществлялось в конечном счете на уровне внесознательного психического («сверхчувственно и сверхразумно» по патристической терминологии) в процессе литургического и художественного «опыта».

в устроении всех своих частей отражает духовную красоту» (PG, t. 3, col. 144 В). <sup>36</sup> Плотин, Эн. V, 8.1. перев. А. Ф. Лосева («История эстетики», т. 1, стр. 225). <sup>36</sup> PG, t. 31, col. 509 A.

<sup>29</sup> Вопросом смыслового различия понятий καλός и κάλλος подробно занимался Псевдо-Дионисий (PG, t. 3, col. 701 C).

30 См. PG, t. 30, col. 380 A.

31 Там же, col. 409 A; cp. t. 29, col. 48 A.

32 PG, t. 31, col. 909 С.

33 Так, Григорий Нисский осмысливает жизнь как состоящую из противо-

ноложностей (ті) єх тων εναντίων σύγτρατον ζωήν επεσπάσατο. — PG, t. 46. col. 81 B). 34 PG, t. 29, col. 76—77. Ср. у Цсевло-Пионисия: «не неприличным является изображение небесных /субстанций/ с помощью образов, заимствованных от незначительных предметов материального мира, ибо и мир этот, получив бытие от истинной красоты,

Уже Плотин живо интересовался проблемой восприятия, «психо-фивическим» механизмом зрительной деятельности <sup>37</sup>. По его мнению, в процессе зрения глаз должен «уполобиться» предмету. При этом образ (δακτύλιος — отпечаток) предмета в душе зрителя будет зависеть от его зрительной «установки»: смотрит ли он обычным «телесным зрением» (ὄψις ὀμμάτων) или «внутренним взором» (ё́võov βλέπει) 38. А душа не увидит прекрасного, пока сама не станет прекрасной, ибо объект зрения (в том числе и произведение искусства) формирует душу смотрящего.

Эти идеи были активно восприняты византийцами. Для них «зрительные» образы и неоднозначность их восприятия имели существенное значение. Большую часть информации, по «отеческому преданию» (πατρική παράδοσις), пророки, мистики, отцы и учителя церкви получали в виде «зрительных образов» и только затем пытались изложить ее в понятийной форме <sup>39</sup>. Для обоснования приоритета зрения над остальными органами чувств Григорий Нисский стремится даже доказать, что само название «божество» (θεότης) «произошло» от зрения (έх τῆς θέας), от наделения бога в первую очередь зрительной, созерцательной способностью (PG, t. 45. col. 121). А Василий Великий писал: «Из чувственных наших органов самое ясное представление об ощущаемом имеет зрение» (брась — PG, t. 30, col. 132 A).

Интерес к «физике и психологии» зрения не исчезает и в более поздний период 40. Не в этом ли следует усматривать одну из главных причин пристального внимания византийцев к живописи? Не случайно, что психо-физическая теория нашла подтверждение в художественной практике раннехристианского и византийского искусства 41.

Василий Великий хорошо осознает сложность проблемы зрительного восприятия. Он не принимает плотиновской концепции, но и не дает своей, хотя знает различные точки зрения на этот предмет. То ли образы рассматриваемых предметов входят в глаз и поэтому возникает представление о них, то ли сам глаз испускает нечто приближающееся к предмету и контактирующее с ним, — Василию это не ясно, и он оставляет вопрос открытым (PG, t. 29, col. 668). Тем не менее/ему не дает покоя вопрос, каков все же механизм воздействия прекрасного на человека, хотя каждый раз он приходит к убеждению, что постигнуть его трудно (но не невозможно!). «Удивляться прекрасному нетрудно, — заявляет он, — установить же точное понятие того, что приводит в удивление, — трудно и неудободостижимо (γαλεπόν καί δυσέφικτον)» 42.

Трезвый подход к столь сложной проблеме позволил Василию сделать некоторые интересные наблюдения, значение которых выходит за рамки византийской эстетики. Так, гедонистическая функция прекрасного важна для него не сама по себе. Она должна способствовать «незаметному» восприятию человеком знаний, содержащихся в самом произведении. Ибо эти знания трудны для восприятия без художественного оформления, как горькое лекарство без меда  $^{43}$ . И «то, что впитывается с наслажением и отрадой, не изглаживается из наших душ» 44. Отсюда понятно и отрицательное отношение Василия Великого к «искусствам» выразительным, товоря современным языком, а в его понимании — «пустым», не несущим понятийной или «зрительно-дидактической» информации, к таким, как

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> См. Плотин. Эн., I, 6,8—9; IV, 6,1, а также: A. Grabar. Plotin et les origines

de l'esthetique medievale. — «Cahiers archeologiques», Paris, 1945, p. 21—25.

38 Плотин. Эн., I, 6,8—9; Plotini Opera, t. 1. Paris—Bruxelle, 1951, p. 115—116.

<sup>39</sup> См. PG, t. 30, col. 132 В—С.
40 См. G. Mathew. Op. cit., p. 36.
41 См. A. Grabar. Op. cit., p. 31; G. Mathew. Op. cit., p. 35—36.
42 PG, t. 31, col. 472.
43 PG, t. 29, col. 212 В.
44 Цит. по: «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения». М., 1966, стр. 105.

игра на гуслях и свирели, пляски и танцы (PG, t. 30, col. 380 A). Его симпатии на стороне религиозной музыки и живописи. В изобразительном же искусстве они прежде всего распространяются на произведения «исторического» характера. В них Василий видит глубокое воплошение ярких страниц религиозной истории.

