

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Фещенко В.С. — Богословские аспекты формирования теории художественного образа в Византии IV—XIV вв.

// Культура и искусство. – 2023. – № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.12.39361 EDN: PHNNVX URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39361

Богословские аспекты формирования теории художественного образа в Византии IV—XIV вв.

Фещенко Вера Сергеевна

кандидат искусствоведения

аспирант, кафедра всеобщей истории искусств, Российская академия живописи, ваяния и зодчества
Ильи Глазунова

107150, Россия, г. Москва, ул. Ивanteeвская, 1, корп. 5

□ vera-f27@yandex.ru



[Статья из рубрики "Эстетика и теория искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.12.39361

EDN:

PHNNVX

Дата направления статьи в редакцию:

09-12-2022

Аннотация: Предмет исследования - формирование богословской теории образа в церковно-художественной традиции христианского искусства. Цель - выявить основные аспекты формирования теории образа в доиконоборческий период на основе трудов представителей каппадокийской школы, Псевдо-Дионисия Ареопагита, Максима Исповедника, Иоанна Дамаскина, а так же после утверждения иконопочитания, отразившиеся в работах патриарха Григория Константинопольского, Феодора Студита, Симеона Нового Богослова, Григория Паламы и Патриарха Никифора. Проследить, как отображалось на византийском церковном искусстве влияние богословской мысли. Определить специфические особенности феномена иконописного образа и осветить значение его догматических основ в религиозном искусстве. В исследовании трудов византийских богословов применялся историко-культурный анализ, позволивший более целостно увидеть мировоззрение эпохи, в которой они творили, и идеи, которые они отстаивали. Исследование позволяет сделать вывод, что для защитников иконопочитания «почва» была подготовлена великими богословами каппадокийской

школы, которые в свою очередь обращались и переосмысливали неоплатоническое учение Плотина, Псевдо-Дионисия Ареопагита, преобразовавших их идеи в христоцентрическое учение о спасении. Догматические идеи богословов повлияли на изменение античной художественной формы, сообщив ей новое содержание, которое, в свою очередь, может стать важным критерием, помогающим выделить и оценить подлинную духовность в произведениях церковного искусства. Изучение богословской теории образа является важным элементом в определении верности художественной передачи сути вероучения и понимания сакрального содержания храмовой средневековой живописи, а так же необходимым ориентиром для современных иконописцев, позволяющим избирать в своем творчестве, соответствующую богословским догматам, систему выразительных средств.

Ключевые слова:

теория образа, храмовая живопись, богословский догмат, проблема изобразительности, эстетика света, преображенная материя, иконописный канон, иконоборческие споры, символический реализм, спиритуалистическое содержание образа

Изучение церковно-художественной традиции христианского искусства показывает, что с начала своего зарождения и в ходе дальнейшего развития оно было неотделимо от богословия. Важным этапом христианской эстетики явилось оформление богословской теории образа, которое началось в ранневизантийскую эпоху, после провозглашения христианства государственной религией. Смещение центра власти на восток способствовало синтезу художественных традиций античной Греции и Рима с восточными культурными традициями, что актуализировало проблему изображения христианского образа. «Путь формирования канонического художественного языка был сложным, подчас — конфликтным, — пишет О. С. Попова. — Искусство христианизировавшейся Римской империи, Западной и Восточной, огромной, многонациональной многоязычной, опиралось на совершенно различные художественные традиции» [\[1, с. 43\]](#) — итальянская и греческая традиция провозглашала классические принципы, восточная — спиритуалистические и более аллегорические, нежели антропоморфные. У нового искусства стояла задача художественно переосмыслить символизм и аллегоризм раннехристианской живописи, натурализм и телесность античного искусства, создать новые формы и наполнить их новым содержанием. «В IV веке два мира сталкиваются между собою: эллинизм и христианство, — характеризует проблематику времени Г. В. Флоровский. — Церковь не отвергает и не отрицает античную культуру, но эллинизм не приемлет христианства [...]. Еще рано было говорить об окончательной победе. Еще были открыты языческие храмы. Еще учили языческие учителя, — и полемизировали с христианством» [\[2\]](#). В святоотеческой среде велись споры, ключевыми из которых являлись вопросы о «единосущии» лиц Святой Троицы, о «двуединой» природе Христа. Религиозное изобразительное искусство этого периода было еще тесно связано с античной языческой традицией, однако в свете обретения вероучением официального статуса и новых задач начинают разрабатываться и изучаться иконографические типы изображений евангельских и ветхозаветных сюжетов и персонажей. Искусство новой веры нуждалось «в таком стиле, который наилучшим образом воплощал бы спиритуалистические идеалы христианства. К выработке этого стиля и были направлены все творческие усилия христианских художников» [\[3, с. 38\]](#). Неопределенным в процессе преодоления символично-аллегоричной традиции катакомбной живописи являлся образ

самого Христа — параллельно сосуществовали Его изображения в образе «идеальном» и в «зраке раба». Сохранялась традиция изображать Христа молодым и безбородым, встречавшаяся чаще на саркофагах. Встречаются Его изображения «назорейского типа» — со светлыми длинными волосами с пробором по центру (на мозаиках IV—V вв.), голубыми глазами с раздвоенной бородой (мозаики мавзолея св. Констанцы в Риме IV в. и в миниатюрах Сирийского Евангелия Парижской национальной библиотеки VI в.), с короткой цельной бородой (церковь св. Пуденцианы в Риме, нерукотворный образ Латеранской базилики в Риме), с черной бородой и короткими волосами (согласно Иоанну Дамаскину, Константин Великий приказал писать Христа в соответствии с описаниями древних историков — с черными волосами и бородой; такой тип изображается в Сирийском Евангелии 586 г.); одни художественные традиции требовали изображать Христа в «красивом» виде, другие — писать принципиально «некрасивого Христа». Проблема касалась и художественного оформления декора храма — сохранять ли античный дух украшения стен с водными мотивами, птиц и рыб, ловли зверей или писать библейские сюжеты и святых мучеников. В широком смысле разногласия касались самого отношения к религиозному изображению: как достойному поклонения или как благочестивой иллюстрации, объясняющей учение церкви. Эпоха IV—VI вв. для христианской религии была временем сложно разрешимых богословских вопросов, борьбой с ересями, но в то же время это был расцвет христианской духовной жизни. Как отмечает Л. Успенский столпами церкви являлись теперь не мученики, а «отцы и учителя церкви и подвижники — монахи. [...] Именно с этого времени богословие (теоретическое и опытно переживаемое) становится источником, который питает церковное искусство» [\[4, с.51\]](#).

