

Частное учреждение высшего образования
«Южно-Российский гуманитарный институт»

На правах рукописи

Кузнецов Андрей Николаевич

ОБРАЗ АНГЕЛА В КУЛЬТУРЕ ВИЗАНТИИ

специальность 5.7.8. Философская антропология, философия культуры
(философские науки)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата философских наук

Научный руководитель:
доктор философских наук, профессор
Мирская Людмила Анатольевна

Ростов-на-Дону – 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА КУЛЬТУРЫ ВИЗАНТИИ КАК ПРИМИРЕНИЕ ХРИСТИАНСКОЙ И ИМПЕРСКОЙ ИДЕИ	15
1.1. Истоки, генезис и черты византийской культуры.....	15
1.2. Христианский символизм как исходный принцип культуры Византии	29
ГЛАВА 2. ПРИНЦИП МЕДИАЦИИ И ЗНАЧЕНИЕ АНГЕЛОВ В КУЛЬТУРЕ ВИЗАНТИИ.....	48
2.1. Образ ангела как выражение абсолютного символа	48
2.2. Ангелы как хранители ценностей.....	70
Глава 3. МЕДИАЦИЯ КАК ЭСТЕТИКА СИМВОЛА И СВЕТА.....	81
3.1. Символика храма.....	81
3.2. Икона как символ света	102
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	119
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	134

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность диссертационного исследования

Византийская культура прямым или косвенным образом оказала влияния на многочисленные мировые культуры. Мировая значимость Византии коренится в ее влиянии на жизнь славянских народов и культуру России, которая восприняла греко-византийскую ветвь христианства – православие. Именно в православии ряд исследователей видят оправдание феномена популярности и долгожительства византийской культуры. Для российской философско-культурологической науки исследование византийского влияния носит характер культурной идентичности. Древняя Русь является правопреемницей религиозного сознания Византии. По этой причине значительная часть культурологических исследований отечественных мыслителей посвящена особенностям византийской культуры, которые повлияли на формирование культурной идентичности России.

Византийская культура прославилась своим богатым символизмом и мистическими аспектами, которые пронизывали все сферы жизни. Одним из наиболее важных и универсальных аспектов культуры Византии является образ ангела. Византийцы относили ангелов к духовному миру, воспринимая их как проявления божественной энергии и манифестацию имманентного и трансцендентного.

Актуальность исследования медиации ангелов в византийской культуре связана с символикой божественного света и важна не только потому, что свет пронизывал множество аспектов жизни той эпохи, но и составляет фундаментальную особенность светосреды, образа ангелов и иконографии в действующих храмах России на сегодняшний день. Изображение света в искусстве византийской мозаики и иконах, например, являлось средством передачи духовной глубины божественного, которое задано значениями света, иконографического канона, изображениями ангелов. Вместе с тем свет как символическая глубина православия в его архитектурной, визуально-

графической и литургической репрезентации имел и имеет не только культурное, но социально-политическое значение, указывая на миссию и сохранение духовных ценностей России.

Исследование роли и функций символа ангелов в византийской культуре позволяет обрести более глубокое понимание этой эпохи и ее ценностей для современной культуры России. Оно помогает постичь ценности и прототипы, которые доминировали в менталитете византийского общества и прочно укоренились в российской православной традиции.

Таким образом, изучение образа ангелов в византийской культуре является актуальным и важным направлением исследований. Оно открывает новые горизонты понимания культурного наследия византийской эпохи и вносит вклад в философию культуры в аспекте изучения динамики культуры, связи культуры и искусства, исследование конкретных культурных феноменов, в том числе, символических форм.

Степень разработанности проблемы исследования

Исследования по проблеме, раскрывающей символическое значение образа ангелов в византийской культуре, можно разделить на несколько категорий:

- 1) исследования, посвященные феномену Византийской культуры и ее влияния на другие культуры;
- 2) работы, посвященные изучению общих форм и приемов метафизики света в византийской культуре;
- 3) разработки, раскрывающие особенности символической культуры Византии;
- 4) научные изыскания, посвященные обзору ангелологии византийских мыслителей и ее выражению в византийском искусстве;
- 5) анализ особенностей символики света в византийской культуре.

К первой группе можно отнести следующие работы. «Другой Рим»¹ С.С. Аверинцева, где рассматривается историко-культурологический

¹ Аверинцев С. С. Другой Рим. СПб., 2005.

материал с точки зрения кросс-культурного взаимовлияния античности, христианства, ближневосточной культуры, а также синтез элементов культур Руси и Европы, работа М. Элиаде «История веры и религиозных идей» в 3-х томах², монография А. М. Величко «История Византийских императоров»³, где изучается феномен Византии сквозь призму деятельности императоров, аналогичный труд С. Б. Дашкова «Императоры Византии»⁴. Анализ отдельных феноменов культуры Византии проводится в работах З. В. Удальцовой «Некоторые нерешенные проблемы истории византийской культуры»⁵, Ф. И. Успенского «История Византийской империи»⁶. Подробную и интересную характеристику духовной культуры Византии дал А.А. Кириллов в диссертации «Опыт цивилизационной характеристики духовной культуры: Византия»⁷. Можно также указать на разработку мировоззренческих аспектов культуры Византии в диссертации Г.Ю. Османкиной «Мировоззренческие основы формирования раннехристианской культуры Византии в IV–VI вв.»⁸.

Ко второй группе можно отнести такие исследования, как В. В. Бычков «Из истории византийской эстетики»⁹, «Малая история византийской эстетики»¹⁰, А. Ф. Лосев «История античной эстетики»¹¹, В. П. Шестаков «Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля»¹², Умберто Эко «Искусство и красота в средневековой эстетике»¹³. Из диссертаций важное значение имеет А. В. Беликов «Эстетический смысл канона в византийском искусстве»¹⁴.

² Элиаде М. История веры и религиозных идей. В 3-х томах. – М.: Критерion, 2001-2002.

³ Величко А. М. История Византийских императоров. Т. 1. – М., 2009.

⁴ Дашков С. Б. Императоры Византии. – М., 1997.

⁵ Удальцова З. В. Некоторые нерешенные проблемы истории византийской культуры // Византийский временник. 1980. Т. 41. С. 46-67.

⁶ Успенский Ф. И. История Византийской империи VI–IX вв. – М.: Мысль, 1996.

⁷ Кириллов А. А. Опыт цивилизационной характеристики духовной культуры : Византия : диссертация ... кандидата философских наук : 24.00.01. – Ростов-на-Дону, 1998. 134 с.

⁸ Османкина Г. Ю. Мировоззренческие основы формирования раннехристианской культуры Византии в IV–VI вв. : диссертация ... кандидата культурол. : 24.00.02. – Нижневартовск, 2000. 150 с.

⁹ Бычков В. В. Из истории византийской эстетики // Византийский временник. 1976. Т. 37. С. 160-191.

¹⁰ Быков В. В. Малая история византийской эстетики. – Киев: Путь к истине, 1991.

¹¹ Лосев А.Ф. История античной эстетики : [В 8 т.]. – М.: АСТ : Фолио, 2000.

¹² Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. – М.: Мысль, 1979.

¹³ Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. – СПб.: Алетей, 2003.

¹⁴ Беликов А.В. Эстетический смысл канона в византийском искусстве : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.04. – Москва, 2014. 230 с.

К третьей группе можно отнести труд С. С. Аверинцева «Об общем характере символики раннего Средневековья»¹⁵, статью К. Аржанти «Смысл символа в православной литургии»¹⁶ и статью С. А. Гудимовой «Символика храма: Ноев Ковчег»¹⁷, книги А. Ф. Лосева «Проблема символа и реалистическое искусство»¹⁸ и А. А. Тахо-Годи «Термин «символ» в древнегреческой литературе»¹⁹. Предметно вопрос особенностей византийского символизма разбирается в статье С. Л. Шаракова «О понятии духовного символизма в системе эпохальных стилей символики»²⁰.

Четвертая группа представлена работой А. Глаголева «Основные черты ветхозаветного библейского учения об ангелах»²¹, статьей Н. Р. Паниной «Античные традиции в изображении ангелов в Византии IX–X веков»²², работами Г. Пирса²³ и М. Бузагли²⁴.

К пятой группе можно отнести работу А. Ивинской «Свет преломленного времени в иконном пространстве»²⁵, статью Ю. М. Кагана «Платон и слова, обозначающие свет и темноту»²⁶, статью В. Е. Сусленкова «Свет в позднеантичном и раннехристианском искусстве и раннехристианская иконография Христа-Солнца»²⁷. Важный вклад в исследование влияния культуры Византии на русскую философию вносит докторская диссертация

¹⁵ Аверинцев С.С. Об общем характере символики раннего средневековья // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, I (5). – Тарту, 1974. С. 96-99.

¹⁶ Аржанти Кирилл, свящ. Смысл символа в православной литургии // Альфа и Омега. 1998. № 1(15). С. 281-282.

¹⁷ Гудимова С.А. Символика храма: Ноев ковчег // Вестник культурологии. 2019. №4 (91). С. 107-125.

¹⁸ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995.

¹⁹ Тахо-Годи А.А. Термин «символ» в древнегреческой литературе // Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. – СПб.: Алетейя, 1999. С. 329-361.

²⁰ Шараков С.Л. О понятии духовного символизма в системе эпохальных стилей символики // Ученые записки НовГУ. 2018. №2 (14).

²¹ Глаголев А. Основные черты ветхозаветного библейского учения об ангелах // Труды Киевской духовной академии. 1900. Т. III. С. 447–456.

²² Панина Н. Р. Античные традиции в изображении ангелов в Византии IX-X веков // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2008. Т. 178. С. 127-132.

²³ Peers G. Subtle bodies. Representing Angela in Byzantium. Berkeley – Los Angeles – London, 2001.

²⁴ Bussagli M. Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee. – Milano: Bompiani, 2003.

²⁵ Ивинская А. Свет преломленного времени в иконном пространстве. – М.: Христианский Восток, 2002.

²⁶ Каган Ю. М. Платон и слова, обозначающие свет и темноту // Платон и его эпоха. К 2400-летию со дня рождения. – М.: Наука, 1979. С. 301-316.

²⁷ Сусленков В. Е. Свет в позднеантичном и раннехристианском искусстве и раннехристианская иконография Христа-Солнца // Образ Византии. Сб. статей в честь О. С. Поповой. – М.: Северный Паломник, 2008. С. 485–516.

О. С. Климкова «Исихазм и русская религиозная философия XV-XVIII вв.»²⁸, где анализируются символические значения «света» как выражения духовных энергий.

Тем не менее, несмотря на существенное количество исследований о символах византийской культуры, существует необходимость в дальнейшем анализе и расширении знаний на эту тему, поскольку новые аспекты исследования позволяют раскрыть символические значения и ценности культуры Византии и России.

В качестве **проблемы** в диссертационном исследовании поднимается вопрос о смысловом наполнении образа ангела в христианской культуре и искусстве Византии.

Объект диссертационного исследования – культура Византии IV–XV вв.

Предметом диссертационного исследования выступает образ ангела в христианской культуре Византии.

Цель диссертационного исследования заключается в выявлении и описании особенностей и значения символического образа ангела в контексте византийской культуры.

Поставленная цель диссертационного исследования предполагает решение ряда **задач**:

1. Выявить истоки, закономерности формирования и отличительные черты византийской культуры;
2. Проанализировать особенности символизма в культуре Византии;
3. Определить понятие и значение образа ангела в византийской культуре;
4. Описать ценностное значение ангелов в византийском христианском мировоззрении;

²⁸ Климков О.С. Исихазм и русская религиозная философия XV-XVIII вв.: диссертация ... доктора философских наук : 09.00.03. – Санкт-Петербург, 2018. 757 с.

5. Выявить взаимосвязь символического значения ангелов как «вторых светостей» и света в культуре Византии, охарактеризовать медиацию через эстетику храма;

6. Описать символическое значение света в иконе.

Теоретико-методологические основы исследования составляет междисциплинарный подход (привлечение историко-культурных, искусствоведческих, религиоведческих, философских, богословских концепций). Исследование опирается на системный, структурно-функциональный, историко-культурологический, сравнительно-исторический, семиотический, семиотико-аксиологический методы.

В современной философии культуры системный подход занимает особое место, поскольку он рассматривает культуру как целостную самоорганизующуюся систему, состоящую из разных, но взаимосвязанных подсистем. Религия и искусство являются важными подсистемами культуры, определяющими аксиологическую основу общества. Использование системного подхода позволяет исследовать культовое искусство с различных точек зрения, учитывая организационные, религиозные, социально-репрезентативные, образовательно-просветительские, музейные, эстетические, мемориальные и другие социокультурные аспекты.

Структурно-функциональный метод помогает обосновать целостность православной культуры Византии. Произведения культового искусства анализируются в динамическом и статическом аспектах, что позволяет сохранить принципы историзма и целостности. Использование историко-культурологического метода позволяет выявить специфические факторы формирования христианского искусства Византии, а также механизмы взаимодействия межкультурных отношений, которые проявляются в стилистике икон и храмов.

Сравнительно-исторический метод позволяет определить уникальные черты культового искусства Византии, которые формировались под влиянием геополитических особенностей и религиозной идентичности новых ромеев.

Кроме того, в диссертации использовалась герменевтика как в узком смысле слова (экзегетика), так и в широком, как набрасывание смысла. Экзегезис – интерпретация, толкование библейского текста и иконописи, позволяющее двигаться от земного к небесному, углубить понимание явления, восходя по уровням смысла: буквальный (рассказанная история, видимый) – фигуральный (то, что имеется в виду) – моральный (история носит нравственный характер, чему-то учит) – анаagogический (глубинный религиозный, от слова *anagoge* – возводить).

Полезным для исследования также оказался подход к пониманию ценностей Г. Риккерта. Согласно Риккерт, ценность – это «смысл, лежащий над всяким бытием». Применительно к духовной культуре Византии такое понимание ценностей раскрывает для философии культуры существенный момент исследуемого материала, а именно репрезентацию ангелами божественного смысла бытия в связи с их служением и иерархией ценностей, идет ли речь о текстах, культуре или искусстве.

Научная новизна диссертационного исследования выражается в том, что в нем:

1. Показаны закономерности формирования культуры Византии как примирение имперской и христианской идеи.
2. В результате анализа особенностей символизма в культуре Византии выявлено, что в связи с христианской идеей символ существенно отличается от мифопоэтического знакового образа античности и становится носителем глубинного (духовного) смысла.
3. Дано определение ангела в связи с его служебной функцией как посланника, вестника божественной воли и смысла. Соответственно, ангел воплощает принцип медиации, становится выразителем абсолютного символа.
4. Описано ценностное значение ангелов как хранителей и защитников духовных ценностей (веры, добра, истины, красоты) и человека, получивших в культуре Византии также обозначение «домостроительство».

5. Описана взаимосвязь понятия ангелов как «вторых светлостей» и света в культуре Византии. Дана характеристика медиации через эстетику храма.

6. Описано символическое значение света в иконе.

Положения, выносимые на защиту:

1. Феномен византийской культуры обусловлен соединением римского государственного управления и христианской культуры, которая стала своего рода душой «Нового Рима». Начиная с периода IV–VI вв. н.э. осуществляется взаимопроникновение свойств христианской теоцентрической культуры и имперской традиции. Происходит трансформация римской государственности в христианскую, духовную византийскую цивилизацию. Теократическое государство, основанное на идеале христоцентричности, является отличительным принципом культуры Византии.

2. Символ является неотъемлемой частью византийской культуры. До Византии этот термин употреблялся в античной культуре исходя из буквального его смысла, как знак, примета. Античное мировоззрение было мифопоэтическим, а не символическим. Христианство изменило понимание термина «символ» и обратило на него внимание более поздних философских течений. Символ стал не просто знаком, но аллегорией и интуицией личностного Бога, образом, несущим глубинный смысл (С.С. Аверинцев). Христианский символизм стал исходным принципом всей культуры Византии и обнаружил глубинное связующее, посредническое (медиативное) значение «имманентных логосов» человека и Бога. В результате в византийской культуре возникла устойчивая схема духовного возрастания человека через аскезу к символической гносеологии, которая завершается во вневещественном теозисе.

3. Важным принципом символической культуры Византии становится «медиация», или посредничество, вестничество. Этот принцип характеризует не только смысловую связующую важность христианских символов, но и существование особого посредника между Богом и людьми – ангела. Понятие «ангел» по отношению к бесплотным духам призвано подчеркнуть не их

природу, а род служения человеку. Человек должен подражать ангелам не только потому, что они являются ближайшими созданиями к Творцу, но и потому, что человек подобен ангелам как носитель образа Бога. Ангел – абсолютный символ, он образ, несущий глубинный божественный смысл, и посланник, передающий волю и духовно-нравственный образ Бога. В христианстве, соответственно, в отличие от античной традиции, человеческая природа ставится на первое место в мире, а человек, связанный с ангелом, посредник между невидимым Богом и видимым бытием. Все, что связано с внешними чувствами человека – слова, образы, звуки и даже обоняние, – стало символами христоцентричной культуры связи человека и Бога.