Однако не следует думать, опираясь на популярную в иконоборческий период формулу: «изображение есть книга для неграмотных» 45, что византийские мыслители буквально понимали эту фразу и отождествляли изображение с текстом. Скорее всего, в ней они стремились указать на большой объем информации, содержащейся в изображении. И информации отнюдь не понятийного характера. Василий Великий в известном Слове на лень мученика Варлаама подчеркивает, что живописный язык значительно богаче словесного, особенно при передаче непонятийной информации. Он ничуть не стыдится того, что образ, написанный «красками мудрости» живописцев, «осветит» и «затмит» его неясное словесное изображение (PG, t. 31, col. 489 A). Именно такое понимание образа, живописного в частности, сохранялось и в последующие периоды византийской истории.

Стремление рассматривать прекрасное в природе и искусстве в неразрывной связи с процессом его восприятия конкретным человеком (ибопрекрасное — это путь познания Красоты, и путь бесконечный, так как «в прекрасном невозможно достигнуть какого-либо конца» 46) приводит Василия Великого к новому аспекту осмысления этой категории. На примере со светом он пытается показать, что прекрасно не только то, что соразмерно во всех своих частях, но и то, что имеет «соразмерность... относительно безболезненного и приятного действия на зрение» (РС, t. 29. col. 48 A). Василий Великий пытается расширить классическое определение прекрасного, подходя к нему с точки зрения «психологии восприятия». Более важной и значимой становится для Василия не «соразмерность» в произведении искусства, а «соразмерность» во внутреннем мире человека, вызванная восприятием «прекрасного». «Истинно прекрасное, — читаем у него, — есть соразмерность в душе, доблестно настроенной» 47. Соразмерность же в структуре произведения искусства важна постольку, поскольку она приводит к подобному состоянию души, Психологический эффект прекрасного становится важнейшим принципом византийской эстетики.

Этот принцип, в частности, предоставил византийским художникам большую свободу творческой интерпретации на уровне эстетической информации (естественно, в рамках иконографического канона — но это уже совсем иной структурный уровень, уровень формализуемой семантики, и речь сейчас не о нем). Уже Василий Великий хорошо почувствовал и считал вполне нормальным это явление 48: — «И они (живописцы. — В. Б.), когда списывают изображения с изображений, весьма далеко, что и естественно (ώς εἰχός), уклоняются от оригиналов» (PG, t. col. 493 A). Важно только, чтобы любое изображение было «совершено по закону искусства» (τῷ λόγω τῆς τέχνης ἐπτελεσθέν — PG, t. 29, col. 76 C). Но закон этот для разума «неудободостижим». Известен только результат его опосредованного воздействия на психику. Да и он-то зависит от восприятия. Хотя ≪мы по природе [своей] стремимся субъекта

<sup>45</sup> Происхождение свое она ведет от Василия Великого. См. PG, t. 30, col. 509 A.

<sup>46</sup> Γρигорий Нисский: PG, t. 46, col. 97 A. 47 ὅτι τὸ ἀληθινῶς καλὸν τὸ ἐν τῆ ψυχῆ σύμμετρόν ἐστι κατ' ἀρετὴν διακειμένη (PG, t. 30, col. 409 B).

<sup>48</sup> К сожалению, на него иногда не обращают внимания современные исследователи, считая византийскую эстетику «нормативной» в худшем смысле этого слова. Однако канон в этой системе был ведущей доминантой творческого метода и способствовал организации высокохудожественных структур в рамках данной культуры.

к прекрасному», вкусы людей различны — «по большей части одному то,

а другому иное кажется прекрасным» 49.

Таким образом, для византийских мыслителей прекрасное (в природе и искусстве) не имело объективной ценности. Ею обладала лишь «абсолютная красота». Прекрасное же было значимо каждый раз только в его непосредственном контакте с конкретным субъектом восприятия. На первое место выступала его психологическая функция — определенным образом организовать внутреннее состояние человека. Прекрасное являлось важнейшим средством формирования психической иллюзии «постижения сверхпрекрасного», «абсолютной красоты». Хорошо осознавая это уже каппадокийцы начинают употреблять термин «прекрасное» в широком значении, близком к понятию «образ», — как материализованное «отображение» трансцендентной идеи. В результате, уже с VI в. первостепенное значение в патристике начинают играть такие категории, как «символ» и «образ», которые включают в себя часто и значение «прекрасного», хотя полного слияния этих категорий не происходит.

Понятие «образ» наряду со «словом» играло очень важную роль в византийской философско-религиозной системе. Ибо и слово и образ являлись, в понимании византийцев, определенными материализованными (хотя и не тождественными между собой) субстанциями, в которых запечатлевается, сохраняется и передается на уровне эмпирического бытия божественное откровение, священное предание. Отсюда и неослабевающий интерес византийских мыслителей к теории образа как в доиконоборческий период, так и у апологетов иконопочитания. Теория эта была разработана глубоко и всесторонне, хотя и не имела систематического изложения. Она нашла свое органическое воплощение и практическое дополнение в системе художественных образов восточнохристианского искусства.

Наиболее глубокое и полное изложение, говоря современным языком, общей теории образа (μόρφωσις, в отличие от «частной» теории образа — пластического изображения иконопочитателей VIII—IX вв. — εἰχών) 50 содержится в «Ареопагитиках», где она тесно связана с теорией иерархии и системой обозначения божества, т. е. является неотъемлемой частью гносеологии Псевдо-Дионисия.

Следует отметить, что понятие «образ» играло большую роль в тот период не только в среде ортодоксальных христианских мыслителей. Так, византийский поэт Нонн, писавший на греческом языке, в поэме «Дионисика» придает важное значение этому понятию, выраженному в поэме рядом синонимов (все они встречаются и у Псевдо-Дионисия): τύπος, εἰχών, μίμημα, ἴνδαλμα, φάσμα. Призрачный мир образов и «отпечатков» кажется ему более существенным и интересным, чем мир реальности, отражение в зеркале — значительнее отражаемого предмета. Мир предстает перед ним системой причудливых ассоциативных образов и отображений, порожденных его фантазией <sup>51</sup>. Однако у Нонна нет какого-либо осознанного философского поиска «умонепостигаемой истины» с помощью этих образов. В свободной игре его художественного воображения нашли неосознанное отражение философско-религиозные и эстетические искания того сложного периода.

