

ОБРАЗНОСТЬ КАК ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ДВУХ РЕАЛЬНОСТЕЙ В РАННЕХРИСТИАНСКИХ ФИЛОСОФСКИХ МОДЕЛЯХ МИРОЗДАНИЯ

Л. С. Стефанова

Софийский университет им. Св. Климента Охридского, Болгария
lubastefanovalands@gmail.com

Проблема интерпретации образного мышления ранних христианских писателей и художников связана с анализом и пониманием того, как они выражают сложные богословские идеи, сформировавшиеся в первые века зарождения христианской философии. В христианском мышлении идея связи Божественного с человеком воплощается посредством образов. Это основа не только богатого метафорического и аллегорического словесного выражения, но и визуальной интерпретации той же идеи в искусстве. В этом исследовании внимание автора сосредоточено по преимуществу на абстрактных геометрических формах в мозаиках ранних христианских храмов. Его цель, прежде всего, показать, что некоторые композиции использовались не только как декоративные элементы в убранстве храма, но были наполнены более глубоким, философским содержанием. Одним из самых ранних примеров композиций с ярко выраженным трансцендентным характером являются частично сохранившиеся мозаики IV века в Большой епископальной базилике в Пловдиве (Болгария). Сравнение текстов из ранних христианских трактатов с некоторыми типами композиций позволяет проанализировать процесс восприятия, осмысления и визуализации этих мыслительных моделей в общей изобразительной структуре христианской иконографии. Геометрические узоры раскрывают связь с универсальными идеями творения в трудах христианских мыслителей первых веков. Таким образом, эти труды стали основой для развития теоцентрических композиций в христианском храме и определили новую, метафизическую перспективу его внутреннего пространства.

Ключевые слова: абстрактное образное мышление, геометрические модели, христианская мозаика, христианский храм, начало, процесс, центр, спираль, Единое, множественность, концентрические взаимодействия.

IMAGERY AS AN INTERSECTION OF TWO REALITIES IN THE EARLY CHRISTIAN PHILOSOPHICAL MODELS OF THE UNIVERSE

Lyubomira Stefanova

Sofia University "St. Kliment Ohridski", Bulgaria
lubastefanovalands@gmail.com

The problem of interpreting the imaginative thinking of early Christian writers and artists is connected with the analysis and understanding of their expression of complex theological ideas formed in the first centuries of the beginning of Christian philosophy. One of the earliest examples of compositions with a vivid transcendental character is the partially preserved mosaic in the Great Episcopal Basilica in Plovdiv, Bulgaria. The comparison of the texts from the early Christian treatises with certain types of compositions allows to analyze the process of perception, comprehension and visualization of these thought models in the general pictorial structure of the Christian iconography. The author's attention is focused on the floor mosaics in the Episcopal Basilica in Plovdiv, dating from the 4th century, in which can be traced not only the origin of the visual interpretation of individual texts, and not just the development of allegorical symbolic images, but a special kind of circular compositions, that became the basis for the development of Christian iconography in the following centuries.

Keywords: abstract figurative thinking, geometric models, Christian mosaic, Christian temple, beginning, process, center, spiral, the One, multiple, concentric interactions.

Представления об общении человека с Богом свидетельствуют с древних времён о сознательном поиске наиболее подходящих средств выражения, чтобы передать универсальные идеи взаимоотношений между абсолютной и относительной реальностью, той духовной связи между Создателем и творением, которая определяет общую структуру и устройство бытия. Мир христианского искусства с самого начала своего развития построен как целостная структура, объединяющая в себе через веру все визуальные, словесные, чувственные и динамические формы выражения, которые вместе составляют общий духовный этос христианской культуры. Это искусство невозможно постичь само по себе в контексте аналитической историзации сакральных образов. Чтобы понять его суть, мы должны избавиться от приобретённой привычки воспринимать образы только как иллюстрации определённых исторических событий или текстов из Священного Писания, а также от ограниченного толкования богословских формулировок, выработанных на протяжении веков христианской истории.

Вообще говоря, христианство создаёт особые динамические образы, которые можно полностью воспринять тогда, когда мы находимся в самом храме, где мы переживаем нашу настоящую и будущую жизнь, слушая, видя, вдыхая и переживая то, что происходит в эсхатологическом сообще-

стве. В храме человеческая душа вступает в общение с особыми образами, имеющими как чувственное, так и вневременное измерение. В этом смысле высказывается известный российский исследователь христианского искусства Алексей Лидов, когда призывает отличать основной методологический принцип в истории искусства, касающийся отношений между изображением и зрителем, от гораздо более глубокого и сложного восприятия, которое культивирует сама христианская образность в сокровенной сущности человеческой души, помещая зрителя в самое священное окружение, среди сакрального образа [Лидов 2009, 23–24]. Фактически понятие «образ» здесь, в христианском контексте, выходит далеко за рамки общепринятого понятия, за пределы поверхности стены и икон, которые смотрят на нас из иконостаса, расширяясь, наполняя своим присутствием весь храм, всю Вселенную. Образ становится пространственным образом, способным влиять на человека, активизировать его тончайшие духовные восприятия и тем самым создавать ощущение связи, общения с невидимым присутствием Бога в священном пространстве храма.