4. Изображение ангелов в византийской культуре имело свои особенности, отличавшие их от других христианских традиций. Их особое положение вестников и хранителей образа Бога не только позволяло иллюстрировать истории из Библии, но и символизировало духовный ценностный аспект сотворенного мира. Ценности – это смысл, стоящий над всяким бытием (Г. Риккерт), и этот божественный смысл мироздания призваны хранить ангелы. Ангелы в роли защитников оберегали ценности веры, добра и красоты. Это получило название «домостроительство». Если в Ветхом Завете ангельский мир был частью бытия, то христоцентричная ось Нового Завета и культуры Византии плотно переплела его со всеми сферами бытия.

5. Свет в византийской культуре имеет иерархию, каждая из ступеней в которой необходима в сотереологическом процессе. Свет – это образ Бога в разумных творениях – в ангелах и бессмертных человеческих душах. Этот духовно-мысленный процесс не мог начинаться без осознания символов чувственных. Потому в византийской культуре развивается и постоянно совершенствуется искусство в его различных проявлениях, а образ ангела, как вторых светлостей в иерархии, стал его неотъемлемой частью. Византийская эстетика храмостроительства преобразует образ базилики в символ корабля – Ноева ковчега, оживленного символом света. Купол символизировал собой

небо и мир ангельский, который покрывает землю. Центральная же часть храма стала символизировать собой все земное пространство, но уже обоженное и исцеленное Христом. Зодчие стремились сфокусировать внимание не на источнике света или его проекции, а на самом свете, трансформируя его из инструмента в символ откровения. Вся медиативная символика приобрела двусторонний характер – богочеловеческий.

6. В культуре Византии логоносность – неотъемлемая часть бытия, потому любые формы в византийском искусстве должны содержать в себе символ «света» и иметь иерархическую структуру. Эстетика иконографии представляет развернутое богословие в красках, победу Христа над смертью. Начиная с IV в. формируется канон написания икон, он делится на два основных приема: графический и цветовой. Самый ярким и наглядным графическим символом «света» на христианских изображениях Византии является «нимб» или «венчик». Еще одним символом иерархической медиации «света» служит надписание иконы. Буквы на иконе были печатью и только тогда изображение становилось иконой, возводившей к первообразу. Буквенные символы на иконах святых и ангелов располагались с правой и с левой стороны от нимбов. Мандорла – это еще один, но уникальный для Византии значимый символ, условная графическая форма вокруг Христа, Богоматери, апостолов и иногда святых, символизирующая нетварные энергии в виде света. Символом божественного «света» является также цвет (золотой и белый).

Теоретическая и практическая значимость исследования заключается в том, что оно содержит новое знание о недостаточно изученном феномене – образе ангелов в культуре Византии, уточняет понятие и смысловое наполнение образа, его медиативный аспект и особенности изображения в христианском искусстве. Исследование выявляет специфику понимания символа в христианской культуре Византии и в связи с этим дает характеристику изображения ангелов в храмах и эстетику света в зодчестве и иконописи.

Некоторые положения работы могут быть использованы при проведении лекций в высших учебных заведениях, например, в рамках дисциплин «История зарубежной философии», «Философия культуры», «История и теория культуры», «История искусств» и др., в рамках дополнительного образования по гуманитарному профилю, а также в культурно-просветительской деятельности. Выводы, представленные в диссертации, могут быть полезны для понимания особенностей христианской православной культуры на Руси.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 5.7.8 Философская антропология, философия культуры (философские науки), в том числе по следующим пунктам паспорта специальности: 38. Проблемы культуры в различных философских направлениях; 46. Тенденции динамики культуры; 54. Теоретические модели культуры христианства. Способы представления человека в христианской культуре; 64. Культура и искусство; 69. Основные механизмы трансляции культуры; 74. Исследование конкретных культурных феноменов в контексте общих закономерностей существования культуры; 80. Символическое в культуре.

Апробация результатов исследования

По теме диссертации было опубликовано 6 работ, в том числе три статьи в изданиях, входящих в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» (Перечень ВАК), и одна монография.

Основные положения диссертации были представлены на международной и региональной конференциях:

1. Международная научная конференция «Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре» (Ростов-на-Дону, 11–15 апреля 2019 г.).
2. Ежегодная конференция ЮРГИ «Личность и социальные коммуникации современности» (Ростов-на-Дону, 3 декабря 2021 г.).

Структура диссертации

Диссертация состоит из введения, трех глав, включающих 6 параграфов, заключения и списка использованных источников, включающего в себя 230 источников, из них – 49 на иностранных языках и 181 на русском языке. Общий объем диссертационной работы – 152 страницы.

ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА КУЛЬТУРЫ ВИЗАНТИИ КАК ПРИМИРЕНИЕ ХРИСТИАНСКОЙ И ИМПЕРСКОЙ ИДЕИ

1.1. Истоки, генезис и черты византийской культуры

Византийская цивилизация оказала огромное влияние на формирование культурных традиций большинства европейских и некоторых азиатских стран. Истоки Византии уходят в историю угасающей Римской империи, однако эта новая цивилизация не только унаследовала лучшие достижения западной империи, но и обогатила их собственным культурным наследием. Можно сказать, что Византия стала новым центром цивилизационного развития, который изменил культурную перспективу народов, которые с ней взаимодействовали. Византийская культурологическая традиция оказала влияние на все сферы жизни государственных институтов Европы: образование, науку, военное дело, инженерию, банковское дело, законодательство и многое другое.

Для понимания феномена византийской цивилизации необходимо разобраться в понятии «культура». Некоторые ученые, такие как археологи и этнографы, считают, что культура относится в основном к материальной деятельности людей, к тому, что было создано и изобретено руками человека²⁹. Другие ученые, напротив, считают, что духовная жизнь общества является основным критерием культуры³⁰. Византолог З. В. Удальцова предлагает объединить оба аспекта, говоря о том, что в феномене «культура» сочетаются материальная и духовная сферы созидательной деятельности людей, направляемые разумом, трудом и талантом³¹.

²⁹ Renfrew C., Bahn P. *Archaeology: Theories, Methods and Practice*. – London: Thames & Hudson, 2004. P. 12; Коськов М.А. Материальная культура // Введение в культурологию: Курс лекций. – СПб., 2003. С. 43-52.

³⁰ Ажыбекова К. А. Коррелятивная взаимосвязь культуры и цивилизации (методологические аспекты) / К. А. Ажыбекова, О. А. Тогусяков, Д. А. Брусиловский // *Общество: философия, история, культура*. – 2017. – № 3. – С. 9-16.

³¹ Удальцова З. В. Некоторые нерешенные проблемы истории византийской культуры // *Византийский временник*. 1980. Т. 41. С. 47.

Чтобы полностью понять значимость и исторический феномен византийской культуры, необходимо обратить внимание на ее долгое существование. Несмотря на периодический упадок экономического базиса и политические кризисы, Византия существовала целых 1123 года³². Это удивительное долголетие говорит о стойкости ее культуры и наводит на мысль, что в ее основу был положен новый духовный элемент, отличающий ее от других мировых империй. Например, Римская империя просуществовала чуть более 500 лет³³, Османская империя – тоже около 500 лет³⁴, Персидская империя – примерно 200 лет³⁵, а срок правления китайских династий не превышал 320 лет³⁶.

Главным отличительным элементом византийской культуры, на который обращают внимание исследователи при ее рассмотрении, является христианская вера, которая легла в основу Восточной Римской империи³⁷. Византийцы строили свою общественную жизнь на основе христианских убеждений, а сам основатель империи, Константин Великий, принял христианство как государственную религию.

Исследователи считают, что рождение византийской империи можно отнести к 330 году, когда Константин Великий основал Константинополь. Однако возникновение византийской культуры было более сложным процессом. В ее основе лежат элементы не только римской и греческой культуры, но и персидской, египетской и других. Однако, в отличие от этих империй, заимствованные элементы культуры не придали империи стойкости.

³² Византийская империя // Православная энциклопедия. Т. 8: Вероучение - Владимир-Вольская Епархия. М., 2004. С. 125-359.

³³ Джонс А. Х. М. Гибель античного мира. – Ростов н/Д: издательство «Феникс», 1997; Галерея римских императоров. Принципат / Александр Кравчук. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 3.

³⁴ Colin I. The Ottoman Empire, 1300–1650: The Structure of Power. – Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2002. P. 53

³⁵ Olmstead A. T. History of the Persian Empire. – London: The University of Chicago Press, Ltd, 1948. P. 516

³⁶ Малявин В.В. Китайская цивилизация. – М.: Дизайн. Информ. Картогр., 2001. С. 616.

³⁷ Некоторые положения данного параграфа относительно христианских основ византийской культуры опубликованы автором в см.: Кузнецов А. Н. Христианство как основа византийской культуры // Гуманитарные и социальные науки. – 2017. – № 2. – С. 41-53.

Некоторые положения диссертационного исследования опубликованы также автором в монографии см.: Кузнецов А. Н. Представление об ангелах в Византийской культуре : монография. – Ростов н/Д: Изд-во «Наука-Спектр», 2019.

Тайна долголетия византийской культуры кроется не только в описательной стороне культуры, но и в мировоззренческой позиции «новых ромеев» – христианстве, которая стала ее фундаментом.

Поэтому неудивительно, что византологи стойкость и долголетие Восточной империи объясняют объединением материальных и духовных аспектов культуры, а также значимостью христианской идеи. При исследовании Византийской империи важно обратить внимание не только на исторический контекст, но и на культурные основы, лежащие в ее фундаменте.

Многие историки объясняют перенос столицы восточной части империи стратегическим положением города Византия, которое Константин Великий оценил во время военной кампании против Лициния. По этой причине гуманисты эпохи Возрождения присвоили ей название «Византийская»³⁸. Сами же жители считали себя наследниками Западной империи и поэтому продолжали называть себя ромеями (Ῥωμαῖοι – римляне), а новую столицу – «Новый Рим» (Νέα Ῥώμη)³⁹. Кроме того, географическое расположение Византии между европейской и азиатской частями Римской империи упрощало управление после объединения Константином Великим. Строительство мощных фортификаций византийской стены давало контроль над Босфором и обеспечивало контроль над торговыми путями Средиземноморья и передвижениями судов из Черного моря в Средиземное море, подтверждая исторические свидетельства о возникновении города Византа⁴⁰.

Однако история показывает, что Константин Великий не сразу выбрал Византию, несмотря на ее выгодное географическое и геополитическое положение. Изначально он рассматривал возможность строительства столицы в Нисе, где он родился, в Сардике (ныне София) или в Фессалонике (Солуне).

³⁸ Ревко-Линардато П.С. Византийская философия: генезис и особенности развития. – Таганрог: Изд-во «Нюанс», 2012. С. 5.

³⁹ Фрейберг Л. А. Античное литературное наследие в византийскую эпоху. – М.: Изд-во «Наука», 1975. С. 5.

⁴⁰ Полибий. Всеобщая история в сорока книгах. Т. 1-3. – М., 1890. Т. 1. С. 454.

Однако особенно привлекли его места героических событий у древних стен Трои.

Христианский писатель V века Созомен рассказывает о выборе места для строительства будущей столицы следующим образом: «Когда все шло по его плану и дела с иноплеменниками были завершены войной и переговорами, он захотел построить город, который был бы равноценен Риму. Он прибыл на Ильйское поле, рядом с Геллеспонтон, где находилась могила Аякса и где, говорят, стояли корабельная пристань и лагерь воевавших против Трои ахейцев. Он сделал там план и размеры города и поставил ворота на возвышенном месте, которые можно было видеть с моря. Однажды ночью бог явился ему и приказал искать другое место для города, указав на Византию во Фракии, за Халкидоном Вифинским. Там Константин Великий приказал построить город и назвать его своим именем. Царь послушал слова божии и, расширив первоначальную Византию, окружил ее огромными стенами»⁴¹. Таким образом, основные причины переноса столицы в город Византию, согласно Созомену, были связаны с мистическими мотивами.

Это не единственное свидетельство, указывающее на мистическое откровение при основании Византии. Древний церковный историк Филосторгий утверждает, что при определении границ новых стен Константин Великий с копьем в руке устанавливал границы города. И когда император вышел далеко за пределы стен Византии, слуги с удивлением спросили: «Как далеко, ваше величество, вы пойдете?» Он отвечал: «Я пойду так далеко, пока впереди меня будет идти»⁴².

Один из наиболее захватывающих и, вероятно, определяющих в основании византийской культуры моментов было обращение Константина Великого к христианству. Историки свидетельствуют, что путь от языческого императора и верховного жреца к защитнику православия и главе христианской империи был непростым и сложным. Важно отметить, что,

⁴¹ Церковная история Эрмия Созомена Саламинского. – СПб., 1851. С. 83.

⁴² Филосторгий. Сокращение «Церковной истории» // Церковные историки IV–V веков. – М: РОССПЭН, 2007. С. 194.

несмотря на распространенное мнение о геополитических мотивах выбора императором Константином Великим устройства христианского государства, главным и определяющим моментом стало его личное отношение к христианской религии, которую он старался поощрять и развивать. Не менее важно отметить, что в процессе внедрения христианства в жизнь императора Константина были и события, которые носят мистический характер.

Исследователи отмечают, что доброжелательное отношение Константина к христианам было унаследовано от его отца Констанция Хлора. Однако точкой перелома в жизни молодого императора стало видение перед битвой с Максенцием на небе креста Господня с надписью: «сим побеждай!». Согласно Евсевию, Константин изначально не относился серьезно к этому видению, но ночью ему явился Христос и приказал разместить увиденное знамение на щитах и штандартах воинов, чтобы они могли защититься от врагов. На следующий день император приказал поместить на щитах и штандартах *labarum* (бук. «крестовое знамя») ⁴³ – символ в виде греческих букв «Х» и «Р», являющийся монограммой Иисуса Христа ⁴⁴. После этого войска Константина встретились с превосходящими силами Максенция у Мильевиева моста и одержали великую победу, а Максенций во время отступления утонул в Тибре ⁴⁵. Историк А. М. Величко отмечает: «Его решения были будто продиктованы свыше, а глаза противников словно застлала темнота неведения» ⁴⁶.

В 313 году в Милане был подписан знаменитый эдикт между Константином, правителем западной части империи, и Лицинием, соправителем восточной части империи. Он подтверждал эдикт императора Галерия, принятый в 311 году, о веротерпимости к христианам. За эти годы последовали ряд побед Константина над готами на западе империи, и границы империи вновь расширились, как при императоре Траяне. В 323 году

⁴³ Крестовое знамя // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1890–1907. Т. 31. С. 65.

⁴⁴ Евсевий Памфил. Жизнь блаженного василевса Константина. – М.: Labarum, 1998. С. 45.

⁴⁵ Бейкер Д. Константин Великий. Первый христианский император. – М.: Центрполиграф, 2004. С. 144.

⁴⁶ Величко А.М. История византийских императоров : в 5 т. Т. 1. – М.: ФИВ, 2009. С. 41.

произошло сражение между Константином и превосходящими силами Лициния под Адрианополем, где Константин одержал еще одну значительную победу. Лициний был повержен, вынужден сдаться и отдать часть своих территорий. Однако впоследствии Лициний собрал новое войско в надежде победить Константина, но в этот раз его собственные войска деморализовались, так как Лициний приказал им не обращать внимания на лабариум, считая его мистическим знаком, приносящим победу Константину. И снова Лициний потерпел поражение. В 325 году Лициний был казнен, а Константин стал единственным правителем всей Римской империи⁴⁷.

Произошел грандиозный изменчивый переворот в мировоззрении. Христианство, которое в течение более двух столетий было гонимой религией, внезапно становится не только привилегированной религией нового государства, но и его основой во всех сферах жизни византийского общества. Это свидетельствует о том, что Константин не просто выбрал христианство как необходимый инструмент для развития и укрепления нового государства, но сам стал христианином, готовым защищать и способствовать расцвету христианства. Эта внутренняя сила помогла Константину внести тонкие и трепетные нюансы христианского мировоззрения и христианского государства, предвидеть эмоции и образы будущей Византии. Для Константина было очень важно, чтобы его мечта о возрождении Римской империи осуществилась не только во внешнем строительстве стен, зданий и создании общественных институтов, но прежде всего в духовной сфере и системе нравственных принципов. И именно христианство стало непоколебимым фундаментом, на котором Константин решил воплотить свою мечту.

Свидетельства того времени о чудесах и знамениях могут вызвать скептицизм, но невозможно отрицать исторические документы и явные поступки, которые однозначно свидетельствуют о вере императора Константина во Христа. Его выбор христианской веры произошел в тот

⁴⁷ Евсевий Кесарийский. Церковная история. – СПб.: «Изд. Олега Абышко», 2013. С. 392-395.

момент, когда он находился в западной части империи, где христиан было меньше всего. Это решение не привлекало больше союзников, а, наоборот, привлекало больше врагов. Принятие крещения перед лицом смерти, когда искренность является единственной истиной, свидетельствует о настоящей вере Константина.