Важнейшей частью философско-религиозной системы византийцев, определявшей цель земного бытия человека, являлось учение о познании

51 Cm. M. Riemschneider. Der Stil Nonnos. — «Aus der byzantinischen Arbeit

der Deutschen Demokratischen Republick», Bd. 1. Berlin, 1957, S. 58-59.

<sup>49</sup> εί καὶ ὅτι μάλιστα ἄλλω ἄλλο φαίνεται καλόν (PG, t. 31, col. 909 B).

<sup>50</sup> Мы условно используем здесь для обозначения этой дефиниции образа часто употребляемый Псевдо-Дионисием в подобных же целях термин ἡ μόρφωσις, хотя сам автор Ареопагитик не ограничивается только им, а пользуется большой шкалой синонимов (включая и εἰχων как «изображение» вообще), стремясь таким способом подчеркнуть глубину и многозначность этой важнейшей в восточнохристианской философии и эстетике категории.

(созерцании) божества, ибо без этого, как указывалось, спасение было «неудободостижимо». Но трансцендентность (ὑπερουσιότης) божества закрывает спекулятивный путь его познания. Поэтому византийские мыслители строят на понятийном уровне систему теологических антиномий 52. Снятие их они перенесли в сферу внесознательного психического. Здесь, как бы на втором непонятийном (ἄλογος) этапе познания, византийцы различают два пути постижения божества: непосредственный, «вне мира» — путь мистического единения с богом, и опосредованный, «в мире и через мир» образно-символический путь познания первопричины. Второй путь играл значительно большую роль в византийской философии и жизни, так как индивидуальный «подвиг аскезы и мистики» был под силу не многим даже среди монахов, и византийские мыслители расценивали его как путь опасный и для большинства людей неприемлемый 53. Считалось, что человек по природе своей «не в состоянии подняться до созерцания духовного без какого-либо посредства» 54. Таким посредником на пути от чувственного к духовному и являются наряду с триадой таинств в иерархической системе Псевдо-Дионисия чувственно воспринимаемые образы (μορφώσεις), символы (σύμβολα), священные поэтические изображения (ποιητικαί ίεροπλαστίαι) <sup>55</sup>, священные изображения (ієроурафіаі), чувственные волы (αἰσθητὰ σύμβολα. — ЕН, 1, 2, 373 A; DN, 9.5. 913 В), священные пластические образы (ієро́πλαστοι μορφώσεις. — СН, 15.1, 328 В) и т. п. Все они необходимы в структуре византийского мировосприятия для того, чтобы приблизить человека «неизреченно и непостижимо к неизрекаемому и непознаваемому» (ἀφθέγκτοις καὶ ἀγνώστοις ἀφθέγκτως καὶ ἀγνώστως. — DN, 1.1. 585 B), чтобы он «посредством чувственных /предметов/ восходил к духовному и через символические священные изображения — к простому /совершенству/ небесной иерархии» (СН, 1.3, 124 A), «не имеющему [никакого] чувственного образа» (СН, 1.3, 121 С).

Образ является основой информационной иерархической системы автора Ареопагитик», так как сообщение (φωτοδοσία) в ней передается не с помошью формально-логических конструкций, а только посредством емких символических образов (έν τυπωτικοίς συμβόλοις. — СН, 1.2, 121 В). Даже слово в этой системе меняет свое непосредственное значение. Оно становится глубоким символом, требующим изощренного теологически-лингвистического толкования <sup>56</sup>, ибо оно по природе своей — образ, как и предвечный Логос — образ Первопричины. Его семантика определяется часто способом организации значимой структуры.

У Псевдо-Дионисия вся иерархия — «образ божественной красоты» (СН, 3.2, 165 В), а члены иерархии — «божественные подобия», «чины и знания» (τάξεις και έπιστήμαι. — Там же). Т. е. они одновременно являются носителем информации и ее содержанием. Отсюда, по мнению Псевдо-Дионисия, и общее для всех чинов иерархии наименование (хотя они все имеют и свои индивидуальные названия) — «үүсхос («вестник» и «известие», «сообщение» одновременно. — СН, 5). Псевдо-Дионисий организует стройную иерархию образов, с помощью которых и передается «истинная»

<sup>54</sup> Иоанн Дамаскин. — PG, t. 94, col. 1241 В.

56 Не случайно пристальное внимание Григория Нисского к слову, стремление понять его значение с учетом места и времени появления библейских книг, аудитории, непосредственно для которой они были написаны, с учетом исторической трансформации семантики слова (PG, t. 45, col. 132 C). На Западе эта проблема интересовала

Августина (см. его работы «Об учителе», «Об истинной религии»).

<sup>52</sup> Теологических — в отличие от философских, так как ни тезисы, ни антитезисы их логически не обосновываются, а принимаются на веру. <sup>53</sup> См. А. П. Каж∂ан. Византийская культура (X—XII вв.). М., 1968, стр. 131.

<sup>55</sup> СН, 2.1, 137 В. Здесь и далее при цитировании «Ареопагитик» используются общепринятые в византинистике сокращения: латинские буквы означают название сочинения: CH — о небесной иерархии, EH — О церковной иерархии, DN — О божественных именах, MTh — О мистической теологии, Ep — Письма; последующие цифры указывают на главу, параграф и столбец по изданию PG, t. 3.

информация с уровня «сверхбытия» на уровень человеческого существования. Литературные и живописные образы занимают в ней определенное место — на уровне чина таинств, т. е. между небесной и земной ступенями иерархии. «Невещественная» ступень иерархии изображена (διαποικίλασα) в них посредством «вещественных изображений» (ὑλαίοις σχὴμασι) и «совокупностей образов» (μορφωτικαῖς συνθέσεσι — CH, 1.3, 121 C) 57. В зависимости от способа организации этих «образных структур» значение одних и тех же «священных изображений» может быть различно (CH, 15.1, 328 В). Соответственно и информация в этой системе многозначна. Семантика и количество ее зависят также от субъекта восприятия («в соответствии со способдостью каждого к божественным озарениям». — CH, 9.2, 257).