В IV веке, в созданных на основе вероучения философских трудах, именуемых как «Богословский подвиг», таких отцов Церкви как Василий Великий, Григорий Нисский, Григорий Богослов, находят разрешение и обоснование не только спорные вопросы о единстве Лиц Святой Троицы, но и закладываются идеи связанные с утверждением иконописного канона. В «Беседах» [\[5\]](#) Василия Великого, в вопросе обоснования единства сущностей и естества Бога Отца и Сына приводятся примеры, заложившие основу в защиту почитания икон, а также связанные с пониманием тварного образа в его соотношении с Первообразом. «Кто [...] смотрит на царский образ, — пишет он, — и говорит, что изображаемое на картине есть царь, тот не двух царей признает, [...] и если, указав на писанного скажет: "Это Царь", не лишит первообраз царского именованья; вернее сказать признанием образа подтверждает честь воздаваемую царю. [...] Дерево и воск и искусство живописца производят образ тленный — подражание тленному» [...], но когда слышишь слово "образ", разумей "сияние славы"». Образ, объясняет Василий Великий, согласно апостолу — «образ Ипостаси» (Евр.1.3). «Поэтому славе тождественна Ипостась, и сиянию тождественен образ. В таком случае понятие образа, взятое боголепно, приводит нас к единству Божества» [\[5\]](#). Из сказанного следует, что почитание образа тленного (написанного красками), «взятого боголепно», не лишает славы Первообраз. Пример света и сияния в соотношении единства Отца и Сына как образа и ипостаси также осмысливается Григорием Нисским: «...образ показывает ипостась, ипостась же познается по образу [...]. Если не было Сияния не было и сияющего, [...] невозможно представить себе славы не издающей блистания, ипостаси, не имеющей образа, [...] не было бы образа, то, конечно, не было бы и ипостаси» [\[6, с. 373\]](#). Здесь, как и в словах Василия Великого, помимо догматических формулировок связанных с тринитарным учением, прослеживается параллель с изобразительным аспектом, утверждающая связь образа живого с образом иконописным не только в контексте его восприятия, но и в самих сравнительных художественных

характеристиках, связанных с сияющим светом, сиянием славы.

Отношение к живописному изображению как к наиболее яркому отображению назидательного характера христианской проповеди, характеризует также призыв Василия Великого изображать мученические страдания святых в чертах более конкретных и живых. Так в беседах на день памяти мученика Варлаама, он пишет: «... Славные живописатели подвижнических заслуг! Добавьте своим искусством это неполное изображение военначальника! [...] Посмотрю на эту точнее изображенную вами борьбу руки с огнем. Посмотрю на этого борца, живее изображенного на вашей картине» [5]. Объяснение подобного призыва к откровенному выражению страданий можно найти у Д. В. Айналова. Касаясь темы понимания роли и значения храмовой живописи в среде «великих каппадокийцев», он пишет: «У Василия Великого оценка живописи напоминает античное искусство. Он уподобляет живопись прославлению речи и сходится в данном случае с Квинтилианом, находившим, что живопись иногда даже превосходит силу речи. «То, что сказанное слово дает слуху,- цитирует Василия Айналов, — то молчаливая живопись показывает посредством подражания» [7, с. 63]. Подобное понимание живописи как «безмолвного живописного сообщения» — *ὑραφὴ σιωπῶσα* — встречается и у Григория Нисского. Он писал, что «живопись молча умеет говорить на стенах и доставлять величайшую пользу» [4, с. 52]. Согласно его собственному восприятию изображения и впечатлению от силы переданного библейского сюжета, св. Григорий отмечал, что не мог пройти без слез мимо написанной сцены «Жертвоприношение Авраама» [6, с. 375]. Айналов также обращает внимание на употребление Василием Великим слова *μίμησις* — «подражание», — в чем отмечает античное воззрение на природу искусства. Согласно и другим исследователям трудов «великих каппадокийцев» — Г. В. Фроловскому, Н. П. Кондакову, А. В. Мартынову, — христианская философия этих богословов, сформировавшись на основе античной александрийской школы, явилась преодолением неоплатонизма, а также мировоззренческого кризиса античности и стала основой для средневековой культуры и искусства. В становлении теории образа, как и в борьбе с ересями, важным аспектом явилось заимствование научной мысли античных философов и ее теологическое переосмысление в трудах каппадокийских богословов. Как пишет Успенский: «Византийские Отцы Церкви [...] воспитывались на греческой философии; однако она воспринималась ими как чисто интеллектуальная дисциплина, умственная тренировка, как преддверие к богословию, основой которого было Священное Писание» [4, с. 164-165]. Обострившиеся богословские споры «побудили Церковь раскрыть православное учение об обожении человека и соборными определениями дать богословское обоснование просвещению человека Духом Святым» [4, с. 163]. Г. Фроловский обозначает проблему такими словами: «Арианство поставило перед богословским сознанием философскую задачу. И в философских понятиях и словах ответила Церковь на арианский соблазн» [2]. Согласно исследователю жизни и творений св. Григория Нисского, А. В. Мартынову [8, с. 388], он питал большое уважение и обращался к мыслям Платона и Аристотеля, исследовал философию Плотина; идеализм Платона и неоплатоников наиболее соответствовал его самоуглубленной натуре. В работе Григория Нисского «О устройении человека» [9, с. 162] можно проследить связь с аристотелевской идеей материи и формы, где форма, как сущность предмета существующая внутри вещей, может реализоваться только в соединении с материей, а материя может обрести определенность только благодаря форме, так как одно без другого не может существовать. Григорий Нисский пишет о подобном неразрывном единстве образа и Ипостаси, т.е. образа как материального воплощения нематериальной сущности —

Ипостаси; Христа как образа ипостаси Бога. «...Не было бы образа, то конечно, не было бы и ипостаси» [\[6, с. 380\]](#), - пишет он. Подобно тому, как форма характеризует материю, а ипостась характеризует образ, так, по мысли богословов, раскрывается специфика тварной человеческой природы созданной по образу и подобию Божию, а в контексте изобразительности эта неразрывная двойственность выражается в антиномии реального образа и заключенного в нем, в символическом контексте, Первообраза. В главе «О том, что человек есть подобие Божией царственной власти» св. Григорий пишет: «чтобы красота подлинника в точности изобразилась в списке [...] представь себе, что и наш Зиждитель, как бы наложением некоторых красок, [...] расцветил изображение до подобия, [...] чтобы в нас показать собственное Свое начальство» [\[9, с. 169\]](#). Эта богословски осмысленная связь образа и Первообраза, в антропологическом и изобразительном аспекте, станет в перспективе основой утверждения догмата о иконопочитании.

Важным в вопросе изобразительности явилась тема обожения человеческой природы, как основная цель Боговоплощения, которая, согласно Илариону (Алфееву) занимает центральное место в учении Григория Богослова. «(Христос) сделал меня богом через Свою человеческую (природу)» [\[10\]](#), «Обожившее и Обоженное — единый Бог» [\[11\]](#), — пишет св. Григорий. Это направление богословской мысли так же способствовало преодолению неоплатонической теории о теле как, о темнице земного мира и в свете обожения человеческой природы Духом стало обоснованием идеи о преображенной материи, ставшей важным элементом в борьбе с иконоборческой ересью.