Такое понимание образов в их функции как связующего звена между человеческим, земным и трансцендентным бытием Бога, вероятно, существовало с первых веков христианского мировоззрения, наряду с возникновением потребности в словесном выражении основных истин христианской веры. Оно неизбежно имело в качестве отправной точки и мистический опыт, и тексты Священного Писания, и опыт древней философской мысли – фундаментальные предпосылки для развития общего видения сотворения мира, цели человека и его отношений с Творцом.

В данном исследовании внимание сосредоточено на напольных мозаиках в раннехристианских базиликах, в которых прослеживаются особого рода круговые композиции, которые, несмотря на их декоративный характер, на наш взгляд, передают чисто философские послания, лежащие в основе христианского учения об онтологической связи Творца и творения.

Онтологические идеи между эллинистической и раннехристианской эпохами

В геометрических мозаиках поздней римской эпохи и при переходе к эллинистической культуре можно найти те схематические образы мышления, которые были развиты как философские идеи в более поздних неоплатонических видениях Единого и эманации. Они также заимствованы в схемах христианского мышления при формировании теоцентрических композиций. Постараемся доказать, что они не только декоративны и случайны, но и вполне целенаправленно участвуют в общей пространственной схеме храмового единства, чтобы сделать её значимой как топос мысленного созерцания. Именно эти изображения декоративных концентрических кругов, возможно, легли в основу разработанных позднее иконографических схем Христа Вседержителя на куполах и сводах средневековых церквей.

Наряду с декоративными элементами и сюжетными сценами, которые следуют библейскому тексту, раннехристианские базилики изобило-

вали изображениями птиц, рыб, виноградных гроздей, различных животных и геометрическими орнаментами, такими как меандры, косы, ромбы и стилизованные растения. Одним из таких примеров является базилика в Аквилее (Италия), где мозаики пола (IV век), расположенные на огромной площади, передают представления первых христиан о разнообразии сотворённого мира (ил. 1). Среди изображений, обрамлённых плетёными орнаментами, мы также находим те, которые имеют символическое значение: барашек, павлин, рыба, которые косвенно относятся к образу Христа. Весь мозаичный декор базилики создаёт ощущение погружения в другую реальность, в реальность затерянного рая. Когда мы смотрим на эти изображения почти с высоты птичьего полёта, мы невольно думаем о величии Божьего творения и его грандиозном замысле.



Ил. 1. Напольные мозаики в базилике Аквилеи. Деталь. IV в. Фото автора

Время создания этих мозаик – это также время появления «Шестоднева» (Hexameron) как литературного жанра. Святой Василий Великий описывает величие Божьего промысла в сотворении мира. Он удивляется уни-

кальности каждого создания и тому, как всё в мире пронизано той же Божественной энергией, через которую всеобъемлющий Логос, изливая Свою любовь, даёт жизнь земле. Это синергетическое единство творения было открыто христианским языком живописи с самого начала христианского искусства. Всё многообразие вселенной представлено в различных творениях, каждое из которых существует как индивидуальное и само по себе неповторимое Божественное воплощение. Разнообразие форм логосов приведено в единство и общую гармонию через их причастность к Творцу как Первопричине и Создателю всего видимого и невидимого.

Однако параллельно с изучением сотворённой природы мы также открываем космологию христианских святых отцов. Первый день творения считается его началом. В этот первый день, по словам св. Григория Нисского, элементы, составляющие существо, были созданы одновременно. Этот первый день также является *днём одним* (Быт 1:4), особым *днём*, днём вне исторического времени (курсив мой – Л.С.). Это день, когда Бог творит всё сразу, «в первый момент творения» [Лоски 2013, 104]. За ним следуют ещё пять деятельных дней, в которые постепенно раскрывается творческая сила Создателя мира, и ещё один, последний и особенный день, замыкающий круг духовного восхождения, обратно к Создателю. Это тоже вневременное понятие, восьмой день воскресения – время-вечность. Возникает вопрос, не выражены ли идеи сотворения Вселенной, связывающие космологические понятия с абстрактным мышлением, через их собственные образные эквиваленты в христианском искусстве? По своей природе оно является невербальным, что затрудняет доказательство такой гипотезы. Однако это не повод не акцентировать внимание на геометрических элементах, которые входят в храмовое искусство вместе с фигурными композициями.

Очевидно, в декоративном убранстве христианской церкви кроется эстетика античности, развитая до сих пор с утончённым чувством орнамента, который одновременно прост и значим как связующее звено между реалистично переданными сюжетными сценами и абстрактным мышлением древних народов. Именно наличие абстрактных декоративных композиций, наряду с повествовательными сценами и символическими образами, говорит о том, что в христианской мысли присутствует невербальный художественный язык, через который идеи эллинистической философии были выражены, но пересмотрены с точки зрения христианства. Как предыдущие языческие культуры, так и христианская мысль имеют дело с вопросами происхождения мира и вселенной. Эти представления относятся к выражению связи между тем Единым Принципом, о котором говорится в учении Платона и его последователей, с одной стороны, и видимым миром, который существует благодаря этой связи, с другой стороны. Влияние неоплатонизма на ранних христианских мыслителей находит выражение в концепции Божественного начала. Плотин (204–270) говорит о Едином как о чём-то, что нельзя описать, потому что оно выше всякой сущности и существования. Это принцип бытия, которому ничего нельзя приписать: «ни бытие, ни сущность, ни жизнь, потому что он выше всех этих вещей»; Единое «полностью самодостаточно и является первым из всех вещей» [Плотин 2005, 322, 538].