Многозначный образ являлся основным элементом (!) в системе восточнохристианской гносеологии. В понимании византийских мыслителей не только священная иерархия, но и вся структура мироздания пронизана идеей образа. Образ — это единственный способ связи и соотнесения между принципиально несоотносимыми и несвязуемыми уровнями «бытия» и «сверхбытия». Только в нем и посредством него возможно «умонепостигаемое» единство («неслитное соединение») трансцендентности и имманентности божества. Как показывает один из первых и глубоких толкователей «Ареопагитик» Максим Исповедник (VII в.), весь духовный, умонепостигаемый мир «таинственно в символических образах представляется изображенным в мире чувственном для тех, кто имеет глаза видеть, и весь мир чувственный. . . заключается в мире духовном: этот в том своими началами, тот в этом своими образами». 58 Отсюда и высшая абсолютная истина есть образ божественного (РС, t. 91, col. 673 С).

Псевдо-Дионисий в соответствии со своей системой обозначения божества различает два метода изображения духовных сущностей и соответственно два типа образов — подобных, «сходных» (τῶν ὁμοίων εἰχόνων) и «несходных» (τῶν ἀνομοίων μορφοποιῶν — СН, 2, 3, 140 С). Первый метод вытекает из катафатического способа обозначения, опирается на традиции классической эстетики и связывается с созданием живописных изображений или литературных образов, близких к зрительным (ср. φαντασία у Псевдо-Лонгина). Здесь Псевдо-Дионисий обращается к греческой теории мимесиса. Но в связи с тем что любая вещь, по его мнению, одновременно подобна и неподобна трансцендентной первопричине (DN, 97.916 A), то возможно лишь не просто подражание, но «неподражаемое подражание» (ἀμίμητον μίμημα. — Там же; см. также Ер, 2, 1068 A).

Этой антиномической формулой, как и многими другими, Псевдо-Дионисий подчеркивает принципиальное отличие своей системы от классических философских систем. В данном случае он пытается противо-поставить античному пониманию мимесиса, как подражания природе 59, свою идею образного отражения (формобоск) первопричины — важнейшего этапа на пути постижения истины. Если древние греки стремились к непосредственному познанию первопричины, полагая предметы видимого мира недостойными внимания «тенями» истины (платоновская школа), то византийские мыслители, как указывалось, акцентируют внимание на методе опосредованного познания. При этом «сходные» образы в чувственной форме «отображают» те или иные свойства и черты непостижимого божества и его духовных сил, которые только таким способом и могут быть как-то постигнуты человеком. Например, по мнению Псевдо-Дионисия, многие свойства огня явлются чувственными (видимыми) образами

<sup>57</sup> На VII Вселенском соборе эти идеи были использованы применительно к конкретным живописным произведениям, т. е. художественная практика обосновывалась общетеоретическими положениями.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Максим Исповедник. Тайноводство. — PG, t. 91, col. 669 C.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. Указ. соч., стр. 214.

(δραποῦς εἰχόνας) божественных свойств 60. Огонь через все свободно проходить неизвестен сам по себе, неуловим и невидим, все освещает, все побеждает, неулержим, несмешиваем и невмещаем, источник движения и самодвижим, всему обильно сообщая себя, не уменьшается и т. п. (СН. 15.2. 329). Аналогичную «образность» можно усмотреть и во многих других предметах. Автор «Ареопагитик» даже в каждом из многочисленных членов человеческого тела вилит «многочастные образы, соответствующие [свойствам] небесных сил» (СН, 15.3, 332 A). В художественном плане функцию «сходных» образов выполняет искусство, ибо живописец в процессе работы постигает архетии через икону (τὸ ἀργέτυπον ἐν τῆ εἰχόνι. — ЕН. 4.3.1. 473 С). Эти илеи наметились еще в эстетике Плотина и были всесторонне теоретически разработаны в иконоборческий период.

Самого Псевдо-Дионисия больше интересует второй метод — создание «неподобных подобий» (τῶν ἀνομοίων ὁμοιοτητῶν), который он соотносит 🕆 апофатическим способом «обозначения». полагая, что «если по отношению к божественным предметам отрипательные обозначения ближе к истине. чем утвердительные, то для выявления (ἐχφαντορία) невидимого и невыразимого больше полхолят несхолные выражения» (СН. 2.3. 141 A). Здесь Псевдо-Лионисий разрабатывает проблему, поставленную еще в работах Оригена и Григория Нисского 61, и доводит ее до логического завершения.

Образы этого типа необходимо строить на преодолении античных идеалов. В них. по мнению Псевдо-Лионисия, должны полностью отсутствовать принятые у людей черты благородства, красоты, гармоничности, чтобы человек, созерпая образ, не представлял себе божество подобным «грубым» материальным формам (любая материальная красота груба) и не останавливал свой ум на этих «видимых красотах, а возвышал его к сверхчувственному (СН. 2. 3. 141 В).