В изобразительном искусстве V в. символический аспект связывается с «обширной богословской системой, со всей священной историей» [\[1, с. 50\]](#), античные формы обретают новые черты, «проявляющиеся не столько в схематизации художественного стиля (она — минимальна), сколько в выражении лиц, их вдохновенности или подчас глубокой внутренней погруженности в себя» [\[1, с. 50\]](#), тем не менее, изображения этого периода еще были далеки, как пишет О. С. Попова, «от аскетического содержания и напряженной выразительности христианского образа» [\[1, с. 55\]](#). Значительное влияние на смещение акцентов в религиозном искусстве от натурализма к спиритуалистическому изображению оказали теоретические труды Псевдо-Дионисия Ареопагита творившего, предположительно, в V—VI вв. Впоследствии его идеи легли в основу формирования богословских теорий в защиту иконопочитания. В частности на вопрос изобразительности оказали влияние работы «О небесной иерархии» и «О Божественных именах». Теоретическая база его рассуждений формировалась на тезисе об ограниченности возможностей человеческой природы, неспособной «непосредственно возноситься к созерцанию духовных предметов» и поэтому нуждающейся в «свойственных нам и приличных нашему естеству подобиях, которые бы в понятных для нас изображениях представляли неизобразимое и сверхчувственное» [\[12\]](#). В связи с этим неслучайно существа бестелесные представляются в изобразительном искусстве в специфических образах и очертаниях. Изучая этот вопрос с точки зрения наиболее точного приближения к архетипу, Дионисий рассматривает образ с двух позиций. «Один (тип толкования. — Ф. В.), — пишет он, — состоит в изображениях по возможности сходных со священными предметами; другой же — в образах несходных» [\[12\]](#). В качестве примера сходных, или подобных образов Дионисий, исследуя Священное Писание, приводит такие имена Божии, как «слово», «ум», «существо», «свет», «жизнь». Эти прямые характеристики «приличнее и возвышеннее чувственных образов, — заключает он, — но и они далеки от того, чтобы быть точным отражением высочайшего Божества.

Ибо Божество превыше всякого существа и жизни; никакой свет не может быть выражением Его» [12]. Более свойственно «...для существ духовных и разумных находить в вещественном мире так называемые несходные подобия; потому что в существах духовных должно понимать все, что ни приписывается существам чувственным, совершенно в другом виде» [12]. Эту позицию Дионисий подтверждает фрагментами из Священного Писания, изображающими Бога несходными с Ним чертами, именуя Его «невидимым», «беспредельным» и «непостижимым». Данные характеристики закрепляют тот факт, что «Бог ни с чем из существующего не имеет схождения» [12]. В связи с этим автор делает вывод, что «отрицательный образ выражения» по отношению к Божественным предметам ближе и точнее передает истину, чем утвердительный, и при передаче образов существ невидимых и непостижимых лучше использовать изображения, несходные с ними. «...Несходные подобия более возвышают наш ум, — пишет Дионисий, — и в этом, как я думаю, никто из благоразумных не будет спорить. Ибо благороднейшими изображениями скорее бы некоторые обманулись, представив себе небесные существа златовидными, какими-то мужами световидными, молниеносными, красивыми по виду, одетыми в светлые ризы, испускающими безвредный огонь, или под какими-либо другими подобными видами, в которых Богословие изображает небесные умы. Потому, чтобы предостеречь тех, которые в понятиях своих не восходят далее видимых красот, святые Богословы по своей мудрости, возвышающей наш ум, прибегли к таковым очевидно несходным подобиям с тою святою целью, чтобы не допустить чувственную нашу природу навсегда остановиться на низких изображениях; но чтобы самым несхождением изображений возбудить и возвысить ум наш, так чтобы и при всей привязанности некоторых к вещественному, показалось им неприличным и несообразным с истиною, что существа высшие и Божественные в самом деле подобны таким низким изображениям» [12].

В трактате «О божественных именах» Дионисий Ареопагит, рассматривая одно из именований Божьих, записанных евангелистом Иоанном Богословом, — «Бог есть свет», — вводит такое понятие, как «умственный Свет». Это явление представляет собой Божественное светоизлияние, просвещающее от своей полноты «все надмирные, около мира и в мире пребывающие умы <...> собирающее освещаемых, объединяющее, совершенствующее и обращающее их к Воистину Сущему... собирая к единому истинному, чистому, едино-видному знанию, наполняя единым соединяющим Светом» [13]. Эти рассуждения дали основание к развитию богословских теорий о внутренней эстетике света в изображении святых образов. По вопросу формирования теории образа, в последующий период в богословской среде уделялось особое внимание мистике нетварного Божественного света, который являлся фундаментальным аспектом в передаче спиритуалистичности и иератизма священного образа.

Современник Псевдо-Дионисия Ареопагита преподобный Максим Исповедник, написал своеобразное толкование, основанное на учении Ареопагита, которое он, по видимости, воспринял непосредственно от него. «Я же могу изложить только то, что сохранилось в памяти, что могу лишь смутно постигнуть и еще более смутно выразить» [14], — пишет богослов в своем труде «Мистагогия». В этом сочинении он дает богословское объяснение об образе Церкви, значении человека, о душе, сути церковных богослужебных обрядов и таинств. Несмотря на то, что в труде нет прямых упоминаний о художественном изображении, его учение о «литургическом образе», в основе которого лежит толкование о евхаристическом богослужении, в перспективе борьбы с ересями стало проекцией на богословскую теорию иконопочитателей. В рассуждении преподобного Максима о символическом «созерцании духовных реальностей через

символы или образы ... [раскрывается] ... связь образа и первообраза» [\[15\]](#). Ссылаясь на слова апостола Павла, он пишет: «божественный Апостол говорит "Ибо невидимое Его... от создания мира через рассматривание творений видимы" (Рим. 1:20). И если невидимое зрится посредством видимого, как написано, то для преуспевающих в духовном созерцании легче будет постигнуть видимое через невидимое. Ибо символическое созерцание умопостигаемого посредством зримого есть одновременно и духовное ведение и умозрение видимого через невидимое» [\[14\]](#).

Максим Исповедник во многом может считаться последователем неоплатонических идей Псевдо-Дионисия Ареопагита, однако в учении о «литургическом образе» преподобного Максима есть существенные отличия, которые преобразовали учение Ареопагита и впоследствии легли в основу теории иконописного образа. Согласно представлениям Псевдо-Дионисия, возвышение от чувственных образов к божественным, в контексте литургии, не предполагает динамики, соотношение вещественного и божественного не терпит никакого изменения. В системе преподобного Максима Исповедника евхаристический акт есть движение к Первообразу, как движение к «обожению». «У Псевдо-Дионисия Ареопагита, — пишет В. М. Живов, — обожение всегда опосредовано и условно Оно сообщается человеку в соответствии с тем, какое место он занимает в земной (церковной) иерархии. [...] соединение с Богом остается для человека полностью недоступным. Поэтому и преложение Даров оказывается у Ареопагита символическим действием» [\[15\]](#). Суть обожения, по мысли Максима Исповедника, в проникновении божественных энергий в иноприродное им бытие, т.е. в пораженную грехом человеческую природу, однако, согласно богослову, у Божественной энергии и святых одна природа и единая энергия, из чего следует, что «обожение — основная характеристика существования преображенных людей» [\[15\]](#). В связи с этим получает логическое оформление теоретическая концепция в защиту иконописания: почитать иконы — значит осознавать возможность обожения, «проникновения божественных энергий в человеческую природу; отрицать же эту возможность — значит отрицать движение человека к спасению» [\[15\]](#).

Таким образом, подходя к эпохе иконоборческих споров VIII—IX вв., можно сделать вывод, что для защитников иконопочитания «почва» была подготовлена великими богословами каппадокийской школы, которые в свою очередь обращались и переосмысливали неоплатоническое учение Плотина, Псевдо-Дионисия Ареопагита, преобразовавших их идеи в христоцентрическое учение о спасении.