Эманация существ из высшей Первопричины в дольний мир – основная идея, которую можно увидеть в египетском религиозном культе Солнца в династии Эхнатона, а также в текстах халдейских оракулов, которые частично дошли до нас и имели продолжение в неоплатонических учениях Прокла и Юлиана. Солнце и его лучи представлены как церемониальная, праздничная раздача товаров, пронизывающих и связывающих весь космос:

И если вы хотите говорить о невидимом, начиная с видимого, <знайте, что> Солнце не только заставляет сиять весь космос, но и создаёт телесное (τὸ σωματικεῖδές) через божественное – с всецелостью и полнотой (ὅλον δι' ὅλου), но и наполняет его жизнью, поднимает душу посредством неуменьшенного света и вкладывает в них неуменьшающуюся поднимающую (ἀναγωγόν) силу; и хотя через свои лучи оно управляет космосом, оно также наполняет души огненными плодами (ἐμπυρίων καρπῶν), потому что ранг Солнца исходит свыше, от сверхкосмических существ [Петров 2010, 94].

Христианское представление о Едином находится под влиянием платонических и неоплатонических концепций, но воспринимается и понимается в свете веры Христа в Единого Всемоущего Бога. Даже в ранних апологетических работах христианских писателей можно найти представление о Боге как о Едином животворном Начале, которое является причиной сотворённого мира, всего сущесвующего, всех существ. Он даёт жизнь и любовь всем существам земным. Для святого Иустина Философа Бог – трансцендентный, нерождённый, невысказанный, неизменный, Владыка всего. В то же время Он – Личность, которая вступает в определённые отношения с людьми, свидетельствуя им о Своей любви и сочувствии [Цоневски 2008, 231–236]. Богословские воззрения св. Иустина построены на основе Священного Писания и отличаются от платоновской философии идей и числовых отношений. Бог для святого Иустина – нравственная Личность, осуществляющая созидательную и вдумчивую деятельность через Свой Логос-Слово, или Сына Божьего.

В напольных мозаиках раннехристианской базилики в Мэриде, Испания (IV век), можно найти прекрасное изображение розетки, выражающее именно эту радиальную симметрию, в которой, подобно огромному солнцу, лучи исходят от Единого Блага (ил. 2). Подобное изображение концентрических кругов, чередующихся с радиальными спиральными линиями, встречается и в других образцах из более ранних эпох, например, в мозаике из Большого дворца (Палацо Массимо) в Риме (II век), мозаике пола с головой бога Диониса с виллы II–III вв. (Археологический музей Коринфа), напольной мозаике с головой Медузы из Пирея (II в.). Изображение в Мэриде с радиальными лучами, исходящими из центра, соответствует идее излучающего Себя Бога. Наблюдательный глаз наслаждается идеальным расположением форм в радиальной геометрии, претендующей на роль модели Божественного Абсолюта. Однако, если удерживать взгляд на изображении в течение длительного времени, сама форма приводит к движе-

нию и вращению розетки, в результате чего из-за предполагаемого сжатия радиальное движение становится спиральным.



Ил. 2. Мозаика из Мерида. Испания. IV век

В неоплатонической концепции энергии, исходящие из центра, уменьшаются в силе по мере удаления от него. Это связано с тем, что схема концентрической круговой композиции принята за абсолютную перспективную проекцию, т. е. вид спереди сверху. Если на изображённую розетку смотреть под углом – что неизбежно при выборе любой другой точки обзора, кроме фронтальной проекции, – перспективное сжатие лучей, которые образуют квадраты при пересечении с концентрическими полосами, может быть видимым. Таким образом, лучевые линии в их сокращении приобретают форму, слегка изогнутую к концу, и поворачивают движение к центру от радиального к спиральному. Таким образом – именно как спиральное движение к центру, к которому уже сознательно стремятся, – образуется розетка мозаики пола раннехристианской базилики в Пловдиве.

Мозаичный круг

Мозаики в Пловдивской епископальной базилике были обнаружены недавно и выставлены в мае 2021 года. Они также датируются концом IV века. Вот ещё один вид изображения, который как бы привлекает особое внимание и обостряет зрительное восприятие. Мы снова говорим об изображениях розеток, но на этот раз радиальное движение трансформируется в спираль, получая своеобразное вращение круговой композиции (ил. 3). Фактически, от центра к периферии круга тянутся однородные полосы концентрических внутренних кругов. Каждая полоса состоит из чередующихся маленьких квадратов: белого, охристого, красного, белого, чёрного, синего, зелёного, чёрного. Квадраты повторяются по определённому алгоритму, так

как этот модуль уместается четыре раза в каждой полосе. Всего образуется семь концентрических полос, и от центра к периферии каждая последующая полоса образно «тянется» квадратом вперёд. В обобщённом видении этой круговой композиции образуются восемь лучей каждого цвета, которые собираются по спирали к центру.