В отличие от «сходных» этот тип образов строится, как видим, на противоположных принципах и связан с другими аспектами гносеологической функции образа. Он уже не столько «отображает», сколько «обозначает» (σημαίνει) истину в определенных знаках и символах, требующих рационалистического толкования, т. е. практически передает «божественное откровение» на знаковом (но не только языковом) уровне. Известная в раннехристианской философии оппозиция  $\mathring{a}\lambda\acute{\eta}\vartheta$ еιа —  $\mathring{a}\mathring{i}\nu_{i}\gamma\mu_{i}$  (истина загадка, намек), идущая от Климента Александрийского (άλήθεια — σύμβοдоу) и Григория Нисского (Ветхий завет — аймура, Новый завет —  $\mathring{a}\mathring{h}\mathring{\eta}\vartheta$ є(a)  $^{62}$ , развивается дальше Псевдо-Дионисием. Так как  $\mathring{a}\mathring{h}\mathring{\eta}\vartheta$ є(a)транспендентна, то она и может быть постигнута только через свою антитезу, вытекающую из нее и обозначающую ее —  $\delta i$  аiугу $\mu$ ат $\omega$ у (CH, 2.2, 140 B; Ep. 9, 1.1104 B, 1108 A). И чтобы это «обозначение необозначаемого» (та суфиата то асупратісти» — СН, 2.2, 140 А) выявило заключенную в нем информацию, необходима его соответствующая «дещифровка» теологическое толкование, ибо, по византийской традиции, «настоящий богослов» толкует «божественные» знаки и символы не по собственному произволу, а вдохновляясь «откровением св. Духа» (см. DN, 1.1, 585 B), которое дает ему ключ к шифру. Однако «психологическая» окраска всей византийской философско-религиозной системы обнаруживается и на этом уровне, допуская многозначность расшифровки <sup>63</sup>. не менее извлечение «истинного», хотя и относительного, смысла знака,

<sup>60</sup> Ср. у Гераклита: огонь — космос, первопричина, бог («Антология мировой философии», т. 1. М., 1969, стр. 275). Здесь же — образ первопричины.
61 См. W. Völker. Kontemplation und Ekstase bei Pseudo-Dionysius Areopagita. Wiesbaden, 1958, S. 97.
62 См. Ibid., S. 93—94.

<sup>63</sup> Так, Иоанн Дамаскин считал, что библейские образы многозначны и каждый понимает их в меру своих способностей и потребностей: «Бог говорил многочастно и многообразно (πολυμερῶς καὶ πολυτρόπως)», чтобы «каждый больной получил свое лекарство» (PG, t. 94, col. 1321 В).

символа — ἀναχάθαρσις (по терминологии Псевдо-Лионисия) играет важнейшую роль в византийской философско-религиозной мысли. Задачей интерпретатора и является «выявление» тайного смысла — «подобающее соотношение явного со скрытым» (οἰχείως ἀρμόσαι τοῖς ἀφαγέσι τὰ φαινόμενα. — CH, 15.5, 333 C).

Однако «неподобные» образы — не только условные знаки и рационалистические символы. Организация их более сложна, так как основное их назначение все же чисто психологического характера. Сам Псевло-Дионисий объясняет необходимость «неподобных» образов исходя именно из этой их функции. Он считает, что несходные изображения должны «самим несходством знаков возбудить и возвысить (διανυστώσα... καὶ ύπονύττουσα τῆ δυσμορφία τῶν συνθημάτῶν) душу» (СН, 2.3, 141 В). Эти «условные знаки» (τὰ συνθήματα) должны воздействовать прежде всего не на разумную. а на внесознательную сферу психики, возбудить (ὑπονύσσω — «жалить», «колоть», т. е. сугубо эмоциональное возбуждение, но не интеллектуальное, как на знаковом уровне) ее в направлении «возвышения» человеческого духа от чувственных образов к «истине». Отсюда и сами изображения называются Псевдо-Дионисием «возвышающими» (τὰς άναγωγικὰς i вроурафіаς. — СН, 2.1, 137 В). Эта идея «возведения» (ἀναγωγή) от образа к «истине» и архетицу явилась основополагающей идеей византийской эстетики. И хотя проблема «образного познания истины» была поставлена еще неоплатониками и ранними христианскими мыслителями (Климент Александрийский, Ориген, Григорий Нисский), однако законченное, глубоко своеобразное и полное раскрытие она получила только в «Ареопагитиках». Здесь «возбуждение» и направление работы психики в определенное русло активной духовной деятельности с помощью чувственных образов является логическим завершением процесса познания первопричины — снятием теологических антиномий на уровне внесознательного психического 64. У последующих византийских мыслителей, особенно в иконоборческий период, ареопагитовская концепция образа получила полное признание 65.

С «неподобными» связывает Псевдо-Дионисий и символические образы. которыми насыщена как вся восточнохристианская теология, так и искусство. Проблема восточнохристианской символики очень сложна в плане хотя бы условной дифференциации религиозных и художественных символов, так как почти все элементы художественной структуры имеют вполне конкретное значение на уровне религиозной (как правило, рассудочной) символики. Любой, даже самый незначительный предмет (а в живописи цвет, свет, форма) как в реальном мире, так и в любом, даже малохудожественном, произведении имеет на этом уровне большое символическое значение. Х уложественный же символ «работает» только в высокохудожественных структурах и обращен в основном к внесознательной сфере психики субъекта восприятия. Ощущая постоянно воздействие именно этих символов при общении с искусством, отцы церкви осмысляли их как чисто религиозные 66. В существующих работах по византийской эстетике 67 эта проблема, к сожалению, не получила должного освещения. За исключением раннехристианской примитивной «символики» (условных

<sup>64</sup> Имеются в виду непонятийные психические процессы в смысле установки («внесознательного состония психики», влияющего на сознательную деятельность). См. Д. Н. Узнадзе. Психологические исследования. М., 1966, стр. 157 и др. 65 См. РG, t. 94, соl. 1241. Ср. слова патриарха Никифора: «Познание архетипа осуществляется нами через икону. . .» (PG, t. 100, соl. 401 С) и т. п.

<sup>66</sup> Что с точки зрения психологии вполне закономерно, так как возможно переключение динамических напряжений эмопионального процесса из одного источника в русло совсем не связанной с ним смысловой компоненты (см. С. Л. Рубинитейн. Основы общей психологии. М., 1946, стр. 470). К тому же и внесознательная установка работает у религиозно настроенных людей в направлении мистико-религиозного восприятия. 67 См. указанные работы Дж. Мэтью, П. А. Михелиса, А. Грабара.

