

Н.Г. Грибунина (Тверь)

БОГОСЛОВИЕ И ГЕРМЕНЕВТИКА ИКОНЫ.
ПСЕВДО-ДИОНИСИЙ АРЕОПАГИТ И МАКСИМ ИСПОВЕДНИК

Икона, как изображение Христа, Богоматери, апостолов, святых в определенной живописной технике на доске, является самоценным христианским образом. Его характерная особенность – свобода местонахождения. В то же время, икона является одной из граней изобразительных христианских образов, представленных росписями катакомб, рельефами саркофагов, входных дверей храмов, диптихов, пиксид, реликвариев, мозаикой и росписями в раннехристианских базиликах, мавзолеях, баптистериях.

Возникновение и развитие изобразительных христианских образов происходит в двух направлениях. Первое – непосредственная практика личного благочестия христиан, прежде всего обусловленная традициями заупокойного культа, а также личным приобщением к христианской вере, практика оформления общественных христианских ритуалов (богослужение, крещение и т.п.). Другое направление – развитие теории образа в трудах апологетов, отцов церкви, богословов. Другими словами – богословское осмысление христианских изобразительных образов и, в частности, иконы.

Одним из первых свидетельств появления в религиозной практике христиан иконных образов Христа, Богоматери, святых, написанных на досках является упоминание в «Церковной истории» Евсевия Кесарийского о сохранившихся изображениях Христа, апостолов Петра и Павла, [7: 308] а также, известное его письмо императрице Констанции, сестре императора Константина Великого (вторая четверть IV в.).¹

Содержание данного письма, с одной стороны, является свидетельством потребности индивидуума в иконе как средстве проявления личного благочестия, а также, способе утверждения для себя Божьего покровительства, Божьей защиты. Именно с этим связано и развитие культа поклонения христианским святыням и мощам.

С другой стороны, это письмо определяет взгляд представителя церкви, епископа Кесарийского, историка церкви. В определенном смысле, его точка зрения на изображение Христа образует некий смысловой вектор официальной Церкви – ее понимание христианского образа (на определенном историческом этапе) как живописного изображения, которое не может быть приемлемо в христианском культе.

Факты появления первых икон как изображений на досках, которые оказываются в личном распоряжении христианина, в религиозной практике личного благочестия связаны и с другими письменными свидетельствами, сохранившимися, правда, в малом количестве. Одно из них связано с антиохийским епископом Мелетием, который умер в 381 г., после чего его изображения стали размещать в домах. К концу IV в. относится появление в мастерских ремесленников Антиохии небольших образков Симеона Столпника как их личного покровителя. Существуют также сведения о размещении на Форуме портретов римских первосвященников и константинопольских епископов. [21: 90–92]

Как справедливо утверждает Джудит Херрин, подобные местные культы подчеркивали важность визуальных образов, а также значительно усиливали интерес к иконным изображениям Христа. [14: 83] Параллельно с подобной практикой в IV – V вв. активно развивались традиции оформления общественных культовых мест, а именно, изображений в катакомбах, а затем и в храмах. К концу VI в. в раннехристианском храме утвердилась монументальная живопись как художественная форма, воплощающая образы Христа, Богородицы, святых мучеников, апостолов, представляющая сюжеты из Ветхого и Нового Заветов.²

Своеобразным отражением весьма бурного развития христианского изобразительного искусства как одного из художественных элементов христианского культового действия, были высказывания отцов церкви³ (середина и вторая половина IV в.) о христианских монументальных изображениях. Следует обратить внимание на подчеркивание общедоступности изобразительного языка, его понятности. Немаловажен и факт уподобления живописи слову. Василий Великий писал: «то, что рассказ передает уху, картина молчаливо сообщает подражанием». А Григорий Нисский прямо говорил, что «изображение – это книга со своим языком». Акцентирование понятности изображений означает и то, что живописные образы предполагают обращенность к человеку, находящемуся в храме. Слова Григория Нисского «о великом благе» изображений свидетельствуют о стремлении отцов церкви к утверждению их положительной роли в воспитании человека в духе христианских истин, как примера для подражания жизни во Христе и во славу Христа. Нил Синайский писал: «пусть рука превосходнейшего живописца наполнит храм с обеих сторон изображениями Ветхого и Нового Завета, дабы те, кто не знает грамоты и не может читать божественных Писаний, рассматривая живописные изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренне послуживших Христу Богу и возбуждались к соревнованию достославным и приснопамятным доблестям, по которым землю обменяли на небо, предпочтя невидимое видимому» (цит. по: [10: 54]).