Ил. 3. Мозаика из Епископальной базилики в Пловдиве. Конец IV века

Здесь следует задать вопрос, нельзя ли понимать такое изображение круга с геометрическими элементами как часть декоративной ткани напольной мозаики, выполняющей просто эстетические функции в общей внутренней среде базилики. Причина может заключаться в том, что эта круговая композиция не занимает центрального места в общем декоративном покрытии, а находится в обрамлении большого квадрата к югу от продольной оси центрального нефа. Кроме того, она повторяется ещё раз в другом аналогичном квадрате. Однако важность и особая значимость такого изображения очевидны, поскольку оно является частью более крупной композиции, в центре которой стоит квадрат с именем епископа, занимавшего кафедру в то время, когда были сделаны мозаичные украшения. К сожалению, большая часть этой центральной композиции была утеряна, и по сохранившимся надписям можно только предположить, что имя епископа – Лукиан или Маркиан. Близость этих круглых изображений к столь важной композиции в центральной части базилики однозначно оставляет впечатление её значимости, привлекая внимание зрителя к сакральной геометрии.

Изображённая мозаикой круглая композиция в раннехристианской базилике в Пловдиве обнаруживает особую связь с более сложным образ-

ным мышлением христианских святых отцов, которые видят Божественные энергии как проявление Самого Бога в творении. Представленный образ можно понять как отражение идеи творческого промысла Бога, который заключается во вхождении Божественных энергий в мир и в творческой силе Слова, создающей все логосы как фундаментальные принципы существования. На практике два типа образных эквивалентов абстрактного мышления частично совпадают. Первый – это радиальное развитие кругов от центра к периферии, что соответствует неоплатонической идее эманации Единого, распространяющейся во множестве. Второй тип – это идея прохождения энергий от трансцендентной сущности Бога через волевой творческий акт Бога, в котором, создавая логосы, Он проявляется через них во всей полноте и становится доступным миру.

Круглые композиции этого типа встречаются и в других раннехристианских храмах, а также в церквях более поздних эпох. Время создания этой наглядной модели совпадает с временем творчества отцов Каппадокии. Поэтому ту же мысль, но выраженную словесно, можно найти у св. Василия Великого, когда он отличает неоплатоническую эманацию, которая является произвольным действием Бога, происходящим вне времени, – от Его творческого процесса, который является следствием Его доброй воли, и посредством которого создаются логосы сотворённого мира, имеющего временные измерения [Каприев 2011, 38]. Если мы снова вернёмся к космологическим представлениям святых отцов, мы обнаружим пять дней творения духовных и чувственных элементов – неба и земли, устроенных и украшенных «световидящей силой» Бога, наполняющей творчество. Это мысли-воли Бога, логосы, исходящие из Слова Божьего. Что выражает мозаичный круг из Пловдивской базилики? Разве он не описывает этот предвечный акт творения, в котором мы отличаем сущностное от ипостасного, время-вечность от времени-истории? Это наглядная модель, предполагающая выражение образных представлений о самом творческом акте Божьей Мудрости. Концентрические круги, выходящие из центра как из первого начала, являются одновременно дугой, кругом и спиралью. Это как бы четыре элемента, составляющие мир – вода, земля, воздух и огонь; они чередуются в цветных круговых полосах, которые можно видеть сквозь квадраты и в виде спиральных лучей.

Связываем ли мы мозаичный круг с древними космогоническими представлениями, с теологическими идеями христианских мыслителей или воспринимаем его нейтрально как элемент храмового убранства, мы можем сказать, что перед нами спиральный узор концентрических взаимодействий. Это уже не неоплатоническое излучение, безразличное к процессу создания форм. Пересекая квадраты от центра наружу, мы можем отметить спиральное «вращение» лучей внутрь. Это достигается именно за счёт понимания богатого геометрического модуля и следования алгоритму пересечений квадратов. Итак, если мы думаем о сформированных спиральных лучах, мы можем отнести их к иерархическому порядку в трактатах Ареопагита, где основная метафизическая структура доктрины провиденциальной энергии Бога в творении развивается вдоль оси: $\mu\omicron\nu\eta$ – $\rho\acute{o}\beta\omicron\delta\omicron\varsigma$ –

ἐπιστροφή (покой – исхождение – возвращение), поскольку ἐπιστροφή объясняет возвращение творения к Создателю. Как отмечает Курдыбайло, это обращение направлено к Причине, которая также является конечной Целью [Курдыбайло 2018, 95–97]. Это делается постепенно, при этом Цели предшествуют более мелкие цели, которые фактически являются промежуточными ступенями в иерархическом Божественном Порядке. Если провести аналогию с лучами рассматриваемого круга, то точки пересечения квадратов можно представить как небольшие цели, ведущие к центру круга. Они подобны звеньям причинной метафизической цепи восхождения души к Богу. Согласно учению Ареопагита, местом этих точек пересечения будут Божественные Имена как соединяющие звенья процесса возхождения. «Из имён Бога, – говорит Ареопагит, – бытие есть проявление <имя> всеовершенного Бога, а остальные выражают Его более общие или частные провидения» [Ареопагит 1999, 91].