Кроме того, важно осознавать, что для молодого православного государства история перестала быть просто цепочкой событий, ведущих к величию Рима и торжеству его культуры. Теперь история Византийской империи стала частью собственной православной культуры. Римляне стали новым избранным народом Бога, но с теперь уже без национальных идеалов, потому что христианство создано «по образу его, где нет ни Еллина, ни Иудея, ни обрезания, ни необрезания, варвара, скифа, раба, свободного, но все и во всем Христос» (1 Кол. 3, 10-11).

Идея Византии приобретает сотериологический и мессианский характер. Римская империя претерпевает полное преобразование. Умиравший антропоморфизм в языческой религии и идеалистический реализм в античной философии преобразуются в богословие христианства. Интеллектуальные вожди античности в христиан до Христа. Если раньше главным богом римского пантеона было солнце, то теперь на должное место восходит почитание Христа – «солнца правды»⁴⁸. Если раньше армия была легионом (собранием ополчения), силовым орудием государства, то теперь она – «филохристу страту» (воинство, любящее Христа)⁴⁹. Если раньше императором был диктатор и народный трибун, то теперь император – это «василевс боговенчанный». Христианство не просто вторгло в мир римской культуры, оно изменило ее суть и сделало ее Новым Римом.

Еще задолго до принятия христианства империей во втором веке после рождения Христова в церкви возник особый институт апологетов. Их задача

⁴⁸ Тропарь Рождества Христова / Минея. Декабрь. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2008.

⁴⁹ Литургия свт. Иоанна Златоуста на греческом (транскрипция) и церковнославянском языках. – М.: Православный апологет, 2023. С. 4.

заклучалась в том, чтобы защитить христианство перед обществом и государством в период между преследованиями. Для апологетов было важно определить место античной культуры как основы человеческой мудрости в христианском богословии. Один из выдающихся апологетов, святой мученик Иустин Философ, в своем учении о Логосе раскрывает всю глубину божественного плана для человечества. В своих рассуждениях о Логосном начале всех вещей, мученик Иустин не умаляет значение философии, а, наоборот, подчеркивает их исключительную близость к истинному познанию единого Бога. Святой мученик признает их полезность и даже необходимость для осмысления мироздания и намерения Создателя.

Однако, несмотря на то, насколько близко философы могли подойти к пониманию единого начала, их представления были неполными, потому что подлинное познание Бога возможно только через сверхъестественное христианское откровение о Творце и Его порядке. Языческие философы, законодатели и поэты древности «могли видеть истину через врожденное семя слова, но темно... Все, что они сказали и открыли, было сделано в соответствии с их способностью увидеть и созерцать Логоса»⁵⁰.

Одним из важных аргументов, которым апологеты подчеркивают несостоятельность философских течений, является их многообразие и разрозненность. Наличие множества школ и способов изложения мировоззренческого учения о природе мира и роли человека вызывало скептицизм среди мыслящей элиты римского общества. Слова Понтия Пилата, обращенные к Иисусу Христу: «Что есть истина?» (Ин. 18: 38), являются отражением разочарованием интеллектуальной элиты к умозрительным истинам. Таким образом, христианство было призвано не только заменить религию или мировоззрение, но и оживить культуру и сосредоточить внимание на сверхъестественной истине о явлении спасителя мира, Божьего слова – Иисуса Христа. Для принятия евангельской проповеди человечеству

⁵⁰ Иустин Философ. Апология II // Ранние отцы Церкви : Антология. - Брюссель: Жизнь с Богом, 1988. С. 356.

потребовались сверхъестественные события, выходящие за рамки привычного, и человек, который мог бы воплотить мистический опыт в жизнь.

Причины, по которым Константин был избран, не случайны. В истории Римской империи было много заслуженных императоров, отличавшихся полководческими способностями, умением мудро руководить и добродетельной жизнью. Например, можно вспомнить императора Марка Аврелия, который был талантливым полководцем, выдающимся законодателем, администратором и стоическим философом. Сразу же после его смерти его божественность была признана Сенатом. Казалось бы, кто мог быть достойнее стать императором Нового Рима? Однако история Византии свидетельствует о том, что таланты и мудрость не легли в основу избрания основателя христианской империи.

Император Марк Аврелий, известный как стоик и приверженец добродетели в качестве основы своей жизни, высказался однажды следующим образом: «Ничего на свете я так не желаю, как оживления многих мертвых, а не присуждения к смерти живых»⁵¹, тем ни менее становится гонителем христианства. В то время как его предшественники приказывали истязать только тех христиан, которые открыто исповедовали свою веру, Марк Аврелий приказал государственным структурам проводить облавы на христиан и подвергать их пыткам. Именно во время правления Марка Аврелия в мученической смерти принял один из выдающихся апологетов христианство Иустин философ.

Этот конфликт, свидетельствующий о мировоззренческих и нравственных принципах Марка Аврелия, показывает всю хрупкость бездуховной и высокомерной римской морали. То, что знаменитые философы эллинистической эпохи считали сильными чертами личности – преданностью и стойкостью в их философских убеждениях, оказалось недостаточным для проявления душевной доброты, сострадания и смирения перед гордыней.

⁵¹ Лебедев А. П. Эпоха гонения на христиан и утверждение христианства в греко-римском мире при Константине Великом. – СПб.: Изд-в Иустин Философ о «Олега Абышко», 2006. С. 82.

Ученик Иустин философа, ассириец Татиан, комментирует: «Кто же из мудрецов не впал в гордость? Диоген, хвалившийся воздержанием, умер от обжорства, съев наваренного полипа. Аристип проводил жизнь в роскоши. Платон, философ, за обжорство был продан Дионисием в рабство...Аристотель воспитал Александра, убийцу друзей»⁵².

Когда евангелие стало широко проповедоваться по миру, для философской элиты было трудно принять христианство. Поскольку ее принятие означало бы отказаться от своего интеллектуального превосходства и признать свою несостоятельность перед сверхъестественной истиной, так как последнее требовало не только умственной работы, но и нравственности и веры в евангельскую истину. А вера – это состояние души, отличное от логики.

Простым и бедным людям, которые осознавали свою незащищенность перед силами природы и отчуждение от государства, было легче воспринять благую весть о пришествии в мир единого Бога и через него явление сверхъестественной истины, а следовательно, и надежды. Не удивительно, что первые апостолы, призванные самим Христом, были рыбаками, живущими исключительно трудом и всеповседневной верой. В контексте этого факта становится понятным избрание Константина, военного лидера, который разделял желания простого народа и был готов принять откровение. Таким образом, власть в империи превращается в теократию, а в лице Константина олицетворяются имперская, патриархальная и церковная власть. Две силы, которые внутренне чужды классическому миру полиса – императорская власть и христианская вера – образуют по слову Аверинцева основной «принцип византизма»⁵³. Христианство становится духовным опорным пунктом государства благодаря, в том числе, своему нравственному различию от секулярной полисной власти. Империя медленно, но неизбежно претерпевает преобразования. Культура, прежде всего искусство Византии, приобретает выраженную религиозную окраску. Христианские символы пронизывают

⁵² Татиан. Речь против эллинов / История средневековой философии. Хрестоматия. В 2 ч. Ч. 1. Патристика / Сост. Г. Я. Миненков. – Минск, 2002. С. 35.

⁵³ Аверинцев С.С. Другой Рим: Избранные статьи. – СПб.: Амфора, 2005. С. 25.

архитектуру, живопись, геральдику, литературу, предметы повседневного обихода граждан империи. Христианство становится живой струной империи. В этом следует видеть основу и направление генезиса византийской культуры.

Византийская империя не сразу превратилась в полностью православную. Произошло постепенное преобразование институтов государственной власти, изменение мировоззрения граждан, эволюция живописи и архитектуры, развитие богословской мысли. С появлением новой империи возрастал опыт духовной жизни, что привело к упрочению церкви. Со временем в языческом обществе начали появляться и закрепляться христианские понятия, ранее неизвестные древнему миру, но которые стали неотъемлемыми для православной империи. Власть императора стала признаваться как божественное установление, и уже не армия, а патриарх легитимизировал ее, помазывая императора на царство, подобно древним израильским царям Давиду, Соломону и другим. Духовные преображения устремляли молодое, но древними корнями государство к новому политическому идеалу, где православие стало государственной религией, а церковь – душой государства. Христианская вера стала основой мировоззренческих принципов византийских граждан, которые сохраняли сознание того, что они покорны власти не из страха и не для самой власти, а ради соборного соработничества Богу, который и есть податель всех благ, а власть есть образ предстательства Божьего домостроительства.

Из-за ослабления православной веры на рубеже XIV века, которая на протяжении 1000 лет была главной и цементирующей идеей Византии, и объясняется последующий феномен угасания жизненных позиций империи. Упадок православной идеи привел к политическим, общественным и военным проблемам. Принятие унии византийским престолом на соборе во Флоренции в обмен на военную помощь Ватикана и привело к гибели империи.

Религиозное основание Византийской империи как главного движущего фактора ее создания позволяет понять уникальность ее культуры, проявившейся во всех сферах жизни. Это не была гибридная цивилизация,

составленная из кусочков разных культурных систем, находившихся в Римской империи. Византийская культура имела христианство в качестве главной и общей идеи, его нравственный закон. Все остальное, что сделало культуру Рима и Греции выдающейся, стало инструментом для достижения главной цели Нового Рима – установления государства по образу и подобию Царства Небесного. Церковь стала соратником государства, а духовные законы евангелия стали основанием законов государства.

Исследователи византийской культуры традиционно выделяют три основных этапа ее развития:

1. Ранний этап с IV по VII век
2. Средний этап с VIII по IX век
3. Поздний этап с IX по XV век

В рамках вопроса о периодизации истории культуры Византии надо отметить удивительное сходство с периодизациями смежных исследовательских областей, в которых временные рамки относительно совпадают. Таких как история, теология, философия, эстетика. Так, например, в теологии существует деления византийского богословия на три этапа.

1. Эпоха Вселенских соборов с 325 г. по 787 г.
2. Эпоха иконоборческих споров с 787 г. по начало IX века.
3. Эпоха расцвета апофатического символизма, исихатские споры с IX века по XVв.

Совпадения временных границ указывает на сложный сплав Византийской культуры и подтверждает ее уникальность.

Ранний этап византийской культуры – это не только века становления новой культуры, но и эпоха небывалого культурного рассвета. В кратчайшие сроки, по меркам истории культуры, принцип византизма не только сформировался, но и оказал уже в первые столетия колоссальное влияние на смежные культуры. В это время возникают крупнейшие богословские труды таких мыслителей, как Василий Великий, Григорий Богослов, Григорий Нисский, которые повлияли не только на принципы мировоззрения граждан

Византии, но и выражения их через искусство и эстетику Нового Рима. В этот период также формируется учение о монархии как теократическом строе управления государством. Император становится помазанником Божиим и управителем государства по милости Божией. Теперь император вынужден не только владеть государственными инструментами власти, но и разбираться в вопросах вероучения. Ярким примером такого союза стало правление императора Юстиниана I, который отличился не только как политический деятель, но и как богослов. Благодаря стараниям императора было прекращено распространение ереси ортодоксизма, а богословское послание Юстиниана, направленное отцам V Вселенского собора, легло в основу итогов собора. За благочестивую жизнь и выдающиеся богословские труды Юстиниан I был причислен церковью к лику святых. С деятельностью Юстиниана связано и еще одно знаменательное культурно-историческое явление, а именно переход Византийской империи от античности к раннему средневековью. Это еще раз свидетельствует о крайней продуктивности нового христианского государства, которое впоследствии после великого переселения сыграло решающую роль в переходе варварской Европы к эпохе средневековья. Многочисленные богословы, историки, культурные деятели и безусловно императоры в ранний период развития византийской культуры прилагают все возможные старания, чтобы не просто поддерживать строй христианского государства, но через деяния, мысли и труды прославить Христа. Вся византийская культура концентрирующимися кругами стала расходиться не только территориально, но и во времени максимально приближая уклад молодой империи к образу Царствия Небесного.

Средний период развития византийской культуры характеризуется борьбой за христианские символы и их видимое выражение и прежде всего через иконы. Прочно вошедшие в традицию Византии символы начиная с VIII века стали подвергаться критике со стороны части мыслящей элиты и иногда даже с поддержкой императорской власти. Очень часто в исследовательской литературе этот культурный период именуется «иконоборческим». Поэтому в

эти временные рамки возникает целая плеяда мыслителей из различных уголков империи, даже за ее пределами, например, Иоанн Дамаскин, которые вынуждены были не только отстаивать христианские символы, но и дать им определение. Результатом стал небывалый рассвет символического искусства Византии. Символы не только прочно вошли в византийскую культуру, но обрели некую объемность и подуровневость.

Завершающий период византийской культуры формируется как ярчайшим рассветом в искусстве, так и глубочайшим нравственным падением. На пике эстетического развития византийскую культуру поражают идеи национализма. Общепринятый греческий язык Восточной империи стал катализатором пропаганды националистических идей среди правящей элиты Византии. Происходит заметное расслоение византийского общества на простой народ искренне исповедующих христианство как основу культуры и интеллектуальную знать, которая вопреки тысячелетней традиции пытается национализировать христианство. Особенно ярко эти настроения проявляются в рамках Фераро-Флорентийского собора, когда во главе простого народа Марк Ефесский отказывается подписать унию, а император и интеллектуальная элита принимает ее. Разобщенность культурных взглядов внутри империи, противопоставления националистических идей знатью тысячелетней культуры приводит к падению Великой империи.

Исходя из исследованного материала можно отметить, что византийская цивилизация стала основой для культурных традиций большинства стран Европы и некоторых стран Азии. Феномен византийской культуры обуславливается гармоничным соединением римского гения государственного управления и христианской культуры, которая послужило своего рода душой «Нового Рима». Имперская идея Древнего Рима преобразуется в новый сплав, синергию государства и церкви. Метафорически можно обозначить этот процесс «новым творением». Буквально происходит символическая трансформация человеческой, римской цивилизации по образу боговоплощения в христианскую, духовную, ново-

римскую, византийскую цивилизацию. Осуществляется взаимопроникновение свойств христианской культуры и имперской традиции. Начиная от изменения таинства посвящения на императорское служения в виде миропомазания на престол до появления новых элементов церковного богослужения: царских часов. Схожесть исследовательских выводов о совпадении содержания и периодизации церковной истории и Византийской империи обоснованно дополняют представление о взаимопроникновении принципов церковности и государственности в византийской культуре как духовно-историческом процессе.

1.2. Христианский символизм как исходный принцип культуры Византии

Слово «символ» происходит от греческого σύμβολα, что буквально означает знак, условный сигнал. У древних греков этот термин обозначал разломанную пластину, при складывании частей которой, люди опознавали друг друга как друзья или союзники⁵⁴. Исследователь античности А.А. Тахо-Годи, проследившая судьбу термина, утверждает, что «греческие трагики были равнодушны к термину». «Философская проза досократиков также редко обращается к символу... Досократики (пифагорейцы) выдвигают на первый план таинственный смысл символа, его обобщенность, данную в свернутом виде при обозначении предмета (Демокрит), понимание его, как некоего единораздельного единства (Эмпедокл). Все эти три момента, высказанные интуитивно и, как бы случайно, укрепятся и станут неотъемлемыми при выработке понятия символа в эпоху поздней античности... Философская классика в лице Платона почти не дает нам ничего оригинального по сравнению с классической поэзией и прозой. Символ для Платона равносителен знаку»⁵⁵.

⁵⁴ Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. – К.: Дух і Літера, 2001. С. 157.

⁵⁵ Тахо-Годи А.А. Термин «символ» в древнегреческой литературе // Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. – СПб.: Алетейя, 1999. С. 333-335.

Аристотель, также замечает исследователь, не приносит ничего принципиально нового по сравнению с общей греческой традицией. «Он как бы подытоживает всю греческую классику, отбирает и укрепляет значения символа, выработанные ею, придает им отпечаток непреложного, научно подтвержденного свидетельства»⁵⁶. Таким образом, мы видим, что эллинистическая традиция не уделяла особого внимание термину «символ». Для античной философии этот термин являлся определенным указанием к действию или выявлял связь вещей или действий, эмблемой, знаком, но не более. В знак подтверждения А.А. Тахо-Годи приводит огромное количество примеров из античной литературы и трудов философов, которые по совокупности бесспорно подтверждают общее отношение к термину «символ» до византийской эпохи. В заключении исследователь категорически заявляет: «Вся греческая традиция до III века нашей эры буквально не нуждается в символе и не представляет себе его ценность для искусства, языка или философии»⁵⁷. Далее исследователь обращается к неоплатонизму, где термину «символ» придается значительный смысл. Однако, до неоплатоников термин «символ», как образ невидимого и трансцендентного начала возникает в иудейской среде.

Первым, кто обратил из известной науки внимание на мистическое значение «символа», был александрийский ученый, философ и практикующий иудаизм исследователь Библии Филон Александрийский. Исследователи античной культуры обозначают этот метод использования понятия «символ» аллегорическим, от древнегреческого ἀλληγορία – «иносказание»⁵⁸. В дальнейшем именно аллегорическое понимание термина «символ» было

⁵⁶ Тахо-Годи А.А. Термин «символ» в древнегреческой литературе // Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. – СПб.: Алетей, 1999. С. 337.