Предваряя освещение трудов отцов-иконопочитателей, необходимо упомянуть, какое важное значение в формулировании догматов, касающихся изобразительной и христологической основы священного образа оказали заключения Пято-Шестого Трульского собора, состоявшегося в 592 г. В частности 82 правило этого собора явилось первым учением Церкви об иконе, оно выявило преимущество сакрального значения антропоморфного изображения перед символическим, дало указания на то, каким должен быть церковный образ, и положило начало оформлению основных принципов иконописного канона. Важной идеей, которая заключалась в этом правиле, было обоснование восприятия художественного образа Иисуса Христа, как изображения достойного поклонения, а именно, как иконы. Его образ должен был отображать не только исторические, портретные черты, но и включать в себя божественные характеристики, указывающие на Его божественную Славу. «Учение церкви — как пишет Л. Успенский, — подчеркивает всю важность и все значение исторического реализма и признает реалистический образ, сделанный в определенной манере, указывающей на

реальность духовную, как единственный выражающий православное учение» [4, с. 66]. Также и символика церковного искусства в целом «должна быть не в самом сюжете, не в том, **что** изображается, а в том, **как** изображается этот сюжет, в манере изображения» [4, с. 65]. Таким образом, задача художника стояла в том, чтобы «верно передать конкретный образ и в нем раскрыть другую реальность — реальность духовную и пророческую» [4, с. 66], руководствуясь приемами «символического реализма». «В поисках стиля, наиболее подходящего для выражения спиритуалистического содержания образа, пишет О. С. Попова, — в искусстве уже этого раннего времени обозначаются две главные тенденции. Одна из них — это создание одухотворенного образа с помощью использования старых классических средств, путем небольшого их видоизменения. Вторая — это замена классического античного художественного языка, чувственного в свое основе, неким другим, гораздо более строгим и от античности уже далеким» [1, с. 113]. Образцами художественного стиля этого периода являются, например, мозаичные декорации церкви Св. Дмитрия в Салониках (620 г.), церкви Панагии Ангелоктиссы на Кипре (первая половина VII в.), базилики Евфрасия в Порече (середина VI в.). «В VI веке преобладает искусство торжественное и импозантное с образами суровыми, нередко отрешенными, созданными лапидарным художественным языком. В искусстве VII века создаются образы более светлые мягкие, стиль преисполнен эллинистических воспоминаний» [1, с. 113]. Эта эпоха расцвета византийского искусства в VIII—IX вв. вступает в период глубокого кризиса, связанного с конфликтом между иконоборцами и иконопочитателями. Ключевое значение в разрешении этого противостояния оказали труды и действенное участие одних из наиболее выдающихся отцов церкви VII—VIII века Иоанна Дамаскина, Германа Константинопольского и Феодора Студита и патриарха Никифора.

Ранний этап иконоборчества 726—787 гг. связан с патриаршеством Германа Константинопольского, автора «Трех посланий в защиту святых икон», при императоре-иконоборце Льве III. Как патриарх он открыто отклонялся от увещаний императора Льва Исавра отказаться от почитания икон и до последнего стоял на своем, но осознав тщетность своих усилий, сложил с себя знаки сана, так как не мыслил принимать такое решение без Вселенского собора. «...Герман при тихости своего нрава был плотиной, сдерживавшей назревавшее иконоборчество в церкви» [16]. Патриарх придерживался позиций о божественном образе в контексте его исторического Воплощения, принятых на Трульском соборе. «Всегда имея в памяти жизнь Господа нашего Иисуса Христа во плоти, — аргументировал Герман, — Его страдания, спасительную смерть и искупление мира, явившиеся следствием всего этого, мы приняли традицию изображать Господа в Его человеческом облике, это есть в его видимой теофании, понимая, что таким образом мы превозносим уничижение Бога Слова» [17, с. 66].

После отказавшегося от сана патриарха Германа, оппозицию иконоборчеству возглавил преподобный Иоанн Дамаскин. В его работе «Три защитительных слова в защиту иконопочитания» можно увидеть, что он во многом выстраивает доказательства своей правоты на основе учений Максима Исповедника, Псевдо-Дионисия Ареопагита, Григория Нисского, Григория Богослова, Василия Великого и других святых отцов церкви. Дамаскин разрушает аргументы иконоборцев о запрете изображений, ссылающихся на ветхозаветный текст теми же цитатами, написанными во Второзаконии: «Твердо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил вам Господь на Хориве из среды огня (Вт 4:15); дабы вы не развратились и не сделали себе изваяний, изображений какого либо кумира, представляющих какого-либо

мужчину или женщину, изображения какого либо скота, который на земле, изображения какой-либо птицы крылатой» (Вт 4:16-17), а также в Исходе «Да не будет у тебя других богов перед лицом Моим. Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Исх. 20:3-5). Дамаскин объясняет, «что одна цель, чтобы мы не служили твари вместо Создателя и, кроме одного только Творца не воздавали служебного поклонения [...] Видишь, что ради избежания идолослужений Моисей запрещает писание изображений и что невозможно, чтобы был изображаем бесколичественный, и неопиcуемый, и невидимый Бог» [18, с. 33-34]. Доводя мысль до логического предела, Дамаскин пишет: «когда увидишь бестелесного ради тебя вочеловечившись, тогда делай изображение человеческого Его вида. Когда невидимый, облекшись в плоть, становится видимым, тогда изображай подобие Явившегося» [18, с. 35]. В первом слове звучит один из самых известных аргументов Дамаскина, сказанного в защиту святых икон: «Теперь же когда Бог явился во плоти и с человеком поживе, я изображаю видимую сторону Бога. Не поклоняюсь веществу, но поклоняюсь Творцу вещества, сделавшемуся веществом ради меня, соблагволившему поселиться в веществе и посредством вещества, соделавшему мое спасение» [18, с. 40]. Иоанн Дамаскин также дает объяснение, почему в ветхозаветные времена не возводили храмы и не устраивали поклонений и празднеств в память святых людей Израиля: «Ибо природа людей была еще под проклятием, и смерть была приговором (то есть наказанием)..., и тело умершего считалось нечистым. С тех же пор как Божество ... воссоединилось с нашим естеством, наше естество прославлено и превращено в нетленное. Поэтому и смерть святых празднуется, и храмы им воздвигаются и изображения начертываются» [18, с. 61]. В тех же местах из Ветхого завета Дамаскин находит доказательства священной значимости «вещества», вспоминая, как Бог наставлял Моисея для создания скинии завета: «...каждый пусть принесет приношение Господу, золото, серебро, медь, шерсть голубого, пурпурового и червлёного цвета, и виссон, козью шерсть...» (Исх 35 4:11). «Вот подлинно драгоценное вещество, — пишет автор, обращаясь к иконоборцам, — хотя вами считается достойным презрения. Ибо что ничтожнее козьей шерсти или красок? Разве не краска — червленица, и багряница, и синета?». Таким образом, в соответствии с мыслью богослова, можно сделать вывод, что «(у Дамаскина) материя имеет отношение к духовному содержанию, весь вопрос в том, какая перед нами материя и какой дух [...] не все вещество и не вся материя прекрасна, более того после грехопадения человека не только образ его, но и вся материя как бы замутилась и стала греховной. [...] здесь (у Дамаскина) сказано самое главное (великое, в данном случае религиозное, искусство) изображает преображенную материю [...]. Нельзя верно увидеть и изобразить реальную, но преображенную материю, если не восходить к первообразу», отмечает В. Г. Арсланов [19, с. 200-201]. Значимость вещества как материи, Дамаскин подчеркивает во всем божественном творении, обращая внимание на то, как видимые вещи, физически выражают те предметы, что не имеют формы, «что бы они хоть неясно были постигаемы умом» [18, с. 36]. Во всем земном творении есть «образы, прикровенно показывающие нам божественные отражения» [18, с. 92], то есть свои первообразы, высшим же отражением Бога является человек. «Сам Бог Первый сделал изображение, Он и показал изображения. Ибо первого человека Он сотворил по образу Божию» [18, с. 70] — пишет богослов. Если человек есть изображение Бога, «происшедший через подражание (подобие)» [18, с. 91], и может быть изобразим, «ужели я не стану, — вопрошает автор, — делать изображения Того, Кто ради меня явился плотским естеством? И ужели не стану поклоняться и почитать Его посредством чествования и поклонения, которые воздаю его

изображению?» [\[18, с. 96\]](#).