Как поясняют вышеупомянутые авторы, диалектика единного и множественного развивается параллельно с этим процессом. В христианском контексте Бог как единое и объединяющее Начало исходит из Своей обители (μονή) и продолжается в множественном существе. Благодаря Его творческому действию возникают все логические формы подчинённого Ему бытия. Однако это не просто застывшие парадигмы Божественного проявления. В связи с тем, что в них есть *синфема* (знак семантического единства), или символ, соответствующий каждой онтологической ступени [Курдыбайло 2018, 99], они являются живыми носителями Божественной сущности в полном объёме, но уникальным и индивидуальным образом. В рассматриваемой художественной модели этим единством является пересечение каждого из квадратов с аналогичным квадратом из соседней полосы. Так выражается непрерывность метафизической цепи – непрерывная причастность творения к своему Творцу. С точки зрения христианских образов модель взаимоотношений единного и множественного, части и целого, относится к модели отношений между Богом Отцом и Богом Сыном. Или, как антиномично выразился бы Ареопагит (СН II, 2.11,13; 4.14,1), – это образ иерархического Божественного порядка, открывающий нам «общие и объединённые подразделения», «несходные подобия» или «безобразные образы» [Ареопагит 2001, 22–24]. Как мы уже сказали, круговая композиция с квадратами, пересекающимися между полосами, наводит на мысль о повороте к началу, где поворот отмечает каждое пересечение спирально расположенных квадратов. Его можно представить с точки зрения рационального объяснения, потому что оно также присутствует в христианском православном богословии, не противореча и мистическому опыту.

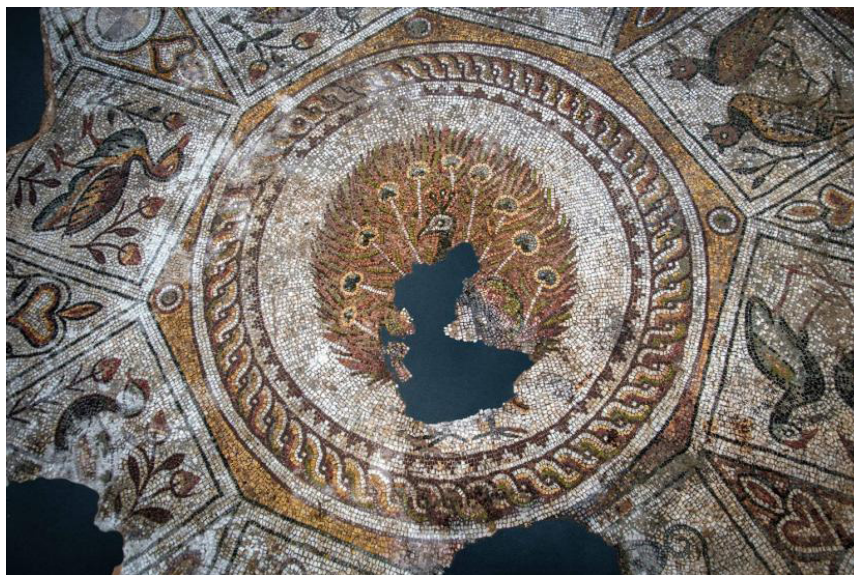
Св. Максим Исповедник [Максим 2002, 117] представляет идею разума, который думает о Боге, объясняя, что:

всякий ум, воссияв от Виновника всего, Бога, поскольку он воссиял от Сотворившего, движется, говорят, около Него как вокруг центра, и движение это не какое-то пространственное, но умственное и жизненное. Круговое же движение ума таково. Всё мыслящее мыслит или будучи умом, или как

причастное уму. Являющийся умом мыслит первично, а причастное уму мыслит вторично. Потому именно, что он, будучи умом, мыслит, и говорится, что он движется. Круговым же это движение представляется потому, что оно возвратное и совершается около Него. Так, мышлением самого себя и Того, Кто прежде него, от Кого он воссиял, поскольку Богом ведь, захотевшим это, он был произведён, он будет вращаться вокруг Него, чтобы не сказать вокруг стремления и любви к Богу, словно около центра. Не соединяются ведь вторые (умы. – Л.С.) с теми, кто перед ними, и происходящее уподобляется некоему хороводу. Ведь рожаемое, посылаемое существовать на своём месте, внимательно смотрит на Родившего.

Восьмиугольник с павлином

В контексте этой образной интерпретации теперь обратим наше внимание на большую мозаичную композицию Пловдивской базилики, которая расположена в центре у главного входа (ил. 4). Это восьмиугольник, состоящий из восьми смежных квадратов с каждой стороны. На квадратах изображены живописно воссозданные птицы – попарно или по одной в каждом квадрате, вокруг которых расположены стилизованные цветы. В центре образовавшегося восьмиугольника стоит павлин с распростёртым хвостом. На белом фоне выделяется силуэт птицы, который окружает плетёный орнамент. Изображение помещается в круг, вписанный в восьмиугольник. Несомненно, здесь использована символика, характерная для эпохи мозаичного творчества, в которой павлин является одним из главных символов Христа.