⁵⁷ Там же. С. 358.

⁵⁸ Саврей В.Я. Александрийская школа в истории философско-богословской мысли : диссертация ... доктора философских наук в форме науч. доклада : 09.00.03. – М., 2005; Allegorie // Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. G. Ueding. Bd. 1. – Tübingen: Niemeyer, 1992; Brinkmann H. Mittelalterliche Hermeneutik. – Tübingen: Niemeyer, 1980; Meier C. Zwei Modelle der Allegorie im 12. Jahrhundert // Formen und Funktionen der Allegorie. Hg. v. W. Haug. Stuttgart: Metzler, 1979.

воспринято христианами мыслителями⁵⁹. Поэтому неудивительно, что одна из первых богословских христианских школ, которая стала использовать аллегорический метод как основной в истолковании Библии возникла именно в Александрии. Первые представители этой школы – Пантен, Климент Александрийский, Ориген – стали уделять особое внимание значению понятия «символ»⁶⁰. «Начиная с Климента Александрийского понятия символ и символизм в самом широком смысле – от лингвистического до онтологического – становятся отличительной чертой Александрийской школы»⁶¹. Действительно, в трудах Оригена мы находим многочисленные отсылки к онтологическому пониманию термина символа, например, в трактате против Кельса он пишет: «Для тех, которые с некоторым вниманием относятся к Писанию, ясно обнаруживается, что в каждом из исторических сказаний истина скрывается под внешней формой символа»⁶². Таким образом уже в раннехристианскую эпоху символ становится краеугольным понятием богословия.

Развитие символического богословия напрямую было связано с христианской гносеологией. В христианском богословии гносеология носит сверхъестественный характер по преимуществу и опирается на догму, что Бог непознаваем и непостижим. Учитывая это, христианские мыслители единогласно заявили, что истины о бытии Бога без искажений человек может познавать только те, что Бог сам открыл человеку. Однако это знание, открытое Богом людям, становится понятным только сквозь призму веры. Чистота веры обеспечивает незамутнённое видение догматических истин, заключённых в Священном Писании. Очень часто у византийских мыслителей

⁵⁹ Неганов В.В. Немаловажные аспекты христианского символизма в антропологической и историко-философской перспективе // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2019. № 1. С. 119.

⁶⁰ Нестерова О.Е. *Allegoria pro tyrologica: Ориген и судьба иносказательных методов интерпретации Священного Писания в раннепатристическую эпоху.* – М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 220; Саврей В.Я. Александрийская школа в истории философско-богословской мысли : диссертация ... доктора философских наук в форме науч. доклада : 09.00.03. – М., 2005. С. 89.

⁶¹ Курдыбайло Д. С. О символе и символизме в трактате Оригена «Против Кельса» // Вестник ПСТГУ. Серия I: Богословие. Философия. Религиоведение. 2016. Вып. 1 (63). С. 53

⁶² Ориген. О началах ; Против Цельса. – СПб.: Библиополис, 2008. С. 575.

мы встречаем аналогию познания Бога подобно видению отражения предмета в воде. Если источник чист, то в воде можно увидеть четкое отображение предмета, однако, если источник взбуроражен и замутнен, то границы видимости расплываются и предмет теряет четкость. Дарованное сверхъестественное откровение апостолам позволяет христианам без искажений познавать Создателя. Поэтому Климент Александрийский восклицает, что только христиане могут быть истинными гностиками⁶³.

Поскольку процесс познания сопряжён с верой, то и познание истин о Боге раскрывается по мере духовного совершенствования христианина. Вследствие этого многие раннехристианские, а затем и византийские мыслители делили христиан в вопросе гносеологии на плотяных, душевных и духовных. По мере духовного роста христианин мог возрастать в познании о Боге. Таким образом, процесс богопознания заключается не только в интеллектуальном труде, но и в духовной работе над самим собой, итогом которой является достижение особого состояния – обожения. Но путь этот непростой и сопровождается прежде всего духовной борьбой со своей самостью. Чтобы преодолевать невидимые козни дьявола, христианину необходимы символы, подобно знамени на поле боя, следуя за которым, воины одерживали победу. По примеру Спасителя, который учил своих учеников тайнам Царства Небесного не в мудрости века, а на примере простых жизненных историй – в притчах, чтобы через обыденные обстоятельства жизни слушатели смогли познать духовные законы бытия.

Таким образом, византийские мыслители, особенно приверженцы александрийской богословской школы, склонны видеть в евангельских текстах аллегорический смысл. Боговдохновенные символы, подобно семенам, разбросаны по всему Священному Писанию. Эти семена – символы призваны к посеву в сердце человека боговдохновенных истин, чтобы взойти и произрастить в нем достойный плод духовной жизни.

⁶³ Климент Александрийский. Строматы, творение учителя церкви Климента Александрийского. – Ярославль, 1892. VI, 68.1.

В отличие от эллинистической философии понятие «символ» в христианской среде преобразуется и ему уделяется особое значение. Впоследствии такое отношение к понятию «символ» от христианского богословия перешло и к неоплатоникам. Как замечает П. Гайденко, в христианстве в отличие от античного гения, целостная человеческая природа ставится во главу тварного мира и становится интуитивным посредником между невидимым Богом и видимым бытием: «Именно потому, что человеческая душа оказывается вознесенной над всем космическим бытием и незримыми нитями связанной с трансцендентным Богом, возникает особая ее глубина, ее бездонность, которая была неведома античному язычеству»⁶⁴.

Выдающиеся мыслители неоплатонизма стали склонны аллегорически интерпретировать труды классиков эллинистической эпохи как драматургов, так и философов⁶⁵. В трудах видных философов, таких как Платон и Аристотель, неоплатоники стали видеть многочисленные символы даже там, где было буквальное указание⁶⁶. Эти труды для неоплатоников по методу их исследования стали тем же, что и Библия для христиан. Однако разница в отношении к символам в неоплатонизме и в христианстве велика. Если для неоплатоников символ – это орудие к просвещению, раскрытию тайн бытия, то для христианства символ – это путь к Богу, средство к достижению обожения. И, поскольку символ в христианстве получил духовно-нравственный оттенок, он стал основой византийской культуры во всех ее проявлениях: архитектуре, законотворчестве, искусстве, быту и т. д. Никогда еще так символизм не был значим, как в Византийской империи.

Надо отметить, что для понимания духовных основ Византийской империи важным считается видение символа креста на небе перед битвой императору Константину. В этом обстоятельстве выделяется самое главное

⁶⁴ Гайденко П. Понятие времени в Античности и в Средние века // Космос и душа. Учения о вселенной и человеке в Античности и в Средние века (исследования и переводы). – М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 354.

⁶⁵ Dawson D. Allegorical readers and cultural revision in ancient Alexandria. Berkeley: University of California Press, 1992, P. 52.

⁶⁶ Lamberton R. Homer the theologian. Neoplatonist allegorical reading and the growth of the epic tradition. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1986. P. 44.

онтологическое свойство христианского символа, а именно, его медиативное значение (С.С. Аверинцев).

Понятие символ в византийской культуре в этимологическом значении совпадает с первоначальным значением в греческой культуре, как ключ, по которому друзья узнают друг друга. Для новых ромеев таким другом стал Бог, который через крестную жертву даровал многообразные символы для воссоединения с собой. В трудах византийских мыслителей мы находим обоснование этой медиативной функции символа. К примеру, Афанасий Александрийский, описывая сотереологическую модель, пишет о том, что, создав человека, Бог «вдунул в лице его дыхание жизни», тем самым соединил его со Святым Духом. В союзе со Святым Духом человек мог общаться с Богом посредством созерцания небесных символов. Это общение сообщало человеку благодать Божию, которая всецелого человека сохраняла в бессмертии. Однако, после грехопадения зеркало души человека помрачилось грехом и человек более не мог созерцать небесные символы. После своего изгнания в суровый мир человек стал искать Творца в символах природы. Поэтому сначала человек обожествил светила небесные: солнце, луну, звезды, а затем, духовно деградируя без общения с истинным Богом, стал обожествлять стихии: воздух, огонь, эфир. В итоге человек стал обожествлять животных. Однако, милостивый Бог, не желая духовной смерти человеку, но всецело желая ему спасения, посылает Сына Своего Возлюбленного, чтобы он через крестную жертву вернул в богосыновство все человечество и даровал различные духовные символы, через созерцание которых, человек вновь мог бы иметь общение с Создателем⁶⁷. Рассуждения Афанасия Великого объясняют ранний расцвет символического искусства уже в первые века христианства. В древних катакомбах по всей Римской империи мы обнаруживаем символы:

⁶⁷ Афанасий Великий. Слово на язычников // Афанасий Великий. Творения: в 4 т. – М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского Ставропигиального монастыря, 1994. Т. 1. С. 125-190.

- Крест как основной символ спасения человечества⁶⁸;
- Якорь как символ устойчивости Церкви в бурном море человеческих страстей и символ надежды на будущее воскресение из мертвых⁶⁹;
- Хризма, монограмма, составленная из первых букв греческого слова «Христос» – «Помазанник». Этот символ включает в себе и образ креста, и пастуший жезл, и образ Бесконечного Бога в виде кольца, опоясывающего монограмму. По этой причине в последующую эпоху в монограмму стали помещать буквы греческого алфавита «α» и «ω»⁷⁰;
- Агнец, символ добровольной жертвы непорочного Спасителя за грехи мира⁷¹;
- Рядом с символом агнца часто соседствует символ доброго пастыря. Ранними христианами этот символ был взят из евангельской притчи, в которой сам Христос себя так называет (Ин 10:11-16)⁷².
- Рыба, по др.-греч. Ἰχθύς – акроним (монограмма) имени Иисуса Христа, состоящий из начальных букв слов: Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ (Иисус Христос Божий Сын Спаситель)⁷³;
- Пеликан как символ духовного исцеления человека от яда греха через причащение⁷⁴;

⁶⁸ Фрикен А. Ф. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. Ч. 2. – М., 1877. С. 166; Грабар А. Н. Император в византийском искусстве. – М.: Ладомир, 2000. С. 55.

⁶⁹ Юрочкин В. Ю. Древнейшие изображения Креста Господня // Православные древности Таврики: Сб. материалов по церковной археологии. – К.: Стилос, 2002. С. 27.

⁷⁰ Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии: Преимущественно византийских и русских. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 394–395; Христофор, архим. Древнехристианская иконография, как выражение древнецерковного веросознания. – М.: Унив. тип. (Каткова), 1886. С. 60.

⁷¹ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. – Переславль: Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. С. 64.

⁷² Символ Пастыря употребляется еще в Ветхом Завете по отношению к вождям израильского народа (Моисей – Ис. 63:11, Иисус Навин – Числ. 27:16-17, царь Давид в псалмах 77, 71, 23). В 22 Псалме Господь прямо именуется «пастырь» - «Господь, Пастырь мой». Таким образом, Христос через евангельскую притчу указывает он исполнил древнее пророчество. К примеру, один из известнейших изображений «Доброго пастыря» запечатлен в катакомбе в катакомбах Домитилы. (Parker J. H. The Archaeology of Rome. – Oxford and London, 1877. P. 72).

⁷³ Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике : в 2-х частях. Ч. 1. – Сергиев Посад, 1918. С. 189.

⁷⁴ Этот символ Пеликаны живут в прибрежных камышах у теплого Средиземного моря и часто подвергаются укусам змей. Взрослые птицы питаются ими и иммунны к их яду, а птенцы еще нет. Согласно легенде, если птенцов пеликана укусит ядовитая змея, то он расклеывает собственную грудь, чтобы причастить их кровью с необходимыми антителами и тем спасти их жизнь. Поэтому, пеликана часто изображали на священных сосудах или в местах совершения христианских богослужений (Christian symbolism / by Mrs. Henry Jenner. – London : Methuen, 1910. P. 37).

- Феникс как символ Воскресения⁷⁵.

И многие другие символы, которые рукой простого человека были нанесены на стены древних катакомб. Таким образом, язык символов, вне зависимости от образования и культурного слоя, стал дверью к забытому богообщению⁷⁶.

С началом византийской культуры символическое искусство начинает не только расширяться, но и углубляться в своем значении. Все, что охватывает внешние чувства человека, слова, образы, звуки и даже обоняние стало преисполнено символами культуры новых ромеев. Как замечает А.Ф. Лосев, в религиозных символах «мы находим не только буквальное существование мифологических образов, но и связь их с реальными, вполне жизненными и часто глубоко и остро переживаемыми попытками человека найти освобождение от своей фактической ограниченности и утвердить себя в вечном и незыблемом существовании»⁷⁷.

Поэтому начиная с государственной системы, в которой государство стало трактоваться, как отображение небесного царства, а император стал символом присутствия Бога на земле, воинская элита в VII веке обращается к византийскому императору Константину IV, сыну Константа II, с просьбой назначить себе в соправители двух своих братьев, мотивируя это тем, что воинство в соправлении трех императоров хочет видеть на престоле образ Святой Троицы.⁷⁸ Этот факт подчёркивает и особый религиозный статус византийского императора, который мог свободно входить в алтарь святой Софии, а справа от алтаря в специально подготовленном помещении, мог переоблачаться во время литургии, молиться и принимать своих приближенных⁷⁹.

⁷⁵ Покровский Н.В. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. – СПб., 1900. С. 22.

⁷⁶ Аверинцев С.С. Об общем характере символики раннего средневековья // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, I (5). – Тарту, 1974. С. 96-99.

⁷⁷ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995. С. 159-160.

⁷⁸ Дашков С.Б. Императоры Византии. – М.: Красная площадь, 1997. С. 112.

⁷⁹ Беляев Д. Ф. Byzantina : очерки, материалы и заметки по византийским древностям : в 3 кн. / Кн. 2. Ежедневные и воскресные приемы византийских царей и праздничные выходы их в Храм св. Софии в IX-X в. – СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1893. С. 129.

Эту традицию уточняет Епинагог – официальный памятник Византии IX века, в котором в VIII главе, 3 титуле говорится: «Государство составляется из частей и членов подобно отдельному человеку. Величайшие и необходимейшие части – царь и патриарх. Поэтому единомыслие во всем и согласие царства и священства составляет душевный и телесный мир и благоденствие подданных»⁸⁰. Такое понимание царской власти отражает глубину медиативного символизма в византийской культуре. Согласно Епинагогу, государство – это уже не народ, объединенный общими интересами, а цельный организм, во главе которого стоит царь и подданные, как части этого организма. Подобно, как в человеческой природе, происходит взаимопроникновение и влияние духовного на телесное и наоборот. В государстве происходит взаимопроникновение церкви и государственной власти. И поскольку тело человека является инструментом для преобразования души для Царства Божия, так и Василевс является исполнителем воли Божией, ведущий своих подданных к вечному благу.

Императоры Византии, считая себя защитниками веры, полагали не только возможным, но и необходимым полноценно влиять на судьбоносные решения церкви, а затем выступали гарантами исполнения канонов подданными. Поэтому периодически созывались под председательством императора Вселенские соборы, которые осуждали еретические учения, грозившие разделить на религиозные партии верующих и ослабить государственный иммунитет. Так произошло в момент возникновения ереси пресвитера Ария. Когда богословский диспут между Александром Александрийским и приверженцами Ария вышел за пределы Александрии. Константин Великий, обвинив обоих в нарушении мира церковного и в причинении нестроений, которые нарушают единство государства, повелел созвать первый Вселенский собор, целью которого было не только выработать

⁸⁰ Тальберг Н. Д. Святая Русь. – М., 2002. С. 121.

единую религиозную концепцию догмата о единосущии лиц святой Троицы, но и привести к единому религиозному сознанию граждан империи⁸¹.

Подобное мы наблюдаем и после второго Вселенского собора, когда Феодосий Великий издает указ, в котором повелевает всем епископам империи пребывать в каноническом общении, со столпом Православия, Григорием Нисским и еще двумя епископами⁸². Это означает, что все епископы империи обязаны исповедовать одинаково догматы церкви, как и Григорий Нисский, в противном случае Феодосий повелел изгонять епископов со своих кафедр. Таким образом, централизованная государственная власть зорко следила за тем, чтобы религиозная догма исполнялась неукоснительно. Все несогласные изгонялись от имени императора в самые дальние уголки империи, а еретические книги подвергались сожжению. Государственная власть относилась к ереси, как к болезни, которую необходимо лечить и изгонять, чтобы душа и тело империи были здоровы. Здесь мы видим медиативное значение символа императорской власти, даже, казалось бы, в исключительно государственных интересах.