К началу VI в. относятся труды Псевдо-Дионисия Ареопагита, в которых был сделан важнейший шаг в развитии христианской теории образов. Его учение о динамическом проявлении Божиим содержит в себе различие между неизменной Сущностью и ее природными исхождениями или силами. Настаивая на целостной полноте Божественных исхождений на каждом уровне сопричастности им, Дионисий чаще всего называет их сверхсущностным лучом божественного мрака. Отсюда, прообразы он определяет как «объединенные в Боге и существующие в нем прежде своего воплощения в бытии творческие идеи, которые в Писании называются «предопределениями» (Ис. 25), а также благие веления Божьи (Рим. 12.2), которые «определяют и творят все сущее, и, сообразуясь с которыми, Сверхсущий предопределил и призвал к бытию все сущее» [5: 62].

По Псевдо-Дионисию образ призван обозначать духовные сущности и возводить к ним человека. Другими словами, быть посредником между принципиально несоотносимыми и несвязуемыми уровнями бытия и «сверхбытия»; должны приблизить человека «неизреченно и непостижимо к неизрекаемому и непознаваемому» [5: 13], чтобы образ «посредством

чувственных предметов восходил к духовному и через символические священные изображения – к простому совершенству небесной иерархии, не имеющему никакого чувственного образа» [6: 4].

В связи с этим Дионисий выстраивает иерархию двух путей познания Бога. Первый, исходящий из человеческих возможностей, связан с созерцанием гармонии и красоты созданной Богом вселенной, поскольку мир «является в некотором роде отображением и подобием его Божественных прообразов». Второй – постепенное отвлечение от всего сущего, т.е. «познание неведением, когда ум, постепенно отрешаясь от всего сущего, в конце концов выходит из себя самого и сверхмыслимым единением соединяется с пресветлым сиянием, и тогда... он достигает просветления» [5: 69]. А отсюда – и теория «подобных и неподобных образов», причем первые трактуются как необходимая, но лишь вспомогательная ступень перехода к неподобным образам.

Необходимо подчеркнуть, что Дионисий прямо нигде не говорит именно о живописных изображениях. Его рассуждения об изображениях Божественных и небесных предметов относятся к текстам Ветхого Завета, Евангелий, трудов Отцов Церкви – «...приникнем, сколько возможно, к свету *священнейшего слова Божия*, преданного нам Отцами, и по мере сил наших, посмотрим на представленные в оном под символами и преобразованиями чины небесных Умов» [6: 3].

Этот широкий подход к изображению, представленному в вербальной форме, впоследствии будет конкретизирован и в отношении собственно визуальных изображений в виде монументальных и иконных христианских образов (оросы Пято-Шестого Вселенского собора (692), Иоанн Дамаскин, Феодор Студит)).

Боле ста лет спустя, в первой половине VII в. Максим Исповедник, один из первых толкователей «Ареопагитик» писал, что весь мир духовный «тайнственно 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» [12: 160].

Очевидно, что с одной стороны Максим указывает на «прямую» связь Творца с тварным бытием, а с другой и на связь «обратную», когда бытие символизирует мир Бога («тот мир») «образами». И эта способность бытия к «образности» также мыслится как данная ему Самим Богом.

Опираясь на теорию Псевдо-Дионисия, Максим разработал т.н. «умозрительную» символику литургии и всех ее элементов. В своей «Мистагогии» он делает акцент на «философско-умозрительном» смысле. В частности, говоря о христианском храме как архитектурно сооружении, Максим Исповедник проводит аналогию с идеей единства Церкви: «Если рассматривать церковь с точки зрения зодчества, то она, являясь единым зданием, допускает различие в силу особого назначения своих частей». При этом, подчеркивается и смысловая разница отдельных частей здания. Максим выделяет алтарь, как место, «предназначенное только для иереев и служителей», а также «место, доступное для всех верующих, именуемое храмом» [12: 159]. Следует обратить внимание на различие «возможности» (потенции) и «действительности» (актуализации). «Храм» является «алтарем» лишь в потенции, актуализируясь в качестве последнего только в высший момент Литургии (например, пресуществления даров), При этом, «алтарь»

всегда актуально является «храмом»: «Храм есть алтарь в возможности, поскольку он освящается, когда священник восходит к своей высшей точке. И, наоборот, алтарь есть храм, действительно обладая им, как началом своего тайноводства» [12: 159].