Доводы этих святых отцов оказали свое влияние на завершение первого периода иконоборчества, который ознаменовался Седьмым Вселенским (Вторым Никейским) собором, и где были утверждены догматические основы почитания икон. С Германа Константинопольского и Иоанна Дамаскина, были сняты посмертные обвинения, и предание их анафеме Константином V на иконоборческом соборе в Иерии, отцами Седьмого Вселенского собора им, «этим героям истины» [\[16\]](#), была провозглашена Вечная память. В частности постановление о иконопочтении о самих иконах гласило: «...мы шествуя как бы царским путем и следуя богоглаголивому учению Святых Отцов наших и преданию кафолической церкви [...], со всяким тщанием и осмотрительно определяем: подобно изображению честного и животворящего креста, полагать во святых Божиих церквах, на священных сосудах и одеждах, на стенах, в домах и на путях честные святые иконы, написанные красками и сделанные из мозаики и другого пригодного для этого вещества, иконы Господа, и Бога, и Спаса нашего, Иисуса Христа, и непорочной Владычицы нашей Святой Богородицы, а так же честных ангелов, и всех святых, и преподобных мужей [...]. Ибо честь воздаваемая образу, восходит к первообразу, и поклоняющийся иконе поклоняется существу (ипостаси) изображенного на ней. Такое содержится у Святых Отцов наших, то есть предание кафолической церкви, от конца земли принявшей Евангелие» [\[18, с. 22-23\]](#). Однако на Седьмом Вселенском соборе были опровергнуты не все христологические положения, сформулированные на Соборе в Иерии; часть из них требовала более убедительного опровержения. Разработка всеобъемлющего набора аргументов в пользу почитания икон, начатая патриархом Германом I и Иоанном Дамаскиным, была выполнена крупнейшими богословами второго периода иконоборчества Феодором Студитом и патриархом Никифором. До прихода к власти иконоборца Льва V Армянина, Феодор Студит был ревностным защитником благочестия: восставал, в частности, против повторных браков императоров, утверждая, что таким образом вся церковь поражается церковь грехом прелюбодеяния, и открыто выражал протест патриархам, которые благословляли эти браки, и самим императорам, за что его неоднократно отправляли в ссылку и подвергали избиению. С наступлением новой волны иконоборческого движения Феодор из ссылки «своими письмами руководил борьбой с иконоборцами, подчеркивая принципиально насилие государства над церковью» [\[16\]](#). Феодор активно защищал почитание икон, посвятив этому три «Возражения» иконоборчеству, трактаты и письма. В стремлении утвердить реальность человечности Христа, доступной для изображения, он почти приближался к впадению в несторианство, но это было вызвано великой потребностью на тот момент меры для доказательства Его описуемости. В своих противоиконоборческих сочинениях Феодор частично обращается к категориям Аристотеля: «Христос определенно был не простым человеком; так же неправославно было бы сказать, что он воспринял (облик) одного из людей, а не целую природу во всей полноте. Следует, однако, сказать, что это целостная природа созерцалась индивидуально — ибо как же иначе эта природа могла быть видима таким образом, который позволял ей быть зримой и изображимой ..., который позволял ей есть и пить...» [\[17, с. 66\]](#). По логике Феодора Студита из неопределимости Христа, следовал вывод о Его бестелестности, но икона является «не только «образом "человека Иисуса", но так же и воплощенным Логосом». «Смысл христианского Благовествования, — комментирует мысль Феодора Студита И. Мейендорф, — состоит именно в том факте, что Логос принял все черты человека, включая описуемость, а его икона есть постоянное свидетельство об этом факте. Человечность Христова, делающая иконы возможными, это "новая человечность", она полностью восстановлена для общения с Богом, обожжена [...] Этот

факт подобает отражать в иконографии как в виде искусства...» [\[17, с. 71\]](#). По мысли Феодора Студита, то что человек является образом и подобием Бога, указывает на то что «иконография Божественное деяние». Поэтому создавая икону Христа, иконописец создает «образ Божий», ибо он есть обоженная человечность Иисуса.

В вопросе о ипостасном единстве Феодор следуя за мыслью апостола Павла, а так же Василия Великого и Григория Нисского, понимает изобразимость Христа только в контексте Его Ипостаси — «предельн(ого) источник(а) индивидуального, личного бытия, которое во Христе и Божественно, и человечно» [\[17, с. 70\]](#), но не природы, «ибо образ природы непостижим». Как писал Григорий Нисский «не было бы образа, то конечно, не было бы и ипостаси» [\[6, с. 374\]](#) и, по мысли Василия Великого, «образ, согласно апостолу — «образ Ипостаси» (Евр.1.3) ... понятие образа, взятое боголепно, приводит нас к единству Божества» [\[20\]](#).

Патриарх Константинопольский Никифор в своих доказательствах обоженной человечности Христа, не как дематериализованной, в соответствии с иконоборческой мыслью, но реальной материи прибегает к непосредственным доказательствам из Евангелия: «Иисус страдал от усталости, голода, жажды, подобно всякому иному человеку», компромисс Божественной природы с человеческой в Христе, согласно Никифору, заключался в том, что он «принял все стороны человеческого существования включая неведение: «Он согласился действовать, испытывать желания, быть неведущим и пострадать как человек ... Эта полнота человечности подразумевает так же и описуемость» [\[17, с. 72\]](#).

Великие отцы Церкви — патриарх Никифор и Феодор Студит внесли своими трудами значительный вклад в восстановление почитания рукотворного образа, однако еще несколько десятилетий после их кончины велась борьба, которая завершилась Поместным собором 843 г., провозгласившим победу над иконоборческой ересью и ознаменованным как торжество Православия. «Споры VIII и IX столетий показали, что в свете Воплощения искусство не может сохранять "нейтральную" функцию, — оно может и даже должно выражать веру. Таким образом,... иконы превратились в выражение и в источник постижения Божественной Премудрости» [\[17, с. 76\]](#). «Из доктрины иконопочитания вытекали три тезиса, имевшие существенное значение для системы декорации. Изображение, созданное в правильной манере, является магической копией Первообраза. Изображение достойно поклонения, так как образ не существует вне связи с поклоняющимся. Каждый образ имеет свое место в священной иерархии. Первым и главным условием существования образов в соответствии с этими тезисами являлась фронтальность как начало богообщения "лицом к лицу"» [\[21, с. 277\]](#). «Теория почитания икон, — делает вывод В. М. Живов, — закономерно выступает как частный случай общей теории образа, предшествующая разработка которой, развивая учение каппадокийцев, в то же время радикально преобразовывала неоплатонические по своему характеру положения и воззрения (Евагрия, Пс.-Дионисия), приводя их в рамки основного христоцентрически-сотериологического направления патристической мысли» [\[15\]](#).