Еще одну аналогию обнаруживают исследователи в рамках осознания термина «символ» в трудах императора Юстиниана правление которого приходится на период расцвета византийской культуры. Рассмотрев 74 случая употребления термина от юридических документов до религиозно-философских, исследователи приходят к удивительным выводам, что принцип выдачи императором особых грамот-инсигней, которые именовались *codicillus* «символом» напоминают иерархический принцип Дионисия Ареопагита устройства ангельских чинов. Это аналогия основывается на принципе передачи *codicillus*, когда император выдавал их лично каждому магистрату, вне зависимости от занимаемой им должности в системе иерархии должностей, но при этом свой «символ» власти каждый из них получил от

⁸¹ Успенский Ф. И. История Византийской империи в 8 т. Том 1. – М.: Издательство Юрайт, 2023. С. 66-67.

⁸² Кузнецов В. Н. Религиозная и культурная политика Феодосия Великого (379-395 гг.): внешнеполитические аспекты // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. – 2015. – № 2(199). – С. 171-175.

единого начала, т. е. императора, как каждый ангельский чин получает достоинство от Бога вне зависимости от своего положения. Поэтому, заключают исследователи, «инсигния “символ” в широком смысле слова предназначен, прежде всего для того, чтобы сделать видимым незримую по своей природе причастность государственного чиновника к “сакрально-правовой” сфере. Символ являет невидимое в видимом, умопостигаемое в чувственном»⁸³.

С другой стороны, в Византийской империи, в которой воплощался идеал теократического государства, все поданные были носителями воли Божией. В этой парадигме исключением не был и Василевс. Ярким примером является традиция после победоносной войны провозить сквозь триумфальную арку колесницу, на которой водружена икона и за которой следует император. Тем самым Василевс как бы свидетельствовал о себе, как о верном чаде Церкви и что он является орудием в руках Божиих. Еще больший пример царь преподавал, когда в Великий четверг по образу основателя Церкви Христа в храме Святой Софии омывал ноги двенадцати беднякам города⁸⁴. Таким образом, постепенно символизм византийской культуры обретает очертания евангельских идеалов и индивидуализированный образ героизированной личности античности сменяется образом христианского смирения. Исходя из этого, можно с определенностью заключить что византийский символизм был основан на принципах христианских идеалов теократического государства и христоцентричность – главная черта этих принципов.

Совершенно естественно, что в рамках строгой догматичности искусство Византии также находилось под строгим контролем. Любое новаторство допускалось лишь с разрешения церкви и императорского двора. Более того, любые каноничные произведения почитались, как дар Божий, и

⁸³ Курдыбайло Д. С. Метафизика и право: о термине "символ" в некоторых текстах императора Юстиниана I / Д. С. Курдыбайло, Ф. Ф. Корочкин // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2019. – № 3. – С. 17-28.

⁸⁴ Ostrogorsky G. The Byzantine emperor and the hierarchical world order // The Slavonic and East European review, 35, 1956/57. P. 4.

тем самым обезличивали их создателей. Авторы осознавали себя «инструментом» в руках Бога и поэтому неудивительно, что в искусстве Византии мы редко встречаем подписанные работы. Один из исследователей византийского искусства отмечает: «Вочеловечение Бога не могло не преобразовать творчество живописца, в том числе и взгляд его на самого себя, как творца. Отсюда начинается процесс соединения умозрения с образом, процесс вхождения искусства во “святая святых”»⁸⁵.

Действительно, произведения искусства в Византии утрачивают черты обыденной реальности и возносят труд в область символического богословия. Такой консерватизм в византийской культуре по мнению некоторых исследователей стал препятствием к развитию искусства. Понятие развития искусства исследователями определяется в рамках наличия в нем разнообразных форм и подходов, а также возникновение новых. Однако в глазах новых ромеев развитие искусства можно обозначить лишь только выявлением Богом данных символов. Византийское искусство утрачивает популяризированные черты и перестает стремиться к новаторству. Это не говорит о том, что византийское искусство стало серым и бесформенным, а наоборот, оно обретает небесные цвета, а формы оттачиваются до точной передачи первообраза. Вместо объема совершенствуется глубина образа. Все искусство: архитектура, статуи, драматургия, поэзия, икона становятся невидимым окном к Богу. Поэтому искусство Византии не останавливается на временных и увядающих формах и символах, пускай даже прекрасных и гармоничных, к которым будет в последствии привязано европейское искусство, оно стремится к вечной красоте богообщения. И поскольку изографы Византии пытаются раскрыть бытие вечного Бога, само искусство становится частью вечности, где не может быть какого-либо новаторства или изменения – это идеал и предел всякого искусства и культуры.

⁸⁵ Васина М.В. Проблема соотношения иконы и художественного образа в свете учения Восточной Церкви // Восток - Россия - Запад: мировые религии и искусство. – СПб: Государственный Эрмитаж, 2001. С. 37.

Идеальным инструментом и выразителем вечных форм для Византии становится именно символ. Гений византийского ума прибегает к такой форме выражения, которая понятна и простому человеку, и философу. Поэтому в понимании византийских мыслителей символ является богоданным гносеологическим инструментом. Уже в раннюю эпоху богословие церкви начинает разделяться на катафатическое (от греческого *καταφατικός*, «утверждающий») и апофатическое (от греческого *ἀποφατικός*, «отрицательный») богословия. «Следовательно, – как примечает А.Ф. Лосев, – апофатика предполагает символическую концепцию сущности. Только символ есть точная и точеная идея, несмотря на присутствие иррациональных глубин сущности и благодаря им»⁸⁶.

Эти два пути богопознания раскрывают самый важный гносеологический догмат византийского богословия, что Бог является одновременно и трансцендентным, и имманентным миру. В. Н. Лосский в своем трактате «мистическое богословие» так объясняет этот догмат: «в имманентности откровения Бог утверждает Себя трансцендентным творению. Если определить трансцендентное как то, что ускользает из сферы нашего познания и нашего опыта, то надо будет сказать, что Бог не только не принадлежит к этому миру, но и трансцендентен самому Своему откровению»⁸⁷.

Чтобы понять глубину этого культурологического переворота необходимо обратиться к краеугольному камню философии и христианского богословия – логосу. Христианство в своем понимании логоса оживило понятие символ, сделав его неотъемлемой частью византийской философии.

Понятие «логос» возникло до христианства. Многие исследователи относят возникновение учения о логосе к древнегреческому философу Гераклиту Эфесскому, который использовал понятие Логос, чтобы объяснить свои космологические воззрения. Согласно Гераклиту, все бытие устроено

⁸⁶ Лосев А.Ф. Философия имени / Лосев А.Ф. Самое само. – М.: Эксмо-Пресс, 1999. С. 142.

⁸⁷ Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. – Сергиев Посад: Изд. Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2012. С. 388.

разумно и целесообразно и логос является законом этого мира. Поскольку логос – это то, что присуще всем и всему, то он является и первостихией, которую Гераклит представлял в виде огня. Как замечает исследователь античности А. Ф. Лосев: «Каждая вещь у него (Гераклита) отражает на себе общие судьбы космического огненного логоса. Другими словами, каждая вещь для него не только абсолютно материальна, но и абсолютно символична, поскольку она есть результат тех или других функций мировой абстрактной всеобщности»⁸⁸. Таким образом, исследователь отмечает сопряжённость понятий «ЛОГОС» и «СИМВОЛ».

В дальнейшем учение о «логосе» находит отражение практически во всех философских воззрениях древнегреческой философии. Характеризуя античное понимание логоса, О.М. Фрейденберг отмечает: «Логос говорит деревьями, землей, птицами, животными, людьми, вещами. Форма этого разговора – борьба ... Одна сторона спрашивает другую, другая отвечает, одна отрицает, другая говорит утвердительно, одна сторона обращается, другая внимает»⁸⁹. Таким образом именно логос становится мерилom, которое в постоянно движущемся и противоборствующем бытии приводит к гармонии вечного вселенского порядка.

Однако до стоиков учение о «логосе» не отягощается метафизической нагрузкой и используется, как рассуждение аргументации логического объяснения. Стоики взяли на вооружение мысль Гераклита о том, что первостихией является огонь. Первостихия для стоиков является чем-то средним между материальным миром и миром духовным, своего рода сердцевинной обоих миров. Чтобы объяснить это средоточие, они переняли учение о Логосе Гераклита, но придали ему метафизический оттенок, «описывая его как тонкоматериальную (эфирно-огненную) душу космоса и как совокупность формообразующих потенциалов (т. н. семенных Логосов), от которых в инертной низшей материи “зачинаются” вещи»⁹⁰.

⁸⁸ Лосев А.Ф. История античной эстетики : в 8 т. – М.: АСТ : Фолио, 2000. Т.1. Ранняя классика. С. 414.

⁸⁹ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. С. 59.

⁹⁰ Аверинцев С. С. Логос // Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. С. 324.

Таким образом, в классической античной мысли логос понимается субстанциально, но не личностно, и выявляет в себе форму, но не волю. Образ огня становится наглядным объяснением логоносного бытия. Разгорающийся огонь изначально направлен на свое угасание. В порыве своего воспламенения он порождает искру-логос, которая зарождает новый огонь, стремящийся к угасанию. В этом бесконечно фаталистическом круговороте философского монизма греческая мысль пришла к пониманию абсолютной безысходности бытия. Поэтому оправдание разумного бытия в человеке стоики находят лишь только в нравственности. Поскольку человек не в состоянии влиять на ход мирового бытия, то ему остаётся лишь совершенствовать свой внутренний мир. Целью становится достижение счастья, состояния, при котором человек способен максимально освободиться от порабающих зависимостей этого мира, таких как: вожделение, удовольствие, страх и, в итоге, достичь состояния полной апатии. Поэтому неудивительно, что деструктивный характер космологии античной философии побудил многих выдающихся мыслителей обратиться к свету христианства, создав особый институт христианских апологетов, таких, как Квадрат, Аристид, Иустин Философ и многих других.

Удивительным образом термин «логос», который был использован в качестве сравнения Гераклитом Темным и который впоследствии стал популярным среди мыслителей античности, открывает первую главу Евангелия от Иоанна. «В начале был Логос и Логос был у Бога и Логос был Бог» (Ин. 1: 1). Евангелист Иоанн этим стихом разрывает порочный круг античной космологии и, как бы на мольбу Пилата «что есть истина», раз и навсегда представляет жизнеутверждающую онтологию христианства. Логос обретает цель и личностное начало. Теперь каждая частица бытия, каждая гармония и порядок – это путь к Богу. Христианское богословие, до тех пор неведомое для эллинизма, «логос» отождествило со Второй ипостасью Святой Троицы, с одной стороны, и «логосы», как смыслообразующие элементы всего сущего, с другой стороны.

На первый взгляд второе значение логоса напоминает учение стоиков о «семенных логосах». Однако, в византийском богословии логосы, в отличие от учения стоиков, не являются чем-то самостоятельно существующим, а, наоборот, причастны Божественному Логосу. Выдающийся византийский богослов Максим Исповедник отмечает: «Весь мир сущих, получивший начало от Бога, делится на умопостигаемый мир, образованный из умных и бесплотных сущностей, и на здешний мир, чувственный и плотский...Весь умопостигаемый мир представляется таинственно отпечатленным во всем чувственном мире посредством символических образов. А весь чувственный мир при духовном умозрении представляется содержащимся во всем умопостигаемом мире, познаваясь [там] благодаря своим логосам»⁹¹.

Другими словами, Бог творит мир, который состоит из двух реальностей: умопостигаемой и чувственной. Чувственный мир состоит из многочисленных сущностей, поэтому он постоянно в движении и из-за этого изменчив. Умозрительному же миру чуждо всякое изменение. Логосы Божии, которые, по слову Кирилла Александрийского, суть энергия Отца⁹², содержат в гармонии и сохраняют в целостности все мироздание, удерживая его от самораспада. Как замечает Максим Исповедник, «каждая часть может входить в другую, как целое в целое»⁹³. Поэтому именно в гносеологическом аспекте системы Логос-логосы в полноте раскрываются вся глубина медиации византийского символизма.

Для античной философии созерцание смысловых форм в познании мира носило скорее рациональный, чем внутренне духовный характер. Поэтому такое созерцание было доступно абсолютно каждому философу и ограничивалось лишь интеллектуальными возможностями. Однако такое созерцание было неполным без духовно ориентированного настроения. Причиной гносеологической ущербности античной философии византийский мыслитель

⁹¹ Максим Исповедник. Избранные творения преподобного Максима Исповедника. – М.: Паломникъ, 2004. С. 218.

⁹² Климент Александрийский. Строматы, творение учителя церкви Климента Александрийского. – Ярославль, 1892. VII, 2 PG 9 412b.

⁹³ Максим Исповедник. Избранные творения. С. 218.

Максим Исповедник видит в бесконечном множестве логосов. Сколько бы философ ни пытался познать логос за логосом, охватить их всех невозможно. По этой причине познание мира эллинизмом было подобно ловли дыма. Он приводит метафору, сравнивая логосы с многочисленными нитями, которые восходят к Единому Логосу. Но общую картину можно было бы увидеть, если обратиться к первоисточнику – Божественному Логосу. Только такое познание способно превзойти интеллектуальное исследование и стать всецелым. «Кто, преодолевая свое разделение с Богом, – говорит Максим Исповедник, – возникшее вследствие преступления, соединяется с Ним, тот прежде всего отделяет себя от страстей, затем – от страстных помыслов, далее – от естества и логосов, присущих этому естеству, потом уже – от умозрений и от ведения. Наконец, уходя и от пестроты логосов Промысла, он неведомым образом достигает Логоса Единицы»⁹⁴.

Таким образом, для византийского богословия вершиной гносеологического процесса является приобщение человека Логосу Бога. Исходя из общего контекста мысли византийской философии о трансцендентности существа Божия и имманентности Его в своих энергиях (логосах) к миру⁹⁵, возникает четкое представление о методах достижения обожения. Согласно этой системе, для усвоения плодов искупительной жертвы Христа человеку необходимо пройти три этапа. Это символическая триада византийского богословия: аскетика, гнозис и теозис. Каждый из этапов по достижению в нем совершенства подводит человека к следующему этапу.

На первом этапе человек проходит поприще духовного очищения от страстей и лукавых помыслов.

На втором этапе для очистившегося Бог открывает духовную природу и смыслы всех вещей, через восприятие их логосов.

⁹⁴ Cap. Theol. II, 8. PG 90 1128c.

⁹⁵ Епифанович С.Л. Преподобный Максим Исповедник и византийское богословие. – М.: Мартис, 2003. С. 34-35; Бриллиантов А. И. Влияние восточного богословия на западное в произведениях Иоанна Скота Эригены. – СПб, 1898. С. 222-223. Дионисий Ареопагит. О божественных именах. VI, 1 (PG 3 856b), VII, 2 (PG 3, 868b), VIII, 3 (PG 3 892b) соответственно.

На третьей ступени человек обретает покой в Боге и характеризуется бездействием в человеке страстей и недвижимостью ума к плотским вещам. «Все умопостигаемые вещи, – говорит Максим Исповедник, – нуждаются в Гробе, то есть в той совершенной неподвижности, которая прекращает в них всякие действия, осуществляемые в уме. Ибо, когда естественное действие и движение, относящиеся ко всем [тварным вещам], сочетаются в [единой] связи, тогда [Бог] Слово, единственный из всех существующий в Самом Себе, является, словно Воскресший из мертвых, содержа и описывая все [твари], происшедшие от Него»⁹⁶. Такое состояние можно назвать сверхподобием человека.

Таким образом, подводя итоги необходимо сказать, что символ является неотъемлемой частью византийской культуры. До Византии этот термин употреблялся в античной культуре, но использовался, исходя из буквального его смысла, как знак. Именно христианство изменило понимание этого термина и обратило на него внимание более поздних философских течений. Символ стал не просто понятием, но аллегорией и интуицией личностного Бога. Символическое богословие проникло во все сферы быта новой христианской империи, поскольку воплощало историческое чаяние светской власти и народа.

Как замечает исследователь понятия «духовного символизма» С. Л. Шараков: «Определение христианский символизм настолько широко, что вбирает в себя все способы и области символизации, принятые в христианстве»⁹⁷. В процессе исследования мы обратились к глубинным процессам понимания термина символ и обнаружили его связь с гераклитовским логосом. Однако понимание термина логос существенно было изменено в богословии христианства и, в отличие от античности, стало частью учения о личностном Боге. В связи с этим возникла система Логос-логосы,

⁹⁶ Cap. Theol. I, 67, PG 90 1108b

⁹⁷ Шараков С.Л. О понятии духовного символизма в системе эпохальных стилей символики // Ученые записки НовГУ. 2018. №2 (14). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-ponyatii-duhovnogo-simvolizma-v-sisteme-epochalnyh-stiley-simvoliki> (дата обращения: 1.04.2024).

которая превозмогла замкнутую космологию эллинизма и повлияла на обращение в христианство ряда философов II–III веков.

В этой системе понятие символ заняло центральное место и обнаружило глубинное медиативное и связующее значение в гносеологическом подходе византийского богословия. Исходя из христианской теодицеи об одновременной имманентности и трансцендентности Бога, термин символ принял на себя значение имманентных логосов, которые являются частью вселенского сотереологического процесса домостроительства Божия. В результате в византийской культуре возникает устойчивая схема духовного возрастания человека через аскезу к символической гносеологии, которая завершается во невещественном теозисе. В таком ракурсе термин символ стал не просто связующим звеном в понимании глубинных процессов развития византийской культуры, но и лег в основание всей христианской культуры.