Высшая цель, к которой устремляется человеческая воля, по Максиму – обожение, имеющее динамический характер, поскольку есть путь восхождения к Богу, «тот порыв подняться над собой, выйти из своей ограниченной природы – в жажде единения с Богом» [9: 99].

Важнейший шаг, сделанный Максимом для богословского осмысления иконы связан с созданием христологического синтеза. Основные его постулаты – выявление Отношения Естества и Лица в их отношении к друг другу; идея т.н. «составной ипостаси», дающей возможность избежать ограниченности уподобления при соединении Божественного и человеческого естеств во Христе; новый способ бытия, характеризующий человеко-бытие Иисуса Христа; выявление двух способов действия и произволения в Иисусе Христе; наконец, идея Христа как «живой иконы любви». [17: 101–130]

Главное в богословии Максима Исповедника заключается в том, что на первый план выведен лик Иисуса Христа, ставший живой печатью взаимодействия Бога и человека. Его и изображает икона, постепенно обретающая свой истинный смысл и значение для христианской веры.

И вновь следует обратить внимание на параллельную линию, представляющую непосредственную практику жизни. Речь идет о письменных свидетельствах весьма активного использования икон в государственной жизни, а именно, о стихотворениях Георгия Писиды, посвященных императору Ираклию в связи с его военными победами. Поэт здесь пишет об иконах, которые были с императором, утверждая тем самым их решающую роль в победе над врагом.

В 622 г. во время похода против персов Ираклий «взял этот божественный и досточтимый образ нерисованной живописи не писанного рукой. Именно Логос, который все формирует и творит, является на иконе как образ неживописный. Когда-то он воплотился без зачатия, а теперь без руки художника принял образ для того, чтобы через оба формирования логоса вера в вочеловечивание была бы подтверждена... Ты принес в дар это Богом созданное изображение, которому ты доверяешь, как божественную жертву начатка за битву... Ты взял в руки внушающий страх божественный образ и кратко сказал... Этот (а не я) является общим императором и господином и полководцем наших войск... Мы, его создания, должны выступить против врага, который созданных идолов почитает...». [3: 425]

В более позднем (630 г.) своем стихотворении «Ираклиада», он упоминает икону Марии, с помощью которой император Ираклий в 610 г. завоевал трон и сверг своего предшественника Фоку: «Ты победил его...не хитростью, а противопоставив ему устрашающий образ пречистой Девы. Ибо ее образ помогал тебе, когда ты убивал дикого зверя». [3: 426]

В проповеди Феодора Синкелла по случаю осады Константинополя аварами в 626 г. подчеркивается защитная роль иконы Девы Марии, благодаря которой и произошло освобождение города: «...Достопочтенный патриарх распорядился на всех воротах на западе города, откуда шло исчадь тьмы, нарисовать святые образы Девы Марии с Господом, которого она родила, на руках, как солнце,

которое своими лучами прогонит тьму... Наш новый Моисей поднял своими чистыми руками образ Сына Божьего, которого боятся демоны: образ называют «нерукотворным», он не нуждался в материальной основе, после того как он позволил себя ради человечества распять. Как непобедимое оружие патриарх пронес этот образ по всем городским стенам...». [3: 423]

К концу VII в. относится факт появления в текстах Вселенского Собора (Трулльский Пято-Шестой Собор 692 г) не только официального признания иконы как участницы литургического действия, но и прямых указаний на способ писания икон. 82 орос упомянутого выше Собора постановляет, что «на некоторых изображениях находится показуемый перстом Предтечи агнец, который принят во образ благодати, через закон показуя нам истинного Агнца, Христа Бога Нашего. Почитая древние образы и тени, преданные Церкви, как знамения и предначертания Истины, мы выше чтим благодать и истину, как исполнение Закона. Посему, чтобы искусством живописания *совершенное* было представлено очам всех, постановляем отныне запечатлевать на иконах Христа Бога нашего – *в человеческом образе*, чтобы чрез это изображение усматривать высоту смирения Бога-Слова, и приводить себе на память Его житие во плоти, страдания, спасительную смерть и происшедшее отсюда искупление всего мира». (Цит. по: [16: 248])

Как справедливо утверждает Д.Успенский, правила этого Собора были «первым соборным выражением христологических основ иконы» [13: 64].