Искусство послеиконоборческого периода было ориентировано на поиски нового художественного языка, который соответствовал бы установленным догматам. В свете богословской мысли, провозглашавшей воплощенную телесность Божества, основной курс был взят на классицистическое направление, однако ко второй половине X в. материальная плотность образов начинает уступать место внутренней духовности, что

влиало и на изменение самой формы. Художественное творчество теперь стремилось «к освобождению от всех внешних элементов и к выделению того, что имело несомненную ценность для выражения сущности христианского образа» [1, с. 238]. Во второй половине X — начале XI вв. искусство, по словам О.С. Поповой, погружается в «преображенный мир возвышенных образов, [...] очищенных от земных ассоциаций художественного языка». Фигуры в миниатюрах этого периода «не движутся и не живут, а пребывают в беспредельно глубоком, золотом, то есть насыщенном Божественным светом пространстве» [1, с. 240]. В «легких уплощенных формах, пронизанных золотыми лучами ассиста [...], нет места ничему чувственному и приземленному» [1, с. 240].

Так как Византийское искусство было чутко во все времена к богословской мысли, уместно было бы коснуться творений Симеона Нового Богослова, жившего на рубеже X—XI вв. Его позиция о Божественном свете, который возможно постичь очами ума, близка к идее Псевдо-Дионисия Ареопагита, писавшего в своем трактате «о Божественных именах» о Боге, как об «Умственном свете». По высоте духовного содержания сочинения Симеона ставятся в один ряд с Григорием Богословом [22] и Иоанном Богословом, в трудах которых также фигурирует тема Света, сыгравшая важную роль в художественной передаче преображенной материи божественного образа. «Что солнце для существ чувственных, то Бог — для умственных; оно освещает мир видимый, а Он — невидимый; оно делает телесные взоры солнцевидными, а Он умственные природы — боговидными», — пишет Григорий Богослов, сравнивая Бога с солнцем [23]. «Ибо как для того, чтобы видеть видимые твари, — вторит Симеон Новый Богослов, — потребен чувственный свет, так и для того, чтоб видеть мысленные вещи, потребен свет умный. Почему есть два светила, которые светят: светило чувственное и видимое — солнце, дающее свет для очей телесных, чтоб видели чувственное и видимое, и светило умное — солнце правды, Господь наш Иисус Христос, подающий свет умным очам душевным, чтоб мысленно видели мысленное и невидимое» [24, с. 223-224]. Таким образом, богословы различали два вида «света» и два их источника — «чувственный» («тварный») и «умный», «внутренний» (интериорный). В этой системе внутренний свет преображает не только духовную, но и телесную структуру, сообщая материи особое видимое сияние. В своем «Слове о соединении Бога с душой и души с телом» преподобный говорит, что «став весь огнем по душе, он [человек. — В.Ф.] и телу передает от стяжанного внутри светлостия, подобно тому, как и чувственный огонь передает свое действие железу» [25]. Опираясь на заключения богословов о божественном свете в его соотношении с человеческой ипостасью Христа, можно сделать вывод, что световая моделировка имеет существенное значение для священного изображения. Образ, написанный, говоря категориями Дионисия, в сходной манере, приближенный к мирским реалистичным образцам и имеющий оптически естественную моделировку светотени (т.к. падающий свет, «тварный», — антитезис, закрепленный в работах Григория Богослова и Симеона Нового Богослова о «чувственном» солнечном свете, призванном освещать видимые предметы материального мира), лишен имплицитной составляющей преображенного естества, что в свою очередь отдаляет Божественный образ от его подобия.

Христианское искусство не могло не отражать эту богословскую теорию, и в Византии в XI в. зарождается стиль, который в полной мере можно считать живописным выражением упомянутых выше концепций. 30-40 гг. этого века отмечены наиболее высокой концентрацией духовного содержания образов, которые были ориентированы на строгие аскетические установки. «Это искусство, строгое нередко даже суровое, предъявляющее высокие требования к созерцающему его человеку» [1, с. 241]. Оно было обращено, как

писал Симеон, к «умным очам душевным», способным увидеть мысленное, невидимое. Классицистические тенденции отступают, на смену им приходят условность и символический реализм. Примерами такой живописи являются мозаики монастыря Осиос Лукас в Фокиде (1030—1040 гг.), собора святой Софии в Киеве, святой Софии в Охриде, кафоликона Неа-Мони на Хиосе. Тема Божественного света в этих мозаиках обретает наиболее высокое звучание. «Потоки света в такой живописи, — пишет О.С. Попова, — создают структуру фигуры и при этом будто пронизывают ее насквозь [...] заменяют саму материю образуя вместо нее сплошное сильное свечение [\[1, с. 250\]](#). [...] Мозаики Осиос Лукас впечатляют необычайной интенсивностью цвета, света, контрастов [...] одеяния пронизаны столь широкими потоками света, что кажутся белыми, а фигуры световыми столпами [...] Сама ткань, материя здесь явно вторична по отношению к свету, все собой заполняющему и как будто заменяющему материю» [\[1, с. 256\]](#). Само понятие света характеризуется ею как «победительная тема Преображения» [\[1, с. 262\]](#).

Проблема мистики света получила свое развитие в учении главного теоретика исихазма Григория Паламы, ставшего авторитетным выразителем взглядов всего афонского монашества. В монашеской среде вторая четверть XIV в. отмечена возвращением к исихазму — ранневизантийскому опыту Богопознания посредством «умной молитвы». Как пишет Л.А. Успенский, «для Паламы и афонских монахов принципиально важной являлась позиция доказательности иного — нерационального пути познания божественных тайн» [\[4, с. 140\]](#), которая нашла свое кульминационное отражение в особом учении о природе Божественного Света, явленного апостолам в момент Преображения на горе Фавор. Идея последователей Паламы заключалась в том, что непостижимая по сущности Божественная энергия открылась миру и человеку, обожив и сделав сродным себе все его естество, из чего следовало доказательство возможности «богообщения и богопознания не символическим, косвенным путем, через явления природы, а посредством благодати, сообщаемой Св. Духом...» [\[4, с.140\]](#). Воспринимая тело Христа как источник Божественного света, Палама стремился доказать, прежде всего, его «принципиальную нетварность», а также убедить в его «одновременной недоступности и доступности, в его принципиальной непостижимости и вместе с тем чувственной восприимчивости вплоть до видения физическим зрением, в его одновременной трансцендентности и имманентности тварному миру» [\[26, с. 72\]](#). «Одним из путей объяснения данного парадокса, — объясняет митрополит Иларион (Алфеев), — в восточно-христианской традиции служило понятие о "действиях", или энергиях Божиих, отличных от сущности Божией. Если сущность Божия незрима, энергии могут быть видимы; если сущность неименуема, энергии могут быть именуемы; если сущность Божия непостижима, то энергии могут быть постигаемы разумом» [\[27\]](#). Протоиерей Иоанн Мейендорф писал, что «именно этот свет пронизывает тварную человеческую природу Спасителя и делается доступным нам потому, что "божественность", то есть нетварность, есть "качество", способное передаваться от одной природы к другой. В этом смысл традиционного понятия обожения: тварь, причащаясь Богу, обретает "божественность", становится "нетварной", приобщается вечной жизни» [\[28\]](#). «Нестязательная» жизнь, творение непрестанной молитвы, «умное делание» способны преобразить человеческую природу, вернуть ей первозданное светоносное естество, утраченное ею во время грехопадения. Таким образом, согласно И. Мейендорфу, «энергии сообщаются личностям ... как бы "ипостасируются" в отдельных лицах. Когда мы почитаем святых, мы на самом деле чтим божественное присутствие в том или ином праведнике» [\[29\]](#). Противником Григория Паламы в этом вопросе являлся греческий монах из Италии Варлаам, отрицавший идею о Божественных энергиях; между ними велись напряженные

диспуты, в связи с чем время второй четверти XIV в. принято считать «периодом церковных споров». Эта атмосфера отразилась в церковном искусстве того времени рождением образов наполненных взволнованностью, драматизмом и острой эмоциональной напряженностью, которые выражаются в ликах, динамичных складках одежд, сложных ракурсах.