ГЛАВА 2. ПРИНЦИП МЕДИАЦИИ И ЗНАЧЕНИЕ АНГЕЛОВ В КУЛЬТУРЕ ВИЗАНТИИ

2.1. Образ ангела как выражение абсолютного символа

Использование термина «медиация» в культуре и культурологии приходится на начало XXI века. Поначалу этот термин применялся в основном в музейном деле и психологии для подчеркивания необходимости посредничества, коммуникации. В музейном деле и шире – в искусстве – с помощью медиатора (посредника) доносили смысл произведения. Впрочем, функция медиации существовала и ранее, хотя сам термин не входил в общепринятый оборот. В психологии конфликта термин медиация получил распространение по поводу улаживания споров и конфликтов с помощью подготовленного специалиста – медиатора. В любом случае речь идет о посредничестве.

Применительно же к культуре Византии термин «медиация» представляется очень точным (С.С. Аверинцев), поскольку позволяет подчеркнуть *связующую смысловую* важность христианских символов и существование особого посредника между Богом и людьми. В роли такого посредника выступает ангел. Однако ангел – нечто большее, чем обычный символ в роли образа и знака. Он абсолютный символ, потому что выражает не только превращенный образ, «чреватый смыслом», но и доносит *связующий смысл* как посланник воли Бога. Потому именно через призму понятия о медиации можно наиболее точно осмыслить употребление различных символов в византийской культуре.

Взаимопроникновения христианства с византийской культурой принесло новые духовно-нравственные и эстетические символы. Один из таких символов – образ ангельского мира. Ангельская иерархия – это не просто часть космологических представлений юной цивилизации, но плоть византийской культуры, сделавшая ее неповторимой. Это удивительное

преображение культуры раскрывается в истории возникновения самого понятия.

Понятие «ангел» пришло в византийскую культуру вместе с христианством. Однако впервые это понятие обнаруживается в Ветхом Завете и является древнейшим атрибутом монотеистических представлений библейского народа о бытии мира. С распространением христианства весь понятийный материал был усвоен Новозаветной Церковью, а затем и византийской культурой, поскольку христиане считали себя наследниками всех обетований Божиих, данных людям начиная с Адама. По этой причине понятие «ангел» стало неотъемлемой частью космологических представлений культуры «новых ромеев».

Родным языком Ветхого Завета является древнееврейский. Слово «ангел» (по евр. – Malia'k, מלאך) означает посланник⁹⁸ и употребляется в Библии как в собственном, так и нарицательном смысле. Во-первых, термин употребляется по отношению к человеку, который исполняет функции посла, например, Ис. 33,7 «Вот, сильные их кричат на улицах; послы для мира (Malia'k shalom) горько плачут», а также в значении посланник Божий, например, Агг. 1,13: «тогда Аггей, вестник (Malia'k) Господень, посланный от Господа, сказал к народу: Я с вами! говорит Господь» или Мал. 2,7: «ибо уста священника должны хранить ведение, и закона ищут от уст его, потому что он вестник (Malia'k) Господа Саваофа». Во-вторых, этот термин, чаще всего, ассоциируется с бесплотными духами. В такой интерпретации к слову «Malia'k» в библейских текстах добавляется термин определения, чтобы подчеркнуть образ служения бесплотных духов, например, Зах.,12,8: «в тот день защищать будет Господь жителей Иерусалима, и самый слабый между ними в тот день будет как Давид, а дом Давида будет как Бог, как Ангел Господень (מלאך אלהים) перед ними»⁹⁹.

⁹⁸ Kohler K. Ангелология // Еврейская энциклопедия. СПб., 1909. Т.2. С. 446.

⁹⁹ Biblia Hebraica Stuttgartensia. Ediderunt Elliger K. Rudolph W. Stuttgart, 1967. P. 1078-1079.

В III веке до н.э., по свидетельству Аристея, египетский фараон Птолемей II Филадельф возжелал дополнить Александрийскую библиотеку греческим переводом Писания Моисеева. Для осуществления своей цели он послал письмо к иерусалимскому первосвященнику Элиозару с просьбой выбрать по шесть образованных и знающих греческий язык мужей с каждого колена израильского для перевода Писания Моисеева с еврейского на греческий. Таким образом было выбрано 72 человека, которые поселились на острове Фарос, где каждый в полной изоляции в одиночку переводил текст Пятикнижия. По завершении работы были сверены 72 перевода, которые оказались полностью идентичными. Этот перевод получил название в истории перевод Семидесяти (LXX), или Септуагинта (от лат. *Septuaginta* – 70). Некоторые исследователи считают письмо Аристея Филократу подложным, а свидетельство автора легендарным¹⁰⁰. Тем не менее, перевод LXX считается одним из древнейших переводов Библии на греческий язык и был основным опорным текстом в древности для экзегетических исследований как иудейских мыслителей, так и христианских.

В тексте Септуагинты, еврейский термин *Malia'k* был переведен греческим словом «ангел» (по греч. «*ἄγγελος*»)¹⁰¹. Авторы греческого перевода Библии воспользовались термином, который идеально отображал дуалистический смысл еврейского понятия.

Термин «*ἄγγελος*» достаточно широко использовался античными поэтами и философами¹⁰². Например, историк Ксенофонт использует термин «ангел» в отношении посланника от фиванцев к афинянам: «сейчас после битвы фиванцы послали в Афины увенчаного вестника (*ἄγγελον εὐστεφανόμενον*) с известием о блестящей победе и просьбой прийти на

¹⁰⁰ Andrews H. T. *The Letter of Aristeas // Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament / Ed. by R. H. Charles.* – Oxford: Clarendon Press, 1913. Vol. 2. P. 83-122; Bickerman E. *Zur Datierung des Pseudo-Aristeas // Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft.* 1930. Bd. 29. S. 280–298; Klawans J. *Identities Masked: Sagacity, Sophistry and Pseudepigraphy in Aristeas // Journal of Ancient Judaism.* 2019. Vol. 10. P. 395-415.

¹⁰¹ *Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX.* Edidit Rahlfs A., Werkstätten, 1965. P. 557.

¹⁰² Некоторые положения данного параграфа относительно происхождения понятия «ангел» опубликованы автором в см.: Кузнецов А. Н. Происхождение и смысл термина "ангел" в Византийской культуре // *Гуманитарные и социально-экономические науки.* – 2017. – № 4(95). – С. 61-66.

помощь»¹⁰³. Интересным фактом является то, что образу посланника во многих культурных традициях, в том числе и эллинистической, придается священный характер. Такую культурную традицию отображает Гомер в «Илиаде», когда описывает посольство Агамемнона к Ахиллесу. Где Ахиллес, несмотря на вражду с первым, проявляет уважение к послам, приветствуя их: «Здравствуйте, мужи глашатаи, вестники Бога и смертных (Διος αγγελοι ηδε και ανδρων)»¹⁰⁴.

Также античные авторы используют термин «ангел» по отношению к некоторым второстепенным богам, как вестников воли верховных богов. Так, «ангелом» Платон называет крылатую богиню возмездия, карающую за нарушение общественных и нравственных порядков Немесиду¹⁰⁵, говоря: «тяжкой бывает кара за легкомысленные, брошенные мимоходом слова: над всем этим поставлена надзирать Немесида – вестница Правосудия (Δικης Νεμεσις Αγγελος)»¹⁰⁶. А найденные в Аттике указательные столбцы содержат в себе повествование о неких «ангелах подземного мира»¹⁰⁷.

Из выше приведенных примеров становится очевидным, что авторы перевода Библии на греческий подобрали оптимальный термин «Αγγελος», который полностью отражает смысловую нагрузку термина «Malīa'k mālāḳ» в арамейском языке. В результате терминологического исследования становится понятным и то, что употребление термина «Αγγελος» по отношению к бесплотным духам призвано подчеркнуть не их природу, а род служения. Особенно это становится заметно из библейского словосочетания «Ангел Господень», то есть буквально «Вестник Божий».

¹⁰³ Ксенофонт. Греческая история / перевод С. Я. Лурье. – СПб.: Алетейя, 1996. С. 209) (Ξενοφωντος Ελληνικα. Xenophontis Historia Graeca. Recensuit Otto Keller. Lipsiae, 1901, VI, IV, 19, S. 218).

¹⁰⁴ Гомер. Илиада. Перевод Н. И. Гнедича. – Л., 1990. С. 12; Homeri. Iliadis. Ed. G. Dindorf. Pars I, Lipsiae, 1901. V, 803-805, s. 109.

¹⁰⁵ Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей: в 3 т. Т. 2. – М., 2001. С. 445.

¹⁰⁶ Платон. Сочинения. Перевод А. Н. Егунова. – М.: Мысль, 1972. Т. 3, ч. 2. С. 191 (Platonis dialogi Secundum Thrasylli Tetralogias dispositi. Ex. Recognitione C. F. Hermannii, Lipsiae, 1906, IV, 717d, s. 120).

¹⁰⁷ Grundmann. «Αγγελος» // Theological dictionary of the New Testament (Edited by G. Kittel). – Michigan, 1987. Vol. 1. P. 75

В Новом Завете, который является продолжением библейской истории, использование термина «Ἀγγέλως» по отношению к бесплотным духам, по преимуществу, закрепилось за ним как основное значение.

Однако необходимо отметить особенность употребления термина «Malia'k» с термином (с др.-евр. יהוה) «Iehovah»¹⁰⁸ «Ангел Иеговы». В текстах Септуагинты, содержащиеся в рукописях IV–V веков н. э.: в Ватиканском, Синайском и Александрийском кодексах термин «Иегова» переведен греческими словами κύριος (Господь) и Θεός (Бог). Но найденные папирусы в пещерах недалеко от побережья Мертвого моря, датируемых 50 годом до н. э. – 50 годом н. э. которые содержат в себе текст Септуагинты на греческом языке 12 малых пророков, а также в папирусе Фуада, датируемым I веком до н.э., который был найден в Египте, и содержит текст Второзакония в переводе Септуагинты, имя Бога среди греческого текста появляется в виде тетраграмматона (יהוה) во всех тех случаях, где в более поздних текстах оно заменено словами κύριος (Господь) и Θεός (Бог). Таким образом, мы видим, что замена в более поздних рукописях тетраграмматона на греческие слова Господь, Бог не повлекло за собою смыслового искажения словосочетание «Ангел Иеговы».

В библейской традиции понятие «Ангел Иеговы» тесно связано с «Теофаниями»¹⁰⁹ или «Богоявлениями». В раннецерковной письменности, а затем и в византийской богословской традиции теофании Ветхого Завета истолковывались как явления Второй Ипостаси Святой Троицы Сына Божьего Патриархам и пророкам. Поскольку целью ведений было благовестие о пришествии в мир Спасителя и раскрытие подробностей миссии Христа, то само событие автор обозначил как «вестничество самого Бога». Таким образом, понятие «Ангел Иеговы» перетекало из области ангелологии в область христологии и сотериологии. Однако нашлись мыслители, которые на

¹⁰⁸ Iehovah – вариант транскрипции тетраграмматона одного из имён Бога в оригинальном тексте Библии на древнееврейском языке (ивр. יהוה, YHWH).

¹⁰⁹ Теофания (от др.-греч. θεοφάνια = θεός - «бог» + φαίνω - «являть») – непосредственное явление Бога человеку.

основании Теофаний мистифицировали понятие «ангел» и стали утверждать, что Сын Божий есть «ангел» по существу, а не по образу явления. Подобные мысли угрожали целостности христологии православного богословия и побудили ведущих мыслителей Византийской эпохи остро отреагировать на подобные мысли и разъяснить употребление термина «ангел» в рамках библейской экзегезы.

Таким образом, христианский мыслитель IV века Григорий Нисский, разбирая в своем труде «Опровержение Евномия» учение ересиарха Евномия, сталкивается с неверной интерпретацией термина «ангел» о том, что Сын Божий есть ангел по существу¹¹⁰. В качестве доказательства своей догадки Евномий обращается к библейскому тексту книги пророка Иссайи «Отроча родися нам, и Сын дадеся нам, Его же начальство на раме Его и нарицается имя Его великого совета Ангел» (Ис. 9: 6) и не верно интерпретирует его. Григорий Нисский, наблюдая неверное понимание данного библейского отрывка, указывает на двусмысленность употребления в Священных текстах термина «ангел», поясняя: «Посему называется Ангелом и Словом, печатью и образом, и всем сему подобным в одном и том же смысле, как Собою сделавший известною Отчую благодать: ибо Ангел бывает чьим-либо вестником... Ангелом называется Он, как вестник Отца»¹¹¹. Основание для такой интерпретации видится и в теофании Моисею купины неопалимой: «И явился ему Ангел Господень в пламени огня из среды тернового куста... Господь увидел, что он идет смотреть, и воззвал к нему Бог из среды куста...» (Исх. 3: 2-4).

С подобным, неверным пониманием термина «Αγγελος» в Священных текстах столкнулся и богослов V века Кирилл Александрийский: «Уже среди

¹¹⁰ Надо отметить, что эта мысль не является оригинальной и выдвигалась прежде гностическими системами. Отпечаток этой идеи св. Афанасий Великий видел и в направленности учения Ария: «Ибо Валентин назвал ангелов единокровными со Христом (τους αγγελους ομογενεις ειρηκε τω Χριστω), а Карпократ утверждает, что ангелы – жидители мира (αγγελους του κοσμου δημιουργους). У них научившись, может быть, и ариане ангелов сравнивают с Божиим Словом (συκοινωνουσι τον Θεου Λογον τοις αγγελοις». (Афанасий Великий. Творения: в 4 т. – М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского Ставропигиального монастыря, 1994. Т. 2. С.250); (P.G. t. XXVI, 129 с.).

¹¹¹ Григорий Нисский. Творения святого Григория Нисского : в 8 ч. Ч. 6. – М.: Тип. В. Готье, 1864. С. 223-224.

многих разнеслась молва, болтавшая, что святой Креститель был в действительности не человек по природе, но один из сущих на небесах святых ангелов, воспользовавшись человеческим телом и посланный на проповедь от Бога. Но отметаются от истины думающие так, неразумя, что имя “ангел” обозначает скорее служение, чем сущность... подобное же касательно святых ангелов определяет нам и сам премудрейший Павел...» (Евр.1: 14)? Итак, ангелом назван через глас Владыки блаженный Креститель Иоанн не потому, что он есть ангел по природе, но потому, что послан возвещать (εις το αγγελειν)»¹¹².

Подобные рассуждения Кирилл Александрийский проводит и в отношении имени пророка Малахии¹¹³: «О Эммануиле же пророк Исаия говорит: и восприят, да быша огнём сожежени были, яко Отроча родися, Сын и дадеся нам, и нарицается имя Его: велика совета Ангел (Ис. 9: 5-6). Видишь, что возвещение (παγγελλειν) другим воли Верховной природы усвоет некоторым и наименование ангелов (αγγελου), хотя по природе они и не ангелы... Так и пророк Малахия был подобным нам человеком»¹¹⁴.

Из текста становится ясно, что мыслители, которые видели за термином «ангел» онтологическое начало, перенесли смысл не только на теофании, но и на весь текст Библии, где он употребляется. Безусловно, такой подход грозил не только исказить основы формирующегося православного богословия, но и повлиять на принципы герменевтики Священного Писания. По этой причине Кирилл Александрийский для защиты догматических истин в и без того наболевшую эпоху христологических споров, использует метод сравнительного анализа. Для раскрытия терминологической особенности понятия «ангел» мыслитель сравнивает тексты и ссылается на определение апостола Павла, что термин обозначает *образ служения* бесплотных духов.

¹¹² Кирилл Александрийский. Творения. Ч. 12. – М., 1901. С. 93-94.

¹¹³ Перевод имени Малахия (מַלְאֲכִיָּהוּ) в LXX-ти (αγγελου (Мал. 1:1)) дал повод некоторым христианским писателям считать пророка Малахию не человеком, а «ангелом», посланным от Бога на землю для проповеди. Такого мнения держались, по мнению блаж. Иеронима, Ориген и некоторые другие из древних. Знакомы были с ним также Тертулиан, блаж. Августин и автор приписываемого св. Афанасию Александрийскому «Синописа» (Тихомиров П. Пророк Малахия. – Сергиев Посад, 1903. С. 7-8).

¹¹⁴ Кирилл Александрийский. Творения. Ч. 12. – М., 1901. С. 234.

В дальнейшей истории византийской литературы данная тема обнаруживается уже в VI–VII веках в трудах христианских мыслителей Анастасия Синаита и Петра Дамаскина. «[Слово] «ангел» обнаруживает не саму сущность и бытие природы ангелов, но происходит от возвещающего действия и ангельского служения их»¹¹⁵. «Ибо к Иову ин вестник прииде (Иов 1, 18), говорит Соломон; но то не был святой вестник (αγγελος)...и Господа Божественное Писание в различных местах называет Ангелом»¹¹⁶.