Одной из первых икон стал знаменитый Мандилион или образ Спаса Нерукотворного. Следует подчеркнуть, что сам Святой Убрус был реликвией, потому что физически соприкасался с ликом Христа. А так как последний чудесным образом отпечатался на ткани от прикосновения к нему лика Христа, то отпечатанное изображение стало иконой. Как точно отмечает Е.Шанина, «аутентичный портрет Спасителя подтверждал историческую реальность его земной жизни так же, как в случаях святых такую функцию выполняли их телесные останки» [15: 16].

История Мандилиона неразрывно связана с историей эдесского царя Авгаря. Первое упоминание о его чудесном излечении находится в «Церковной истории» Евсевия Памфила, который весьма подробно рассказывает об этом событии, приводя и тексты писем Иисуса и царя Авгаря (Кн. I, гл. 13). Самое интересное заключается в том, что в этих текстах нет ни одного упоминания о Мандилионе. По Евсевию Авгарь просит Христа приехать к нему и исцелить его болезнь. Христос отвечает, что после вознесения он пришлет одного из своих учеников, чтобы он исцелил болезнь. Так все и случается и исцеление Авгаря происходит в результате возложения на него рук ученика Фаддея: «И говорит Фаддей: во имя Его возлагаю на тебя руку мою». И как только он сказал это, как Авгарь исцелился от болезней и страданий своих. Изумился Авгарь: что слышал он об Иисусе, то на деле свершилось на нем через Его ученика Фаддея, который исцелил его без лекарств и трав, и не его только, но и сына его Авда... исцелил молитвой и прикосновением руки» [7: 45].

Х.Бельтинг отмечает, что только в VI в. речь пойдет об изображении, посланном царю Авгарю [3: 243]. И если Прокопий Кесарийский еще приписывает именно письму Христа спасение Эдессы от персов в 544 г, то хронист Евагрий уже в 593 г. объявляет, что это чудо свершилось «сотворенным Богом образом» [20: 76].

Мандилион был обнаружен в тайнике городских ворот Эдессы в 544 г. И тогда с него стали делать живописные копии. Хроника Михаила Сирийского рассказывает о том, как в VI в. знатный аристократ Афанасий заказал такой список: «Тогда, – повествует Хроника, – он (Афанасий) пришел к одному весьма искусному живописцу и попросил его написать подобный образ. И так это было исполнено, и появился другой образ, обладавший настолько совершенным сходством со своим образцом, насколько вообще это было возможно. Ибо живописец затемнил краски так, как это было принято в древние времена» [21: 326].

Победа иконопочитателей окончательно закрепит отношение между богослужением и искусством как отражение божественной энергии в художественных творениях человека, связанных с христианскими образами. Именно эти идеи придадут изображениям статус сакральности, что сделает художественное творчество полноправным и равноправным элементом богослужения. Используя современную дефиницию дионисиевского «отражения незримого в зримом», «иконичность», можно, согласно точке зрения В.Лепехина говорить о том, что «храмовое искусство не есть некая внешняя вспомогательная принадлежность богослужения или украшение, художественное обрамление Литургии. Иконообраз – часть Откровения, один из способов Боговедения, способный вводить человека в живое общение с Богом; иконообраз есть свидетельство Истины и исповедание веры в воплотившийся Первообраз и Слово. Иконообраз относится к самой сущности богослужебного действия, без иконообразов Литургия не просто беднеет, – она становится невозможной» [8: 35]ю

Список литературы

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1975. – 320 с.
2. Алымов В. Лекции по исторической литургике. // http://www.liturgica.ru/bibliot/usp_vech.zip.
3. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 753 с.
4. Бычков В.В. AESTHETICA PATRUM. Эстетика Отцов Церкви. I Апологеты. Блаженный Августин. – М.: Ладомир, 1995. – 593 с.
5. Дионисий Ареопагит. О Божественных именах; О мистическом богословии / Изд. Подг. Г.М.Прохоровым. – СПб.: Глаголь, 1994. – 370 с.
6. Дионисий Ареопагит. О небесной Иерархии. – М.: РМ, 1994. – 93 с.
7. Евсевий Памфил. Церковная история. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2005. – 491 с.
8. Лепехин В.В. Икона и иконичность. – СПб.: Успенское подворье Оптиной пустыни, 2002. – 400 с.
9. Лосский В.Н. Боговидение. Минск: Белорусский Экзархат, 2007. – 495 с.
10. Нессельштраус Ц.Г. Искусство Раннего Средневековья. Новая История Искусства. – СПб.: Азбука, 2000. – 384 с.
11. Паттерсон-Шевченко Н. Иконы в литургии // «Восточнохристианский храм. Литургия и искусство», СПб, 1994 – С.