Проникновение передовых идей Константинополя на Русь, пережившую тяжелейшие времена после вторжения татар, происходит только в конце XIII в. «Именно русская школа живописи [...], сделалась восприемницей великого византийского наследия, которое она оплодотворила и обогатила живым народным творчеством, чей родник все более и более иссякал на иссушенной византийской почве» [30, с. 9]. Однако наиболее глубокий отклик в душе русского человека нашли не философско-религиозные идеи византийских богословов, а их художественно-эстетическая культура. «Разница между греческим и русским искусством состоит в большой простоте художественного языка, (и) меньшей суровости русских образов» [21, с. 14]. Как отмечает Л. А. Успенский, Россия преимущественно богословствовала не словом, а образом. Хотя и в Византии богословие постоянно запечатлевалось в богослужении и образе, но на Руси идея мышления через образы — «умозрения в красках» — становится «основополагающей формой национального самосознания» [21, с. 8]. Вообще «далеко (и как правило) не каждый византийский или старославянский мастер знал саму теорию [образа. — Ф.В.] во всех ее многообразных нюансах и, работая над очередной иконой, держал ее в уме, — утверждает В.В. Бычков. — Теория образа одухотворяла византийское художественное творчество опосредованно и как бы изнутри, [мастера. — В.Ф.] жили в духовной атмосфере, насыщенной идеями и эйдосами этой теории, и внесознательно руководствовались ими в своем творчестве» [31, с. 91-92]. Осознание этого позволяет почувствовать, что даже теоретическое, риторическое обоснование иконописного образа действовало на художника не напрямую, а обогащало его духовно в семантическом пространстве средневекового мира.

С первой половины XV до конца XVII в. русское искусство постепенно освобождалось от греческого влияния, обретало самостоятельность и самобытные национальные черты. Новое время, в преддверии Петровской эпохи, ставит перед церковным искусством новые задачи, которые техническими приемами средневековой живописи решаться уже не могли.

Изучение богословской теории образа является важным элементом в определении верности художественной передачи сути вероучения и понимания сакрального содержания храмовой средневековой живописи, а так же необходимым ориентиром для современных иконописцев, позволяющим избирать в своем творчестве, соответствующую богословским догматам, систему выразительных средств.

Библиография

1. Попова О.С. Пути византийского искусства. — М.: Гамма-Пресс, 2013. — 460 с.
2. Восточные отцы церкви IV века / прот. Георгий Флоровский. — Минск: Изд. Белорусского Экзархата, 2006. — 303с. [Электронный ресурс] URL https://azbyka.ru/otechnik/Georgij_Florovskij/vostochnye-ottsy-iv-veka/ (дата обращения 12.07.2022).
3. Лазарев В.Н. История византийской живописи. — М. : Искусство, 1986. — 946 с.
4. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. — 2-е изд. — М. : Дарь, 2008. — 474 с.

5. Василий Великий (архиеп. Кессарийский). Беседа 17. На день святого мученика Варлаама. // Творения : в 2 т. Т.1: Догматико-полемиические творения; Эгзегетические сочинения; Беседы. — 2008. — 1135 с. / Беседы. 865-1090 с.— М.: Сибирская благовонница, 2008 — 2009. (Полн. собр. творений св. отцов Церкви и церковных писателей в русском переводе). / [Электронный ресурс] URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Velikij/Besedi/17 (дата обращения 02.07.2022).
6. Григорий (еп. Нисский). Слово о Божестве Сына и Духа и похвала праведному Аврааму. // Творения святого Григория Нисского. — Ч.4. — М.: Тип. В. Готье, 1862. — С. 373-398 с.
7. Айналов Д. В.Мозаики IV и V веков : (Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства) // Журнал Министерства народного просвещения. — 1895 Апрель (ч. 298). — С. 241—309; Май (ч. 299). — С. 94—155; Июль (ч. 300). — С. 263-268.
8. Мартынов А.В. Учение святого Григория Нисского о природе человека (Опыт исследования в области христианской философии IV века). — М.: Тип. В.Г. Волчанинова, 1886. — 388 с.
9. Григорий (еп. Нисский). Об устройении человека. // Творения святого Григория Нисского. : Ч.1 — М.: Тип. В Готье, 1861. — С. 76-222 с
10. Иларион (Алфеев). Жизнь и учение св. Григория Богослова : IV гл. Мистическое богословие. [Электронный ресурс] URL: https://krotov.info/libr_min/01_a/lf/4_05.html (дата обращения 07.07.2022).
11. Григорий Богослов [Святитель] Книга 2. Стихотворения. Письма. Завещание. — Москва; Сибирская благовонница, (Полное собрание творений святых отцов Церкви и церковных писателей в русском переводе)./10. О Воплощении (против Апполинария) // [Электронный ресурс] : URL: <https://www.litmir.me/br/?b=222828&p=7> (дата обращения 02.07.2022)
12. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. — Гл. 2 — [По изд. 1893 г.] [Электронный ресурс] URL: <http://www.magister.msk.ru/library/bible/comment/areopag/areopag1.htm#01> (дата обращения 17.08.2022).
13. Дионисий Ареопагит. О Божественных Именах. — Гл. 4 : «Добро», «Свет», «Красота», «Любовь», «Экстаз», «Рвение», о том, что зла не существует, что оно не от Сущего, и не в числе сущих. // Мистическое богословие Восточной Церкви. — Харьков, 2001. [Электронный ресурс] URL: <http://www.hesychasm.ru/library/dar/tname.htm> (дата обращения 18.02.2015).
14. Максим Исповедник. Мистагогия [Электронный ресурс] URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Velikij/Besedi/17 (дата обращения 17.08.2022).
15. Живов В.М. «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа. // Художественный язык средневековья: сб. науч. ст.; отв. ред. В.А. Карпушин. — М.: Наука, 1982. [Электронный ресурс]:URL: http://krotov.info/library/07_zh/iv/zhivov_01.html дата обращения (17.08.2022)
16. Карташев А.В. Вселенские соборы. — Минск: Белорусский Экзархат, Харвест, 2008. — 639 с. — URL: https://azbyka.ru/otechnik/Anton_Kartashev/vselenskie-sobory/7 (дата обращения 19.0.2022).
17. Мейендорф Иоанн, протоиерей. Византийское богословие. Исторические тенденции и доктринальные темы. — Минск : Лучи Софии, 2007. — 334 с.
18. Иоанн Дамаскин Три слова в защиту иконопочитания / Пер.с греч. А Бронзова; Ред. В.А. Крохи. — СПб: Азбука-классика, 2008. — 192 с.