В этих текстах просматривается совсем другой оттенок термина «ангел». Если ранее христианские мыслители IV–V веков целью исследования ставили защитить основы формирующегося в Византийской культуре христианства, то в VII–VIII веке подобные суждения Анастасия Синаита и Петра Дамаскина носят реакционный характер. Тот факт, что христианские мыслители VII–VIII века вновь обращают внимание на этимологию понятия, свидетельствует о важности данного вопроса для византийского богословия. Важность правильной интерпретации термина «ангел» подтверждается и в современной богословской системе наследницы византийского богословия православной церкви. Именно, поэтому большинство современных курсов догматического богословия, в самом начале изложения материала об ангельском мире обращают внимание на верное истолкование основного понятия в ангелологии¹¹⁷.

¹¹⁵ Сидоров А.И. Логико-богословский трактат в «Путеводителе» Анастасия Синаита. Приложение \\
Памятники науки и техники. – М., 1992. С.143.

¹¹⁶ Петр Дамаскин. Творения преподобного и богоносного отца нашего священномученика Петра Дамаскина. – М.: Типография В. Готье, 1874. С. 77.

¹¹⁷ Сильвестр (Маливанский) еп. Опыт православного догматического богословия (с историческим изложением догматов) архимандрита Сильвестра. Т. 3. – К.: тип. Корчак-Новицкого, 1885. С. 140; Руководство к изучению христианского православно-догматического богословия / [Соч.] М[акария], А[рхиеп.] Л[итовского]. – М.: Синод. тип., 1913. С. 78; Догматическое богословие: курс лекций / архимандрит Алипий (Кастальский-Бороздин), архимандрит Исая (Белов). – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1994. С. 175; Антоний, архим. Догматическое богословие православной кафедральной восточной церкви, с присовокуплением общего введения в курс богословских наук. – СПб, 1849. С. 94; Помазанский М. Догматическое богословие. – Клин, 2001. 346 с.

Постановления Апостольские. – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008. С. 91; Макарий. Православно-догматическое богословие / [Соч.] Д. б. Макария, архиеп. Харьков. Т. 1-2. – СПб.: тип. Я. Трея, 1868. Т. 1. с. 377; Иванов Н. Г. Понятие о небе и земле // О вере и нравственности по учению Православной Церкви. – М.: Моск. патриархия, 1991. С.69.

Исходя из этого можно отметить, что особенностью понятия «ангел» является его двузначность как в еврейском языке, так и в греческом. С одной стороны, он употребляется по отношению к человеку, а с другой стороны – по отношению к бесплотным духам. Трудность интерпретации данного термина проистекает и от употребления его с термином «Иегова». Такое словосочетание осмысляется в византийском богословии как род «Теофаний» – богоявлений, что переводит употребление данного понятия к области христологии и сотереологии. Поскольку осью христианского богословия является христоцентризм, то вытекающий вывод очень важен в осмыслении образа ангела как выражение абсолютного символа византийской культуры. Такая интерпретация образа, в связи с богословской доминантой, подкрепляется рядом вытекающих из него сотереологических концептов и имеет медиативную направленность.

Главным сотереологическим концептом здесь, безусловно, является, по мнению византийских мыслителей, положение ангелологии, которое делает упор на взаимопроникновении ангельского мира в мир человеческий и наоборот. Собственно, речь идет о медиации как назначении ангелов.

В византийской мысли этот процесс именуется термином «домостороительство», поскольку участие ангелов в жизни людей определяется критерием воли Божьей. Один из виднейших исследователей византийской культуры Александр Шмеман усматривает практическое направление этического ангелологического учения в идее единения по воле Бога двух миров – мира ангельского и мира чувственного во главе с человеком и деятельное участие небожителей в жизни церкви. Шмеман пишет, что в «литургическом обряде Входа входит не кто иной, как мы, но этот Вход символизирует явление Христа. Знак отличен от реальности, которую он раскрывает или представляет, совокупный же смысл эсхатологического символизма заключается в том, что в нем знак и обозначаемое им суть одно и то же. Можно сказать, что Литургия происходит с нами, что это наш литургический вход или, скорее, восхождение Церкви на Небеса. Мы не

символизируем присутствие ангелов, мы присоединяемся к ним в нашем непрестанном прославлении Бога»¹¹⁸.

Исследователь византийской религиозной культуры А. Глаголев в своем специализированном труде «Основные черты ветхозаветного библейского учения об Ангелах» определенно подчеркивает домостроительный аспект в этических отношениях ангелов и людей: «Промысл Божий не есть только продолжающееся всегда вседержительное управление Божие миром, но он есть вместе и восстановление последнего в первоначальную его красоту и совершенство, восстановление, достигаемое по мере устройства спасения людей или т.н. домостроительства. Содействие (служебное) ангелов спасительным планам домостроительства есть неотъемлемый признак служения ангелов, положения их в ряду творений Божиих и явлений их на земле»¹¹⁹.

Не удивительно, что византийские мыслители рассматривали взаимоотношение ангелов и людей как особый промысел Бога о своем творении. Григорий Богослов, в своем слове «О мире», призывает подражать ангелам в уподоблении Богу. «... ибо на них только взирать и безопасно душе, созданной по образу Божию, дабы стремлением к Божественному и посильному уподоблению в наибольшей мере сохранить ей свое благородство»¹²⁰. В данном суждении Григорий Богослов выдвигает мысль о том, что человеку необходимо подражать ангелам не только потому, что они являются ближайшими созданиями к Творцу, но и потому, что человек единокровен ангелам, как носитель и запечатлитель в себе образа Божия. В другом месте Григорий Богослов даже говорит о том, что ангелы сопереживают нам в наших чувствованиях. «Ибо и вся тварь, и небесные Силы

¹¹⁸ Шмеман А., прот. Символы и символизм в православной литургии // Православное богословие и благотворительность. Сборник 3. – СПб, 1996. С. 24-25.

¹¹⁹ Глаголев А. Основные черты ветхозаветного библейского учения об ангелах // Труды Киевской духовной академии. 1900. Т. III. С. 449.

¹²⁰ Григорий Богослов. О мире // Творения иже во святых отца нашего Григория Богослова, архиепископа Константинопольского : Т. (Ч.) 1-6. – М., 1843. Ч. 1. С. 231.

разделяют наши чувствования (присовокуплю это от себя) даже при событиях, подобных настоящему»¹²¹.

Таким образом, для Григория Богослова весь космос есть нечто единое целое, и если что-то случается в мире вещественном, то отзывается и в мире горнем. Эта связь находит свое воплощение не просто в сопереживании, но прежде всего в содействии небесных сил людям в добрых делах. «просвещаемы ты дивно от горе вечных (Пс. 75,5), говорят Богу, как думаю, Ангельские силы, которые содействуют нам в добрых делах»¹²².

Византийский аскет Ефрем Сирий подобно Григорию Богослову ангелов ставит примером подражания и также выражает мысль о сочувствии ангелов в деле спасения человека. Григорий Нисский также говорит о радости ангелов о спасающихся на земле людях. Но ангельский мир по мысли Григория не является только сопереживающим миром, он также принимает активное участие в деле спасения рода человеческого.

Очевидно, что Григорий Нисский, рассуждая о посланничестве ангелов к людям, говорит о том, что ангелы помогают людям не самовольно, но исполняют волю Творца. Безусловно, эта мысль Григория Нисского не носит детерминирующий характер. Говоря об исполнении воли Божией ангелами, он хочет подчеркнуть гармонию, царящую в божественном мире, где ангелы свою свободную волю реализуют в пространстве исполнения воли Божественной. О деятельной помощи ангелов людям в деле спасения говорит и Дидим Александрийский. Но он, подобно другим Византийским мыслителям, делает оговорку, что, собственно, не ангелы спасают людей, а Господь, посылающий ангелов. Поскольку только Бог есть истинный источник всей твари и ее Спаситель. «И ангелы, хотя они и духи и посылаются на различные служения ради имеющих получить спасение, не суть однако же, виновники спасения, а только изъясняют и возвещают волю Того, Кто есть

¹²¹ Григорий Богослов. Первое обличительное на царя Юлиана // Творения иже во святых отца нашего Григория Богослова, архиепископа Константинопольского : Т. (Ч.) 1-6. – М., 1843. Ч. 1. С. 94.

¹²² Григорий Богослов. На святое Крещение // Творения иже во святых отца нашего Григория Богослова, архиепископа Константинопольского : Т. (Ч.) 1-6. – М., 1844. Ч. С. 310.

источник спасения»¹²³. В последнем суждении Дидима Александрийского особенно отчетливо прослеживается христоцентричный характер мысли. Для него именно Христос является объединяющим началом ангельского мира и мира людей.

Иоанн Златоуст тему взаимной направленности друг к другу двух миров и объединение их в общем служении Богу вносит в содержание многих текстов Литургии. «Мы встречаем слова *παράστηναι* и *παράσιασις* уже в обеих молитвах верных. Обращение первой из этих двух молитв: *Κυριε ο Θεος των δυνάμεων* (Господи, Боже сил...), явно свидетельствует о том, что и здесь подразумевается совместное с небесными силами служение... Здесь можно не останавливаться подробно на том, как сильно отразился на “литургическом богословии” Златоуста тот взгляд, что богослужение земной Церкви является уже “реальностью небесной”, совместным с небесными силами служением, при котором в троекратном возгласе “Свят” сливаются в едином *ὁμοι ελοουραυιοι* (пренебесном гимне) хоры ангелов и человеков»¹²⁴.

Эту мысль о единении всего мироздание в служении едиnorodному можно увидеть и во вступительной части к толкованию на Евангелие от Матфея. Иоанн Златоуст пишет: «Бог на земле, человек на небе, все в соединении: ангелы составили одни лик с людьми, люди соединились с ангелами и прочими горними силами»¹²⁵. И в другом месте он же говорит о радости ангелов по поводу примирения человеческого рода и горних сил в искупительной жертве Иисуса Христа. «Теперь радость на небесах, и ликование среди ангелов, которым особенно приятен мир. Этому делу [состоявшемуся примирению] удивляются и небесные силы, потому что их

¹²³ Дидим Александрийский. О святом Духе // Восточные отцы и учителя церкви IV века : Антология : В 3 т. – М.: Изд-во МФТИ, 1999. Т. 2. С. 50.

¹²⁴ Георгий (Вагнер), архиеп. Происхождение Литургии Иоанна Златоуста. – Париж: «Liturgica», 1995. С. 122.

¹²⁵ Иоанн Златоуст. Толкование на Святого Матфея евангелиста // Творения Святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского: в 12 т. – СПб.: Санкт-Петербургская духовная акад., 1911. Т. 7, кн. 2. С. 7.

[всегда] имеет при себе Тот неиссякаемый Источник мира, из которого как бы каплями увлажняется и наша земная нива. (Лк. 2,14)»¹²⁶.

Итак, общее богослужение ангелов и людей является центральным местом рассуждений святого Иоанна Златоуста о взаимоотношении обоих миров. Не чужда ему и мысль о деятельной помощи ангелов в домостроительстве Божьем. Опираясь на слова апостола Павла: «не все ли суть служебные духи, посылаемые на служение для тех, которые имеют наследовать спасение?» (Евр. 1,14), он пишет: «удивительно ли, говорит, что они служат Сыну, если они служат и для нашего спасения?»¹²⁷. Это служение во спасении людей, назначенное Богом, заключается прежде всего в охране рода человеческого от полчищ коварных демонов. Рассуждая о видении Иакова «лестницы небесной», он, в частности, пишет: «Почему он видел полк и воинство ангелов на земле? Как царь повелевает войскам находиться в каждом городе, дабы неприятель не сделал нападения и не вторгся в город, так точно и Бог, поелику в этом воздухе находятся свирепые и жестокие бесы, всегда воздвигающие войны, и враги мира, противопоставил им воинства ангелов, чтобы они одним появлением своим укрощали бесов, а нам всегда доставляли мир»¹²⁸.

Нил Синайский, ученик Святителя Иоанна Златоуста, подобно своему учителю акцентирует внимание на участии ангелов в таинстве Евхаристии. Именно Евхаристия является той точкой, в которой соприкасаются и объединяются род человеческий и небесные силы, воспевая благодарственную песнь за величайшие дары миру – Тело и Кровь Христовы. Он также говорит и о радости ангелов, обращающихся ко спасению. «Ангелы же Божие, как радуются, когда каемся и обращаемся ко спасению, так и печалются, и

¹²⁶ Иоанн Златоуст. Слово о мире // Иоанн Златоуст. Творения. В 12 т. – СПб: СПб Дух. академия, 1897. Т. 3. С. 443.

¹²⁷ Иоанн Златоуст. Толкование на послание к Евреям // Иоанн Златоуст. Творения. В 12 т. – СПб: СПб Дух. академия, 1906. Т. 12. С. 30.

¹²⁸ Иоанн Златоуст. Беседа на Вознесение // Иоанн Златоуст. Творения. В 12 т. – СПб: СПб Дух. академия, 1897. Т. 2. С. 403.

воздыхают, когда уразумевают, что произвольно порабощаемся демонам оп причине греха»¹²⁹.

Надо отметить, что вообще мысль о пребывании ангелов со спасающимися, а демонов с согрешающими, будет в дальнейшем часто присутствовать в культуре Византии. Однако не стоит делать вывод, что тема присутствия ангелов со спасающимися, а демонов с согрешающими является центральной. Эти суждения носят скорее нравственно-воспитательный характер.

Дионисий Ареопагит особо выделяет деятельную помощь ангелов людям. Для Дионисия эта помощь заключается прежде всего в послании небесных духов по воле Создателя с целью сообщать роду человеческому некоторые сокровенные истины как руководство для спасения. Дионисий Ареопагит, затрагивая вопрос об отношении между небесным миром и земным, выделяет в нем два основных аспекта – это сослужение ангельской иерархии земной и откровение воли Творца через ангелов людям.

Исаак Сирий уделяет большое внимание практическом элементу в отношениях ангелов и людей. Он говорит не просто о сопереживании ангелов людям, но и о явлении горних чинов спасающимся для ободрения и утешения их надеждою. Также Исаак пишет и о том, каким образом ангелы в своих явлениях приносят покой и утешение человеку. «Ангелы обладают тем, что могут приводить в движение и просвещать помыслы, тогда как демоны суть властители и творцы ложных мыслей – исчадий тьмы... Ибо доброе насаждено в природе, а злое – нет... Впрочем, они наши учителя, равно как учителя и взаимно друг другу... и таким образом, учатся одни у других, восходя постепенно до той единицы, которая имеет учителем Святую Троицу»¹³⁰.

Таким образом, Исаак подробнее раскрывает положение Дионисия Ареопагита об учительстве ангелов. Он, говоря об усвоении сверхъестественного откровения ангелами и людьми, рассматривает весь

¹²⁹ Нил Синайский. Творения преподобного отца нашего Нила, подвижника Синайского : ч. 1-3. – М.: тип. В. Готье, 1859. Ч. 3. С. 408.

¹³⁰ Исаак Сирий. Слова подвижнические. – М.: Православное изд-во, 1993. С. 72-74.

познавательный процесс сквозь призму иерархического устройства мироздания. В вопросе о взаимоотношениях небесного мира и мира людей уделяет особое внимание практической стороне вопроса. Вероятней всего, он ставил задачей укрепить людей на пути духовного совершенствования и показать, что воля Бога непрестанно действует в мире, на что указывают многочисленные явления ангелов людям.

Другой византийский мыслитель, Максим Исповедник, явился подлинным певцом единения мира ангелов и мира людей. Он в богатейших обертонах воспел чудную гармонию миров. Залогом такой гармонии Максим Исповедник считает Крестную жертву. Воплощение Бога Слова, жизнь, Крестная смерть и Воскресение, открыло Бога не только людям, но и ангелам, которые вместе с родом человеком воспевают величайшую Благость Бога. Максим Исповедник, рассуждая о взаимоотношениях двух миров, акцент делает на единении их в Боге.

Иоанн Дамаскин достаточно кратко говорит о взаимоотношениях горнего и земного миров. Он лишь ограничивается мыслью о том, что ангелы посылаются к людям для возвещения божественных тайн. «Преображаются же они, во что бы только ни повелел Господь Бог, и таким образом, являются людям, и открывают им божественные тайны»¹³¹.

Подводя итоги рассуждений византийских мыслителей о месте ангелов, необходимо отметить ярко выраженное медиативное значение «горних духов». При этом медиация является не колоритным дополнением, а динамичным элементом целостной системы культуры Византии. В преломлении византийской ангелологии становится очевидным, что общим принципом византийской культуры во всех ее проявлениях является медиация. Ярким примером эстетики медиации является канон изображения ангелов в Византии.

¹³¹ Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры : Творение святого отца нашего Иоанна Дамаскина. – Ростов н/Д, 1992. С. 48.