Ил. 4. Павлин. Епископальная базилика. Пловдив. IV век

Это наиболее представительная композиция из всех мозаичных изображений базилики. Входящего в неё у самого входа встречает этот великолепный живописный образ, словно окутанный самой любовью Бога, облачённый в славу. Благодаря декоративному оформлению он также создаёт впечатление кругового и даже спирального движения благодаря распростёртому хвосту птицы и радиальной симметрии её красивых перьев. Мы не будем вдаваться в подробные объяснения происхождения и значения этой символики. Это вопрос, который, вероятно, много раз рассматривался в области истории искусства. Для нас важно, что способ подачи этой символики павлина аналогичен изображённым цветным концентрическим полосам во внутренней части всего комплекса. Они также являются частью большой композиции с именем епископа, расположенной в восьмиугольнике, который, в свою очередь, состоит из квадратов с декоративными элементами. Этот алгоритм декоративной аранжировки порождает у зрителя ассоциации с умом, которые опять-таки встречаются в Ареопагитских трактатах:

Как боголюбивый священник-освятитель он – лишь *провоизвестник* Божественного выбора, и не он по своей благодати приводит посвящённых к священническому совершенству, но во всех священнических посвящениях он движется самим Богом. И наш Богом данный и первый священник-освятитель (и таким стал для нас человеколюбивый Иисус) прославил не Себя, как сказано в Слове, а Того, Кто сказал Ему: «Ты священник вовек по чину Мелхиседекову». <...> Он иерархически относит таинственное священническое посвящение к Своему Святейшему Отцу и к данному Богом Духу и, как слова говорят, повелевает им: «Не уходите из Иерусалима, но ждите обетования Отца, которое вы слышали от Меня» [Ареопагит 2001, 101–102].

Многоаспектная образность, характерная для текста Ареопагита, в раннехристианском искусстве обращается в живописную технику, чтобы передать универсальную и в то же время уникальную связь между Божественной и человеческой духовностью.

Влияние раннехристианских идей на развитие теоцентрических моделей

В дальнейшем развитии христианского искусства схемы круговых композиций приобретают особый смысл в связи с помещением изображения Христа в их центре. Этот метод, как вначале было отмечено, имеет своеобразный предходный пример в римских мозаиках второго века. Вместо изображения языческого бога христианские художники помещают в центр круговой композиции изображение Сына Божьего. «Слово Божие, – говорит св. Афанасий Александрийский, – видит и душу, и разум <...>, приводит в движение всё сущее в творении и через них открывает Отца» [Афанасий 1902, 208–209]. Божественные эманации в сотворённом мире совпадают с конечной точкой восхождения каждой составляющей этого мира, которая объек-

тивно определяется его привязанностью к образу Христа как единственной видимой Ипостаси Творца.

Невозможность найти какой-либо способ выразить или изобразить сущность Бога не означает невозможности выразить связь между Сверхсуществом и Его проявлением в имманентной реальности. Модели времени предназначены именно для этого. Как пишет Борис Успенский, «настоящее – это будущее в прошлом и прошлое в будущем» [Успенский 1996, 33]. Таким образом, через Христа историческое время воспринимается как космологическое. Прослеживая взаимодействие этих двух временных парадигм, перенесённое в визуальную сферу, мы видим, что они становятся узнаваемыми в священном пространстве христианского храма. С этой точки зрения линейная модель исторического времени сравнима с радиальной моделью иконографии, выраженной в куполе, которую также можно интерпретировать как спираль. Историческое время – это прямая, состоящая из серии причинных событий. Сознание этого времени предполагает эволюционный принцип развития, в котором каждое новое состояние возникает из причинных случаев предыдущего. Возникает вопрос: где же начальное время, в котором находится первая причина? Затем человек достигает космологического сознания времени, изначального времени прото-бытия, которое порождает со-бытие.

Действительно, линейное время, – пишет Б. Успенский, – по самой своей природе абстрактно, тогда как циклическое время конкретно. Линейное время безразлично по отношению к наполняющим его событиям, оно в принципе гомогенно и может мыслиться как однородная и бесконечно делимая субстанция, равная самой себе в каждой своей части; таким образом, оно может рассматриваться как предсуществующий каркас, к которому, так сказать, пригнана вселенная и в рамках которого происходит развитие событий. Напротив, циклическое время не гомогенно, качественно разнородно, оно вообще не мыслится отдельно от событий, которыми оно наполняется, – в противном случае цикличность времени никак не могла бы проявляться [Успенский 1996, 43–44].

Автор связывает циклическое время с космологическим сознанием. Это циклическое время является выражением причастности Бога к историческому времени, в которое был помещён человек. Линейное время похоже на фон, на котором происходят события, в то время как циклическое время Первопричины идентично самим событиям.

Если линейное, то есть историческое время воспринимается как абстрактное, то можно сказать, что оно существует вне событий, вне мира. А циклическое время, сопереживая событиям, может их порождать и, соответственно, сводить к их концу, к их небытию. Таким образом, мы достигаем начала времени, порождающего бытие. Это начальный момент, который не поддаётся повторению и на котором основано сотворённое существование. Цитируя библейские тексты из Книги Бытия (Быт 1:14–15), Б. Успенский пришёл к выводу, что движущееся Богом циклическое время оказалось временем сотворённого существа, соответствующим космологи-

ческому сознанию. Подобные размышления мы находим у преподобного Максима Исповедника: «Эон – это фиксированное время, а время – это эон, измеряемый движением» [Лоски 2013, 100]. Точка встречи веков выражается термином *συντέλεια* – век, охватывающий все другие века.