религиозных обозначений), имеющей слабое отношение к собственно художественным произведениям, в них практически не затрагивается этот вопрос. Взаимосвязь художественной и религиозной символики остается в стороне и у таких исследователей восточнохристианского искусства, как О. Демус и К. Онаш 68; исключительно религиозной символикой древнерусского искусства интересуются Л. Успенский и В. Лосский 69. Вероятно, только связь символических образов с психологической функцией «неподобных» образов может дать ключ к осмыслению художественной символики византийского искусства.

В художественной практике восточных христиан все методы изображения («сходные», «несходные» и символические образы) в высокохудожественных памятниках образуют единый органический синтез — основу системы художественных образов восточнохристианского искусства.

На базе «общей» теории образа (μόρφωσις), оформившейся практически в V—VI вв., в период иконоборчества более подробно разрабатывается «частная» теория образа, именно образа «подобного» — изображения (είχών), теория иконы. И если общая теория в первую очередь вскрывает гносеологическое значение образа, то частная наряду с дальнейшим развитием гносеологического аспекта непосредственно заостряет сотериологический (хотя и познание божества в византийской системе, как указывалось, практически необходимый шаг для каждого человека на пути к спасению), а также морально-нравственную проблематику. В центре этой теории (как и всей иконоборческой полемики) стоял вопрос о взаимосоотнесенности образа и архетипа, который иконоборцами и иконопочитателями в силу проявившегося различия принципов мышления трактовался по-разному 70. Иконоборцы, вольно или невольно поддерживая древнеиудейскую традицию (знание имени тождественно знанию сущности), считали, что образ (εἰχών) должен быть единосущен (ὁμοούσιον) прообразу. А так как прообраз — трансцендентная идея, то он и не может быть изображен конкретно-чувственным образом, да еще с помощью антропоморфных изображений. Единственным образом Христа является, по их мнению, евхаристия. Иконопочитателей же они обвиняли одновременно в двух противоположных ересях: в том, что те сливают два естества Христа, изображая его на иконе, и в том, что они разделяют их, изображая только человеческое естество. Иконоборцы трактовали образ как «идеальную» копию, во всем и, главное, «не сущности» (кат' обобач) тождественную прообразу, своего рода двойник.

Иконопочитатели опиратись на более глубокое понимание образа, разработанное мыслителями IV—VI вв., котя логические доказательства их часто менее убедительны, чем у иконоборцев. Опираясь на традиции платоновско-неоплатоновской эстетики в структуре теологически-антиномических принципов мышления, отцы церкви приходят уже в IV—V вв. к пониманию того, что образ (изображение) не является копией архетипа, а только его отражением, не во всем подобным ему: «... иконы суть видимое невидимого и не имеющего фигуры, но телесно изображенного из-за слабости понимания [нашего]» 71. В силу этой слабости нашей способности образного мышления, рассуждает Иоанн Дамаскин, мы и невидимое стремимся мыслить по аналогии с видимым, «ибо видим в тварях образы, показывающие нам тускло божественные откровения» (РG, t. 94,

<sup>71</sup> PG, t. 94, coI. 1241 A.

<sup>68</sup> Cm. O. Demus. Bysantine mosaic decoration. London, 1947; K. Onasch. Die Ikonenmalerei. Leipzig, 1968.

<sup>69</sup> L. Ouspensky, W. Lossky. Der Sinn der Ikonen. Bern—Olten, 1952.
70 Подробное изложение этой проблематики см. в статьях Г. Острогорского «Гносеологические основы византийского спора о св. иконах» (SK, II, 1928) и «Соединение вопроса о св. иконах с христологической догматикой в сочинениях православных апологетов раннего периода иконоборчества» (SK, I, 1927). См. также: A. Grabar. L'iconoclasme bysantin. — «Dossier archéologique». Paris, 1957.

сов. 1241 В—С). Следовательно, образ, являющийся продуктом человеческой психики, никак не может быть тождественным своему трансцендентному архетипу «по сущности» (κατ' ούσίαν). Но образ (εἰκών) равен архетину «по иностаси» (хат' ἀπόστασιν) и «по имени» (хата τὸ ὄνομα). А изображается на иконе, исходя из общей теории образа, не «природа» (человеческая или божественная), а ипостась, т. е. делаются попытки объяснить, опирась на специфику человеческой психики, и непостигаемость и неизобразимость архетипа, возможность и необходимость существования все же опосредованного конкретно-чувственного изображения его.

Опровергая обвинения иконоборцев, Феодор Студит обличает их в примитивном понимании теологической сущности христианства, в стремлении обращаться к логике там, где она принципиально не применима. Евхаристия, по его мнению, как раз не является «образом». Она есть сама Истина, «реальное» приобщение к телу и крови (PG, t. 99, col. 340 B), т. е. непосредственная реализация на уровне бытия сферы сверхбытия, а не ее образное (опосредованное) отражение. Возможность же изображений он объясняет, опираясь не на логику, а на теологический антиномизм центральной идеи христианства --факта «вочеловечивания», в результате которого произошло «соединение несоединяемого» — «описуемого с неописуемым» (332 A), что и упивительно» (δ καὶ παράδοξον). В связи с этой сущностной «парадоксальностью» и «Христос, будучи изображенным [на иконе], остается неописуемым» (332 C) 72, и не следует пытаться опровергать «разумом непостигаемое им, доказательствами — недоказуемое, силлогизмами — не подчиняющееся закону силлогизма» (332 D).

Важно отметить, что для этой группы образов (εἰκών) все мыслители единодушно стремятся указать на их отличие от архетипа «по сущности» (κατ' οὐσίαν). Подобие же антропоморфного живописного образа теологически-антиномическому в онтологическом плане архетипу является для восточных христиан как бы само собой разумеющимся фактом 73, ибо опосредованный характер (художественного, в частности) образа вполне соответствует общей схеме иерархической информационной системы, включающей в себя как необходимое звено внесознательную (в частности, эмоциональную) сферу психики субъекта восприятия.