12. Творения преподобного Максима Исповедника. Кн. I. Богословские и аскетические трактаты. – «Мартис», 1993. – 352 с.
13. Успенский Л. Богословие иконы. – Изд-во западно-европейского экзархата. Московский патриархат. 2001. – 474 с.
14. Херрин Джудит. Женщины и иконопочитание в ранней Церкви // «Восточнохристианский храм. Литургия и искусство», СПб., 1994. – С. 86.
15. Шанина И.А. Реликвии в восточно-христианской иконографии. – М.: Индик, 2005. – 954 с.
16. Шмеман А. Исторический путь православия. М.: Паломник, 1993. – 389 с.
17. Шёнборн К. Икона Христа. Богословские основы. «Христианская Россия». Милан-Москва, 1999.
18. Delehayе. H. L'origine. – P.139.
19. Esbroek van M. Le culte de la Vierge de Jerusalem a Constantinople au [6-e – 7-e siecles] // REB. 46 (1988), С.181–190.
20. Kitzinger E. The Cult of the Icone in the Age before Iconoclasm // DOP. Vol.8, 1953.
21. Mango C. The Art of Byzantine Empire. 325 – 1453. Sources and Documents. Englewood Cliffs, New Jersey, 1972.

Примечания:

¹ Обратимся к важнейшим фрагментам текста: «Ты пишешь мне относительно определенной иконы Христа с пожеланием, чтобы я прислал к тебе. О какой иконе говоришь и какого она должна быть рода, которую Ты называешь иконой Христа?... Какую икону Христа ищешь? Подлинный, неизменный образ, который по естеству несет черты Христовы, или же, напротив, тот вид, который Он принял на себя нас ради, облекшись во образ раба... Я не могу себе представить, чтобы Ты испрашивала икону Его божественного вида... Вероятно, Тебе хотелось бы получить изображение Его в рабском образе, то есть в виде бедной плоти, в которую Он облекся нас ради. Но...она была проникнута славой Божества, в ней смертное было поглощено жизнью. Если ты, однако, скажешь, что хотела бы от меня не изображение человека, превращенного в Бога, но икону Его смертной плоти, как она выглядела до Его преобразования, то я отвечу: разве ты не помнишь из Писания, что Бог запрещает создавать подобия чего-либо вверху на небесах или здесь внизу на земле». [Цит. по: 17, 61,77]

² В Риме - это мозаики в апсиде базилики Санта Пуденциана (417 г.), на триумфальной арке в базилике Санта Сабина (420-е гг.), на триумфальной арке и центральном нефе базилики Санта Мариа Маджоре (425 – 431 гг.), в апсиде церкви Санти Козмы и Дамиана (ок. 520 г.), в апсиде базилики Сан Лоренцо фуори ле мура (посл. четв. VI в.) В Салониках – ротонда Св. Георгия (нач. V в.), в апсиде храма Осис Давид (V в.). В Милане – в капелле Сан Аквилينو (V в.). В Равенне – в мавзолее Галлы Плацидии (вт. четв. V в.), в Православном (451 – 473 гг.) и в Арианском (493 – 526 гг.) баптистериях, в Архиепископской капелле (494 – 520 гг.), в базилике Сан Аполлинарио Нуово (ок. 530 и 556 гг.), в храме Сан Витале (532 – 545 гг.), в базилике Сант Аполлинарио ин Класе (апсида – сер VI в.). На Синае – мозаики монастыря Св. Екатерины (сер. VI в.). На Кипре – в храмах Пореча (530 – 550 гг.) и Панагии Канакарии (вт. четв. VI в.). Кроме того, существуют письменные свидетельства о росписи несохранившегося храма Св. Апостолов в Константинополе (кон. VI в.), об изображении в Св. Софии цикла из Двенадцати праздников – сообщение Кориппа, поэма Павла Силенциария, посвященная освящению храма в 563 г. [21,218]

3 Василия Великого. Творения, Григория Богослова «Второе Слово о сыне», Иоанна Златоуста «Третье слово на Послание к колоссянам», Григория Нисского «Слово о Божестве Сына и Св.Духа», «Слово о св. мученике Феодоре», Кирилла Александрийского «Слово к императору Феодосию» и др

Научная библиотека ТВГУ