Взаимодействие этих двух временных парадигм выражается в христианском искусстве через концентрические круги, постепенно развивающиеся от светлого к более тёмному или от тёмного к более светлому в куполе храма, в центре которого изображён Христос Вседержитель. Концентрические круги в куполе – это пространственная модель того же исторического сознания, уникальным образом включающего взаимосвязь прошлого, настоящего и будущего в трансцендентной и в то же время имманентной реальности. В иконографии Христа Вседержителя нет ни прошлого, ни будущего, есть только настоящее, в котором единственный настоящий образ – это образ Спасителя, созерцаемый в эсхатологическом временном измерении, которое проецируется в самом себе. Эта модель после воплощения становится универсальной. «Совмещение космологического и исторического сознания исключительно отчётливо представлено в христианской догматике, – пишет Успенский. – Христос как Богочеловек принадлежит одновременно и космологическому началу, и историческому процессу» [Успенский 1996, 29].

Заключение

Раннехристианские напольные мозаики, представляющие собой круговые композиции, можно рассматривать как визуальные прототипы концентрических кругов, в которых помещено изображение Христа Вседержителя. Движение, создаваемое лучами, исходящими из центра круга, – то же самое, которое описано в VI веке Павлом Силенцарием, о чём говорит Лидов, объясняя образ «вращающегося храма» [Лидов 2011, 35]. Храмовая архитектура, развивая во времени крестово-купольный план, а также полукруг апсид с пересекающимися дуговыми линиями внутренних пространств, наводит на мысль о «дематериализации видимого объёма» [Webb 1999; см.: Лидов 2011, 32]. В этом отношении мозаичные вращающиеся круги можно воспринимать как прообразы *хороса* – священного танца кружащего внушительного купола-светильника в Константинопольской церкви Святой Софии, так похожего на вышеупомянутую идею преподобного Максима о движениях мыслящего ума. По новейшим концепциям, изложенным в творчестве А. Лидова, церковь Святой Софии была задумана в основном как пространственная икона, как перформативное пространство циркулирующего света. В нём произошло соединение физической реальности с трансцендентностью духовного существа. «Очевидно, – пишет Лидов, – что этот эффект имел не только эстетическое, но, прежде всего, символическое значение, создавая с помощью нисходящего вращающегося света образ Горнего Иерусалима, города со стенами из драгоценных камней, сходящего с небес в конце времён (Откр 21–22)» [Лидов 2011, 34–35].

Была ли круговая мозаика из Пловдивской базилики и подобные ей образцы задуманы на основе теоцентрических идей? Без письменных источников, которые могли бы объяснить, каковы были философские и религиозные концепции, лежащие в основе конкретных художественных примеров, мы не всегда можем категорически говорить об их замысле. Однако они намекают на появление средств выражения, с помощью которых, так сказать, «вербальные» фундаментальные богословские идеи церковного искусства, эстетики или представлений о вселенной и времени в целом повторно воспроизводятся через образные формы мышления. Кроме того, у нас есть мудрость, извлечённая из священных текстов и богатого литературного наследия христианских писателей, которые сами по себе являются источником глубочайших богословских прозрений и откровений. Художники, создавшие христианские образы, также черпали из них знания и мудрость.

Иногда сравнения между идеями христианских мыслителей и художественным, умозрительным выражением подобных идей могут страдать от определённого анахронизма. Но мы должны знать заранее, что в данном случае мы приближаемся к этому вопросу не с точки зрения исторической фактологии, а с точки зрения визуального и перцептивного понимания определённой идеи, которая, хотя мы и находим её в тексте, могла существовать задолго до этого в визуальной сфере христианского мышления, где она выражалась в качестве образа. Трудно также догадаться, как словесное выражение идей и их художественная реализация взаимно влияли друг на друга. Наряду с повествовательными темами Священного Писания, а также со многими символическими образами, представленными в контексте как аллегорического, так и типологического экзегетического анализа, в этих образах заключаются те формы мысли, которые выражают основные богословские идеи о сотворении мира и Божьем промысле.