Четкого понятийного доказательства возможно¢ти существования «сходных» изображений, даже при использовании аристотелевской терминологии 74, отцы церкви, естественно, привести не могли, ибо тезис о том, что можно изображать ипостась, а не природу, мало убедителен. Твердая же вера их в свою правоту основывалась на сильном эстетическом воздействии произведений искусства. Ощущая его, но не умея объяснить, иконопочитатели истолковывали его как божественную энергию, исходяшую от изображения. Отсюда и вся мистика иконы и освящение материи. Утверждение же «не совсем» подобного подобия (одновременного подобия и неподобия — ἀμίμητον μίμημα) виолне соответствовало теологическому антиномизму византийского мышления, так что внутренняя противоречивость образа еще больше убеждала иконопочитателей в их правоте. Широкое и всестороннее распространение же именно изобразительных («зрительных») и особенно живописных образов объяснялось популярной ж патристике того времени концепцией о главенстве зрения («видения») над остальными органами чувств 75.

 $<sup>\</sup>stackrel{72}{\sim}$  Ср. акростих рождественского канона <u>Косьмы Маюмского</u>: Хрісто̀ βροτωθείς, ην ὅπερ βεος, μένη («Христос, вочеловечившись, остается, как и был, Богом). Цит. по: Е. Ловягин. Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках. Изд. 3-е. СПб., 1875, стр. 1.

73 См. PG, t. 46, col. 41 С.

74 См. G. Mathew. Op. cit., p. 157.

75 См. PG, t. 99, col. 392 A; а также A. Mathew. Op. cit., p. 115, 117.

Да это и вполне понятно, так как большую часть «информации» ветхозаветные пророки, апостолы, евангелисты и сами отцы церкви получали, по богословской традиции, непосредственно от бога в мистическом акте, как правило, в виде «зрительных образов». Затем они стремились передать ее на языковом уровне, что, по их мнению, редко удавалось. Живописцы же, по глубокой убежденности восточных христиан, эти высшие «богооткровенные истины» передают в непосредственном (относительно данной формы откровения) виде «зрительных образов» 76. Соответственно и воспринимались эти истины значительно глубже в живописных образах. чем в словесных. «Часто, — читаем у патриарха Никифора, — что ум не схватывает с помощью выслушанных слов, зрение, воспринимая не ложно, растолковывает яснее» (PG, t. 100, col. 380 D). В результате такого понимания живописцы в восточнохристианском мире приравнивались к наиболее почитаемым святым, ибо считалось, что художник в пропессе «писания образа» нахолится в состоянии мистического единения с богом. Сам художник рассматривал труд свой как «священный подвиг» и таинство, а произведение — как результат непосредственного божественного деяния. Отсюда и стремление скрыть собственную личность (как правило, имена восточнохристианских художников неизвестны), так как в созданном им произведении он не видел ничего своего, индивидуального. В творческом акте (как затем и зритель в процессе созерцания) он переносился в мир «вечного бытия», единения (а значит — познания) с высшей субстанцией. Творя, он «живет в боге», и в этом смысл его творчества.

Но, внесознательно организуя в этом акте высокохудожественные структуры, художник создавал объективные эстетические ценности, которые воспринимались в византийском мире как «высшие реальности» 77, т. е. были более «реальны», чем преходящий мир явлений. Иконы, в частности, освящались и воспринимались как явление более высокого порядка, чем материальный мир. Но так как икона — материальный объект. то по отношению к ней проявлялась двойственность, присущая вообще восточнохристианскому отношению к материи. С одной стороны, воспринимая изображение как чувственное отражение духовного архетипа, византийцы и почитали этот прообраз 78. С другой — поклонение, особенно в период противоиконоборческой борьбы, переносится с архетипа на саму материю — не только на икону в целом, но и на краски, доску и другие материальные предметы. В пылу религиозной полемики эстетический аспект, определяющий жизненность и силу произведений этого искусства и ясно ощущаемый в доиконоборческой патристике, уступает место догматическому. Христологический догмат, как мы видели у Феодора Студита, становится единственным убедительным доказательством возможности и необходимости антропоморфных изображений.

Однако в этот период не забывали и о психологическом аспекте образа. В VIII—IX вв., как отмечает в своей работе и Г. Мэтью, в связи с указанным приоритетом «зрения» среди пяти чувств развивается теория фантасии (фантасии). Здесь фантасии — уже не только воображение или «зрительный» образ. Она была для византийцев «необходимой предпосылкой к способности чувственного восприятия (aesthesis)» 79. Образ отпечатывается на фантасия, как на воске (Нил Схоластик) 80, и возбуждает в психике субъекта восприятия различные воспоминания 81.

81 Ibidem.

 <sup>&</sup>lt;sup>76</sup> См. многие примеры у Василия Великого, Иоанна Дамаскина, а также в кн.:
 В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. 1, стр. 18.
 <sup>77</sup> А. П. Каждан. Византийская культура, стр. 159.

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> Cm. PG, t. 94, coI. 1357 C. <sup>79</sup> G. Mathew. Op. cit., p. 115.

<sup>80</sup> Ibid., p. 117.

В XVI в. Григорий Палама развивает пальше эту теорию. Сближая фантасию с образом, он связывает ее с процессом мышления, полагая, ЧТО ПОСЛЕДНИЙ ОСУПЕСТВЛЯЕТСЯ ПОСОЕЛСТВОМ ВОЗЛЕЙСТВИЯ ЧУВСТВЕННЫХ образов на «фантастикон души»: «Фантастикон души (τὸ τῆς ψυχῆς φανταστικόν). . . воспринимает образы (εἰκόνας) от чувств, отпеляя их от предметов и эйлосов. ... он солержит в себе для внутреннего использования денности даже при отсутствии самих предметов и лелает их вилимыми пля себя [в образах]. . . Фантастикон является границей ума и чувства. . ., и ум. [постоянно] вращаясь, перерабатывает образы, многообразно диадо-

гизируя, аналогизируя и сидлогизируя» (PG, t. 150, col. 1132).