19. Арсланов В.Г. Теория и история искусствознания. Античность. Средние века. Возрождение. — М. : Академический проект, Культура, 2015. — 436 с. — (Концепции).
20. Василий Великий (архиеп. Кессарийский). Беседа 24. Против савеллиан, Ария и аномеев. // Творения : в 2 т. — / Т.1: Догматико-полемиические творения; Экзегетические сочинения; Беседы. — М.: Сибирская благовонница, 2008 – 2009. (Полное собрание творений святых отцов Церкви и церковных писателей в русском переводе). — 2008. — 1135 с. / Беседы. 865-1090 с. [Электронный ресурс] URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Velikij/Besedi/24 (дата обращения 02.07.2022).
21. Колпакова Г.С. Искусство Древней Руси: Домонгольский период. — СПб. : Азбука-классика, 2007. — 599 с.— (Новая история искусства).
22. Григорий Богослов, святитель. Собрание творений: в 2 т. Т. 1. — Минск : Харвест; М.: АСТ, 2000. — 831 с. — (Классическая философская мысль).
23. Иларион (Алфеев), митрополит. Православие. — Т. 1: Божественный свет. — [Электронный ресурс] URL: http://www.pravoslavie.by/page_book/bozhestvennyj-svet (дата обращения 19.02.2015).
24. Симеон Новый Богослов. Слова преподобного Симеона Нового Богослова / пер. на рус. яз. епископа Феофана (Говорова). — 2-е изд. — Вып. 1. — М.: Типо-литография И. Ефимова, 1892. — 490 с.
25. Симеон Новый Богослов. Слово 83-е // Преподобный Симеон Новый Богослов. Слова. — 1890 г. // Библиотека «Святоотеческое наследие». Оpubл.: Слова преподобного Симеона Нового Богослова. — Ч. 2. — М.: Правило веры, 2001. [Электронный ресурс] URL: http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/simeon_nov/slovo_53_92/txt19.html (дата обращения 03.06.2014).
26. Бычков В.В. Время зрелости, стабилизации, «классицизма». Вторая половина IX—XII века // Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. — Гл.4. — Киев.: Путь к истине, 1991. — 408 с.
27. Иларион (Алфеев), митрополит. Сущность и энергии Божии // Православие. — Т. 1. — 2008 г. //Православная энциклопедия «Азбука веры». [Электронный ресурс] URL:http://azbyka.ru/library/illarion_pravoslavie_1_71-all.shtml (дата обращения 03.06.2014).
28. Мейендорф И. Житие и учение св. Григория Паламы. // Библиотека «Золотой корабль». 2011 г. [Электронный ресурс] URL: http://www.golden-ship.ru/knigi/9/meyendorf_JIUSGP.htm#q13 (дата обращения 03.06.2014).
29. Мейендорф Иоанн, протоиерей. Святитель Григорий Палама // Введение в святоотеческое богословие. — Ч. 3, гл. 9. [Электронный ресурс] : URL: http://azbyka.ru/tserkov/svyatye/s_o_bogoslovie/meiendorf_vvedenie_v_bogoslovie_34-all.shtml (дата обращения 24.02.2012).
30. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. — М. : Искусство, 1987. — 286 с.
31. Бычков В.В. Феномен иконы. История. Богословие. Эстетика. Искусство. — М.: Ладомир, 2009. — 633 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Богословские аспекты формирования теории художественного образа в Византии IV—XIV вв.», в которой проведено исследование церковно-художественной традиции христианского искусства. Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что с начала своего зарождения и в ходе дальнейшего развития христианское искусство было неотделимо от богословия. Важным этапом христианской эстетики явилось оформление богословской теории образа, которое началось в ранневизантийскую эпоху после провозглашения христианства государственной религией. Как отмечено автором, религиозное изобразительное искусство этого периода было еще тесно связано с античной языческой традицией, однако в свете обретения вероучением официального статуса и новых задач начинают разрабатываться и изучаться иконографические типы изображений евангельских и ветхозаветных сюжетов и персонажей. У нового искусства стояла задача художественно переосмыслить символизм и аллегоризм раннехристианской живописи, натурализм и телесность античного искусства, создать новые формы и наполнить их новым содержанием.

Актуальность исследования состоит в возрастающем внимании к религиозной стороне жизни, связанном с желанием людей обрести духовную основу своего существования. Научная новизна заключается в научном обосновании процесса формирования единых изобразительных христианских канонов. Теоретическим обоснованием служат работы таких исследователей как О.С. Попова, Г.В. Фроловский, Н.П. Кондаков, А.В. Мартынов и др. Методологическую базу исследования составил комплексный подход, включающий сравнительный, историко-культурный и философский анализ. Эмпирической базой исследования явились образцы раннехристианской и средневековой религиозной живописи.

Соответственно, цель данного исследования заключается в рассмотрении и анализе процесса становления и развития иконографических особенностей христианской живописи и роли богословских учений в данном процессе.

Автор поэтапно и детально анализирует процесс формирования ключевых иконографических образов. По мнению автора, эпоха IV—VI веков для христианской религии была временем сложно разрешимых богословских вопросов, борьбой с ересями, но в то же время это был расцвет христианской духовной жизни. В IV веке в созданных на основе вероучения философских трудах, именуемых как «Богословский подвиг», таких отцов Церкви как Василий Великий, Григорий Нисский, Григорий Богослов, закладываются идеи, связанные с утверждением иконописного канона. Автор связывает формулирование догматов, касающихся изобразительной и христологической основы священного образа, с именами таких видных богословов каппадокийской школы как Плотин, Дионисий Ареопагит, преподобный Максим Исповедник, которые подготовили почву для защитников иконопочитания. Автор также указывает на важную роль заключений Пято-Шестого Трульского собора, состоявшегося в 592 году, которые содержат указания на то, каким должен быть церковный образ, что положило начало оформлению основных принципов иконописного канона.

Далее автором представлен детальный исторический и богословский анализ учений сторонников иконоборчества. Этап иконоборчества автор связывает с патриаршеством Германа Константинопольского, автора «Трех посланий в защиту святых икон», при императоре-иконоборце Льве III, трудами Иоанна Дамаскина, а также положениями Седьмого Вселенского (Второго Никейского) собора, где были утверждены догматические основы почитания икон. Искусство послеиконоборческого периода, как считает автор, было ориентировано на поиски нового художественного языка, который соответствовал бы установленным догматам. В свете богословской мысли,

провозглашавшей воплощенную телесность Божества, основной курс был взят на классицистическое направление, однако ко второй половине X века материальная плотность образов начинает уступать место внутренней духовности, что влияло и на изменение самой формы. Автором также рассмотрены труды Симеона Нового Богослова, жившего на рубеже X—XI веков, об изображении небесного света и их роль в дальнейшем формировании духовного содержания образов.

Автор уделяет особое внимание процессу принятия византийского иконописного канона на Руси. Специфика, по мнению автора, заключалась в том, что наиболее глубокий отклик в душе русского человека нашли не философско-религиозные идеи византийских богословов, а их художественно-эстетическая культура. С первой половины XV до конца XVII века русское искусство постепенно освобождалось от греческого влияния, обретало самостоятельность и самобытные национальные черты.

Проведя исследование, автор представляет выводы по изученным материалам.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение уникальных характеристик образцов христианской живописи и ее религиозного обоснования представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Однако библиографический список исследования состоит из 31 источника, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.