В первые века христиане могли словесно выразить истины веры, ища космологической связи бытия с Богом, который неизвестен в природе. Перед будущими исследованиями христианского искусства стоит задача раскрыть, как художественный изобразительный язык христиан развивался параллельно со словесным выражением, достигнув, соответственно, высокого уровня понимания абстрактной формы. Как создавались особые образы, *образы-парадигмы* [Лидов 2011], раскрывающие связь между существованием Бога и человеческой реальностью. Этот вид образов связан, с одной стороны, с общей трансцендентной реальностью самого храма и предполагает его общую концепцию как визуально перформативного пространства в его функциях как посредника, так и среды духовного созерцания. С другой стороны, сосредоточиваясь на определённых аспектах этого образа, мы можем сказать, что он выражает фундаментальное христианское понимание Божественного порядка и причастности человека и творения к их Создателю. Цель образного воплощения идей связана с возможностью стимулирования и концентрации ментальных и духовных сил человека с целью более непосредственного понимания и реализации его призвания как венца творения и выражения полноты Божьего плана.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ареопагит 1999 – *Ареопагит Псевдо-Дионисий*. За Божествените имена / Пер. с гр. на болг. Л. Денковой. София, 1999.
- Ареопагит 2001 – *Ареопагит Псевдо-Дионисий*. За Небесната Йерархия. За Църковната Йерархия / Пер. с гр. на болг. И. Христова. София, 2001.
- Афанасий 1902 – *Афанасий Великий*, св. Слово о воплощении Бога Слова и о пришествии Его к нам во плоти // Творения иже во святых отца нашего Афанасия Великого, архиепископа Александрийского. Часть 1. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1902. С. 191–264.
- Каприев 2011 – *Каприев Г.* Византийска философия. София, 2011.
- Курдыбайло 2018 – *Курдыбайло Д. С., Курдыбайло И. П.* О влиянии Прокла на диалектику имени и именованя в Ареопагитическом трактате «О Божественных именах» // Соловьёвские исследования. 2018. Вып. 4 (60). С. 90–108.
- Лидов 2009 – *Лидов А. М.* Иероипония. Пространственные иконы и образы-парадигмы в Византийской культуре. Москва, 2009.
- Лидов 2011 – *Лидов А. М.* Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в пространственных иконах Византии // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. Москва, 2011. С. 27–51.
- Лоски 2013 – *Лоски В.* Очерк върху мистическото богословие на Източната църква / Пер. с фр. на болг. Е. Крумовой. София, 2013.
- Максим 2002 – *Дионисий Ареопагит*. Сочинения. Максим Исповедник. Толкования / Пер. с греч. Г. Прохорова. Санкт-Петербург, 2002.
- Плотин 2005 – *Плотин*. Енеады III 8, 10 / Пер. с греч. на болг. Ц. Бояджиева. София, 2005.
- Петров 2010 – *Петров В. В.* «Возводящие лучи Блага»: Солнце в позднеантичном платонизме и в «Ареопагитском корпусе» // Историко-философский ежегодник. 2009. Москва, 2010. С. 85–112.
- Успенский 1996 – *Успенский Б.* Избранные труды. Том 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. Москва, 1996.
- Цоневски 2008 – *Цоневски И.* Патрология. Живот, съчинения и учения на църковните отци, учители и писатели. Т. 1. София, 2008.

REFERENCES

- Areopagite 1999 – Pseudo-Dionysius the Areopagite. Divine Names. Transl. into Bulgarian by L. Denkova. Sofia, 1999.
- Areopagite 2001 – Pseudo-Dionysius the Areopagite. On the Celestial Hierarchy. Ecclesiastical Hierarchy. Transl. into Bulgarian by I. Hristov. Sofia, 2001.
- Athanasius 1902 – St. Athanasius the Great. The Word about the Incarnation of God and His Coming to Us in the Flesh. *The Works of St. Afanasius*. Part 1. Transl. into Russian. Holy Trinity Sergius Lavra, 1902.
- Capriev 2011 – Capriev G. Byzantine Philosophy. Sofia, 2011. In Bulgarian.
- Kurdybailo 2018 – Kurdybailo D. S., Kurdybailo I. P. On the Proclean Influence on Names and Naming Dialectics in the Areopagitic treatise “On the Divine Names”. *Solovyov Studies*. Vol. 4 (60). St. Petersburg, 2018. In Russian.
- Lidov 2009 – Lidov A. M. Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture. Moscow, 2009. In Russian.

- Lidov 2011 – Lidov A. M. The Whirling Church. Iconic as Performative in Byzantine Spatial Icons. *Spatial Icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia*. Moscow, 2011. In Russian.
- Loski 2013 – Loski V. Essay on the Top of Mystical Theology at the Eastern Church. Transl. into Bulgarian by E. Krumova. Sofia, 2013.
- Maximus 2002 – Dionysius the Areopagite. Essays. Maximus the Confessor. Interpretations. Transl. into Russian by G. Prokhorov. St. Petersburg, 2002.
- Petrov 2010 – Petrov V. V. The Rays of the Good. The Sun in Late Antique Platonism and in Corpus Areopagiticum. *Historical and Philosophical Yearbook. 2009*. Moscow, 2010. P. 85–112. In Russian.
- Plotinus 2005 – Plotinus. Enneads III 8, 10. Transl. into Bulgarian by Ts. Boyadzhiev, Sofia, 2005.
- Tsonevski 2008 – Tsonevski I. Patrology. Belly, Works and Teachings on the Church Fathers, Teachers and Writers. Vol. 1. Sofia, 2008. In Bulgarian.
- Uspensky 1996 – Uspensky B. Selected Works. Vol. 1: Semiotics of History. Semiotics of Culture. Moscow, 1996. In Russian.

Материал поступил в редакцию 15.09.2021

принят к публикации 22.10.2021

Для цитирования:

Стефанова Л. С. Образность как пересечение двух реальностей в раннехристианских философских моделях мироздания // Визуальная теология. 2021. № 2 (5). С. 86–102.

DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-86-102>.

For citation:

Stefanova L. S. Imagery as an Intersection of Two Realities in the Early Christian Philosophical Models of the Universe. *Journal of Visual Theology*. 2021. 2 (5). P. 86–102. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-86-102>.