Несколько раньше (в XIII в.) Никифор Влеммид, систематизируя христианское учение о «познавательных сидах», относил к ним наряду с умом (νοῦς), рассудком (διάνοια) и мнением (δόξα) также фантасию (φαντασία) ( и чувство (аїздись. — PG. t. 142. col. 712 D). Зпесь фантасия понимается как определенная, непонятийная (акогос) способность души, близкая к «патетическому уму» (νοῦς παθητικός) Аристотеля. Однако и к этому понятию в Византии относились лвойственно. Феолор Стулит, выступая в защиту иконопочитания, писал, имея в випу под фаутаба воображение: «Одна из пяти сил души есть фантасия; фантасия же может быть представлена некоторою иконою, ибо и та и другая содержат изображения. Следовательно, не бесполезна икона, уподобляющаяся фантасии» (PG, t. 99, col. 1220 В—С). И эта же фантасия (воспринимаемая как воображение) считалась чуть ли не «орудием диавола» в более поздний период. Она, по мнению Григория Синаита, «видоизмежнет и извращает всякое духовное созерцание. . . Нет ничего в духовной сфере, чего недьзя было бы извратить (μετασγηματίζονται) фантасией» (PG. t. 150. col. 1288 C).

Таким образом, основательно разработанная византийскими мыслителями теория образа на любом своем уровне проводит одну основную идею. Образ, отражающий в той или иной степени духовный архетип. необходим для того, чтобы «возводить» (возвышать, возносить) человека к любому умонепостигаемому прообразу, т. е. должен выполнять, в понимании византийских мыслителей, гносеологическую функцию в различных ее аспектах. Это возведение (ἀναγωγή), как мы видели у Псевдо-Дионисия, осуществляется путем возбуждения психики субъекта с помощью специально организованных чувственных образов. Обращаясь к его мыслям, Феодор Студит писал: «Очевидно, что от подражания, т. е. от изображения, происходит великая польза, и через это подражание возбуждается («йувісі) активное духовное созерпание архетипа» (PG, t. 99, col. 1217— 1220 A).

Об этом же говорил и Иоанн Дамаскин, тонко ощущая эстетическое воздействие цветовой структуры живописи: «Цвет живописи влечет меня к созерцанию и, как луг, услаждая зрение, незаметно вливает в душу славу божию» (PG, t. 94, col. 1268 B). Образ (изображение) должен возбудить прежде всего внесознательную сферу психики и направить ее работу в определенное русло «духовного созерцания» 82. И созерцания индивидуального, заведомо ориентированного на каждого отдельного субъекта восприятия. В результате каждый человек получает в некотором смысле свою, субъективно окрашенную 83, неповторимую информацию, буждаясь одним и тем же (общим для многих) объективно существующим изображением (произведением искусства). Эта информация, возникающая, по мнению богословов, в результате возбуждения души «божествен-

одному то, а другому иное кажется прекрасным» (PG, t. 31, col. 909 В).

<sup>82</sup> Ср. мысль современного психолога: «Эмоции, вызванные восприятием искусства, стимулируют умственную деятельность. Они оказываются толчком, дополнительным стимулом для возникновения вопросов мировоззренческого характера и попыток решить их» (П. В. Симонов. Что такое эмоция? Наука. М., 1966, стр. 82).

83 Еще Василий Великий считал, что вкусы людей субъективны, «ибо чаще всего

ной энергией» при созерцании человеком «образа», и может быть осмыслена на современном уровне как эстетическая информация, а соответствующее психическое состояние — как эстетическое переживание. Эта мысль окажется еще более убедительной, если вспомнить о большом количестве высокохуложественных памятников, созданных византийскими мастерами <sup>84</sup>.

Эстетическая информация доставляет человеку то «знание», которое не может быть передано ни на каком формализованном языке, с помощью других средств коммуникации. Эту-то ее специфическую особенность тонко почувствовали и хорошо реализовали византийские теоретики и практики искусства, по-своему интерпретировав (в соответствии с определенной исторической ситуацией) ее истинную сущность. Понимая своеобразие этой информации, они осмысливали ее как результат божественного откровения (ведь она даже на человеческий язык непереводима!) 85, т. е. воспринимали ее как важный источник «непонятийного» (άλογος) знания. В эстетической информации византийцы усмотрели определенную близость к важной черте своей гносеологии, заключавшейся в многозначности «божественного откровения». Многозначность художественных образов византийского искусства давала повод к подобному пониманию.

Таким образом, византийская философско-религиозная мысль, развивая и углубляя некоторые философские и эстетические взгляды эллинистического мира, на новой духовной основе создала практически новую, неизвестную ни греческому, ни ближневосточному миру теорию образа. Психологический аспект образа, который был глубоко разработан византийскими мыслителями, хотя и в своеобразной форме, является существенным и необходимым этапом в истории эстетической мысли, так как он связан с важнейшими функциями художественного образа. Без осознания этой внутренне противоречивой концепции как закономерного исторического этапа развития теории искусства и художественного мышления нельзя сегодня проводить строгий научный анализ византийского и превнерусского искусства.

 <sup>84</sup> См. В. Н. Лазарев. История византийской живописи; его же. Византийская живопись. М., 1971, и др.
 85 Хотя уже в XI в. у философа неоплатонического толка, образованнейшего человека своего времени Михаила Пселла мы находим иное осмысление этой информации: «Я и вообще ценитель икон, но одна из них особенно поражает меня неописуемой красотой, она, словно удар молнии, лишает меня чувств и отнимает у меня и силу в [земных] делах, и разум. Я не вполне уверен, что изображение подобно своему оригиналу, но твердо знаю, что смешение красок отображает природу плоти». Цит. по: «История эстетики», т. 1, стр. 339.