В самом начале зарождения христианского искусства ангелы изображались максимально приближенно к их описанию в Священном Писании. Поэтому в римских катакомбах в изображении библейских сцен они предстают в виде юношей одетые в повседневную одежду. Их вид никак не указывал на сверхъестественную природу¹³². Ангелы, как правило, изображались одетыми в белые туники и паллии¹³³ без крыльев и нимбов. Единственным элементом одежды, который указывал на их сверхъестественность, был клав¹³⁴. Это широкие пурпурные вертикальные полосы, которые располагались от плеча до нижнего края одежды и символизировали что владелец принадлежит к знатному роду. Этот элемент одежды по мнению древних иконописцев должен был указывать о принадлежности ангелов к горнему миру¹³⁵.

По мнению Панина Н.Р., традиции эллинистического антропоморфизма лежат в основе изображения ангелов в раннехристианский период¹³⁶. В качестве существенного довода он приводит факт использования в дальнейшем византийскими иконописцами в V–IV антропоморфных форм схожих с эллинистическими традициями изображения, например, крылатой богини «Ники»¹³⁷. С этой точкой зрения можно согласиться частично. Безусловно, раннехристианские живописцы пользовались методами и формами античного искусства на что указывает схожесть некоторых элементов изображений. Однако данная теория не объясняет, почему на самых ранних этапах становления христианского искусства живописцы, пользуясь античными приемами, не применяют антропоморфные элементы в изображениях ангелов. Если же принимать во внимания, что христианство

¹³² Фрикен А. Ф. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. Ч. 2. – М., 1877. С. 193-197.

¹³³ Палий – римский плащ, который был популярен среди христиан апологетов. Римский апологет II века Тертуллиан посветил целое произведение палию. (Тертуллиан. О плаще. – СПб.: Алетейя, 2000. С. 84).

¹³⁴ Филатов В.В. Краткий иконописный иллюстрированный словарь: книга для учащихся. М.: Просвещение, 1996. С. 224.

¹³⁵ Bussagli M. Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee. – Milano: Bompiani, 2003. P. 49.

¹³⁶ Панина Н. Р. Античные традиции в изображении ангелов в Византии IX-X веков // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2008. Т. 178. С. 127.

¹³⁷ Залеская В. Н. Прикладное искусство Византии IV-XII веков в его отношении к античному наследию : диссертация ... доктора искусствоведения в форме науч. докл.: 17.00.04. – СПб., 1998. С. 20.

считало себя наследницей Ветхого Завета, то значит и наследницей искусствоведческих традиций Израиля. В Ковчеге Завета мы встречаем первый видимый образ ангелов: «И сказал Господь Моисею, говоря: ... сделай одного херувима с одного края, а другого херувима с другого края; выдавшимися из крышки сделайте херувимов на обоих краях ее; и будут херувимы с распростертыми вверх крыльями, покрывая крыльями своими крышку, а лицами своими будут друг к другу: к крышке будут лица херувимов» (Исх. 25, 1, 19-20). Таким образом, изображения ангелов с крыльями появляется намного раньше античных традиций изображения крылатых мифических созданий. Традицию изображения ангелов с крыльями большинство исследователей византийской культуры связывают не с заимствованием античных форм, а с развитием христианского символического искусства Византии¹³⁸.

Одно из самых ранних изображений ангела находится в катакомбах Присциллы в Риме¹³⁹. На фреске, которая датируется исследователями второй половиной III века, изображена сцена Благовещения, где Божия Матерь восседает на скамье, а напротив нее стоит архангел Гавриил, изображенный в виде юноши в длинной тунике¹⁴⁰. К сожалению, фреска плохо сохранилась и реконструкция росписи, возможно лишь по композиции археолога начала XVII века Антонио Бозио¹⁴¹. Несмотря на то, что на фреске отсутствуют типичные символы христианского символизма в виде нимбов или крыльев у ангела евангельский сюжет достаточно узнаваем. Тем не менее, изображение несет в себе первые черты зарождающегося христианского символического искусства. Автор фрески пожелал заключить евангельское повествование в рамку из трех колец тем самым указав на догмат о Святой Троице и значение события Благовещения.

¹³⁸ Peers G. *Subtle bodies. Representing Angela in Byzantium*. – Berkeley, 2001. P. 16.

¹³⁹ Wilpert J. *Le pitture delle catacombe romane*. – Roma: Desclee Lefebvre & C, 1903. P. 187-188.

¹⁴⁰ Liell. *Die Darstellungen der allerseligen Jungfrau u. Gottesgebälerin Maria*, Freiburg, 1889, taf. II, 1. P. 191-211.

¹⁴¹ Mazzei B. *Il cubicolo dell' Annunciazione nelle catacombe di Priscilla* // *Rivista di Archeologia Cristiana*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano, 75, 1999. P. 233-280.

Другое изображение Благовещения на саркофаге V века в Равене, известного как *serolcro di Braccioforte*¹⁴², сюжетно полностью соответствует фреске Антонию Бозио. На барельефе обнаруживаются уже известные символы иконографии Благовещения. На скамейке восседает Божия Матерь, облаченная в омофорий. В руках ее веретено, а лицо обращено к небесному посланнику. Архангел предстоит в виде молодого юноши, одетого в тунику, но в этот раз его образ дополняют крылья, а в руке жезл¹⁴³. Данная однотипная фреска еще раз наглядно показывает, что христианское ангелографическое искусство гармонично развивалась вместе с символическим богословием византийской культуры, пользуясь приемами и методами античного искусства.

Еще одним ярким примером является изображение ангелов на саркофаге *Sariguzel*, хранящимся в археологическом музее в Истамбуле, Турция. Саркофаг учеными датируется второй половиной IV века и относится к группе византийского зодчества¹⁴⁴. На нем изображены два ангела держащие в руках лавровый венок, который обрамляет монограмму Христа. Несмотря на то, что этот предмет искусства является надгробным памятником, его автор использовал для своего времени новаторские идеи символического богословия. На саркофаге представлены новые элементы в изображении ангелов. Ангелы теперь не находятся на земле и не изображают исторический фрагмент Священной истории. Они парят в воздухе, это заметно по горизонтальному положению тел, их одежда развивается, а крылья расправлены. Безусловно этот образ апеллирует к изображению крылатой богини Ники, которая держит в руке лавровый венец как символ победы императора над врагами.

Автор из этого хорошо известного символа античности берет исключительно значение «победа», на что указывает количество ангелов и

¹⁴² Venturi, A. *Storia dell'arte italiana*, 1901, I, fig. 193. P. 439–441.

¹⁴³ Кондаков Н. П. Иконография богородицы. Т. 1-2. – СПб.: Отд-ние рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук, 1914. Т. 1. С. 26-27, рис. 6.

¹⁴⁴ Beckwith J. *Early Christian and Byzantine Art*. – New Haven; London, 1993. P. 48.

монограмма Христа внутри венка. Две фигуры ангелов, поддерживающих венок, указывают на их служебные обязанности, а монограмма Христа провозглашает победу Спасителя над смертью. Особенно выделяться монограмма. Ее символичность на столетия опережает известные иконографические памятники Византии. Если обратиться к традиционному изображению монограммы «Хризма», то будут заметны некоторые различия. На монограмме саркофага буква «X» развернута вертикально, в место буквы «PO» буква «I». С одной стороны, казалось бы, нет ничего сложного в понимании, и автор традиционную «Хризму» из заглавных греческих букв «X и PO» обозначающих слово «Христос» поменял на инициалы «X» и «I» – «Иисус Христос». Однако для чего мастер развернул букву «X» горизонтально? Если обратить внимание на изображение «Хризмы», то увидим, что традиционно византийские мастера добавляли с каждой стороны греческие буквы «Α» и «Ω». Эта традиция берет свое начало из Откровения апостола Иоанна Богослова, в котором Господь, обращаясь к своему ученику, говорит: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» (Откр. 1:8).

Добавление в монограмму Византийскими мастерами первой и последней буквы греческого алфавита указывало не только на божественность Иисуса Христа, но и на его парусию, тот момент, когда Господь придет во славе своей судить живых и мертвых. Рассматриваемая монограмма несет схожую смысловую нагрузку, но опирается на другой текст Священного Писания. Графически монограмма в соединении с венком напоминает рисунок колеса. В книги пророка Иезекииля описывается видение «Маасе Меркаба» – «Божественной колесницы-трона»¹⁴⁵. В этом видении Бог предстал перед пророком в образе «Сына Человеческого», грядущего на колеснице, запряженной четырьмя «тетраморфами»¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Greenberg M. Ezekiel 1-20. New York, Doubleday, 1983. P. 15-25.

¹⁴⁶ Тетраморф (греч. τετραμορφος – четырёхобразный) – крылатое существо, одновременно совмещающее в себе черты человека, льва, быка и орла. Явилось ветхозаветному пророку Иезекиилю (Иез. 1:4-24). В Откровении Иоанна Богослова (Откр. 4:6-8) трактовано, как образ четырёх апокалиптических животных.

Данный отрывок несет в себе как мессианский, так и эсхатологический оттенок, поскольку явление Божественной колесницы приоткрывает пророку природу грядущего Спасителя как Бога и раскрывает подробности грядущего воскресения из мертвых. «И узнаете, что Я Господь, когда открою гробы ваши и выведу вас, народ Мой, из гробов ваших, и вложу в вас дух Мой, и оживете, и помещу вас на земле вашей, и узнаете, что Я, Господь» (Иез. 37:13-14). По этой причине образ монограммы в виде колеса – это не только отсылка к определенному эсхатологическому пророчеству, но и глубинное раскрытие образа Спасителя как Сына Божьего. Таким образом, мастер символически запечатлел в ранний период становления византийской культуры ветхозаветное мессианское пророчество и в одном символе заключил все мировозренческие чаяния «новых ромеев».

С развитием символического богословия в иконографии ангелов возникает еще один способ изображения, который указывал бы на их принадлежность к Горнему миру. В отличие от сюжетной иконографии, основанной на историческом контексте Священного Писания, явления ангелов, новый образ потребовал новые методы изображения. Теперь перед византийскими мастерами стояла задача изобразить то, что невидимо и неосвязаемо – духовную природу ангелов. Ярким примером такого метода является изображение столпных серафимов и херувимов в храме святой Софии в Константинополе¹⁴⁷. При создании мозаики мастера руководствовались видением пророка Исая: «Вокруг Него стояли Серафимы; у каждого из них по шести крыл: двумя закрывал каждый лицо своё, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летал. И зывали они друг ко другу и говорили: Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! вся земля полна славы Его!» (Ис. 6: 2-4).

Купол святой Софии является доминантой храма не только из-за своей архитектурной уникальности, но прежде всего как образ Царствия Небесного. На это указывает центральная мозаика купола – икона Господа Вседержителя.

(Большая Российская энциклопедия: в 35 т. Том 32 : Телевизионная башня – Улан-Батор / Осипов Ю.С. (науч. ред. совет, председатель) [и др.]. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2016.)

¹⁴⁷ Mango C. Materials for the Study of Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Washington, 1962. P. 35–38, pl. 29–35.

Окружающие световые окна символизируют ангельский мир – «первые светлости». Все это богатство светосимволики замыкают гигантские образы двух херувимов и двух серафимов, которые как бы своими крыльями поддерживают световой барабан. Несмотря на то, что образы ангелов не надписаны, достаточно легко определить ангельский чин по положению крыльев. У херувимов четыре крыла воздеты вверх, образуя форму подставки или сидалища, а два крыла устремлены в низ напоминая опору. У серафимов два крыла устремлены вверх, два в бок и два в низ. При этом крылья имеют особую форму, они перекрещиваются между собою, напоминая движение пламени.

Таким образом, византийские мастера решили не только отразить библейский образ херувимов и серафимов, но и раскрыть особенности их служения в ангельском мире. Так, наименование ангельского чина «серафимы» происходит от еврейского слова *śārāf* и переводиться как «пылающий, огненный»¹⁴⁸. Согласно Дионисию Ареопагиту, этот чин именуется пламенеющим потому, что имеет способность от Бога «действительно возводить низших в горние, возбуждать и воспламенять их к подобному жару; равно как означает способность, опалая и сожигая, таким образом очищать их, – всегда открытую, неугасимую, постоянно одинаковую, светообразную и просвещающую силу их, прогоняющую и уничтожающую всякое омрачение»¹⁴⁹.

При изображении херувимов мастера руководствовались словами псалма пророка Давида: «Господь воцарится, да гневается людие: седяй на Херувимех, да подвижится земля» (Пс. 98.1).

Подобный опыт Византийские мастера использовали и при изображении херувимов и серафимов в соборе в Чефалу. Мозаика датируется около 1166 года¹⁵⁰. На мозаике изображены две пары херувимов и серафимов. Однако в

¹⁴⁸ Gigot F. Seraphim // The Catholic Encyclopedia. Vol. 13. – New York: Robert Appleton Company, 1912.

¹⁴⁹ Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии // Дионисий Ареопагит. Сочинения. – СПб.: Алетейя, 2002. С. 31.

¹⁵⁰ Лазарев В. Н. История византийской живописи. – М.: Искусство, 1986. С. 95, табл. 302.

изображение ангелов в сравнении с изображениями в Софии есть отличие. На мозаике в Чафалу образы ангелов подписаны на греческом Ἅγιος Σεραφεῖμ и Ἅγιος χερουβεῖμ. Несмотря на то, что расположение крыльев ангелов напоминают изображение в Софии, византийские мастера внесли новый элемент в изображение. Теперь на крыльях изображены множество глаз. Этот элемент появился благодаря Иоанну Златоусту. Он пишет: «Херувим означает не что иное, как полную мудрость. Вот почему Херувимы полны глаз: спина, голова, крылья, ноги, грудь – все наполнено глаз, потому что премудрость смотрит всюду, имеет повсюду отверстое око»¹⁵¹.

Мысль Иоанна Златоуста о многоочитости херувимов базируется на более раннем осмыслении служения херувимов. Так, Климент Александрийский учит: «Имя Херувима означает «великое знание». Вместе они имели двенадцать крыльев, как указание на чувственный мир, двенадцать знаков Зодиака и определяемый ими ход времени... изображение херувимов имеет символическое значение: лицо является символом души, крылья – служения и действия возвышающихся слева и справа сил, а уста – гимн славе в непрестанном созерцании»¹⁵².

Из представленных текстов видно, что изображения херувимов с многочисленными глазами носит символический характер, а не отображает их буквальный образ. При внимательном обращении к образцам византийского искусства становится заметно, что византийские мастера используя узнаваемые черты ангелов из Священного Писания, прибегают к широкой импровизации изображения ангелов, как и в последнем случае. Присваивая изображению херувимов и серафимов общие черты по шесть крыльев и многочисленные глаза (хотя шесть крыльев – это признак серафимов, а многочисленные очи херувимов) византийские художники настаивают на символическости значения.

¹⁵¹ Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. – СПб. 1900. Т. 6. С. 751.

¹⁵² Климент Александрийский. Строматы, творение учителя церкви Климента Александрийского. – Ярославль, 1892. С. 545.

Таким образом, изображение ангелов в византийской культуре имело свои особенности, отличавшие его от других христианских традиций. В основе этих представлений лежало восприятие ангелов как посредников между Богом и человеком, вестников Божьих повелений и хранителей человеческого рода. Поэтому их образы должны были отражать эту связь с божественным и потрясающую красоту душ, которую они несли.

Важно отметить, что византийские ангелы не были просто декоративными элементами искусства. Они играли активную роль в раскрытии историй из Библии и во взаимодействии с изображенными на этом пути людьми. Их присутствие на изображениях апостолов, святых и Божьей Матери символизировало духовное сопровождение и богопосланную защиту.

Поэтому изображение ангелов в византийской культуре имело глубокий смысл и религиозное значение. Оно отражало веру и безграничное почитание Божьих посланников, воплощая величие и благословение, которые ангелы несли с собой. Их изображения до сих пор восхищают своей глубоким символизмом и оставляют в сердцах зрителей незабываемое впечатление о временах, когда духовность была одной из главных ценностей человечества.

2.2. Ангелы как хранители ценностей

Особым мировоззренческим моментом в византийской культуре является учение о взаимоотношении ангельского мира и мира видимого¹⁵³. Ангелы представлены как блюстители и хранители городов, царств, областей, монастырей, церквей и других человеческих обществ. В «Православном исповедании Кафолической и Апостольской церкви» говорится: «Ангелы даются для сохранения городов, царств, областей, монастырей, церквей и людей, как духовных, так и мирских»¹⁵⁴.

¹⁵³ Некоторые положения данного параграфа относительно роли ангелов как хранителей ценностей опубликованы автором в см.: Кузнецов А. Н. Ангелы как хранители мира: культурологический анализ // Современное гуманитарное знание: проблемы, перспективы, методы : сборник научных статей. – Ростов-на-Дону : Общество с ограниченной ответственностью "Наука-Спектр", 2023. С. 52-56.

¹⁵⁴ Православное исповедание Кафолической и Апостольской церкви. – М., 1856. С. 17.

Представления об ангелах как хранителях мира и народов были неотъемлемой частью многих религиозных культов. Многочисленные филологические и историко-археологические исследования, проведенные на Ближнем Востоке, в Египте, в Европе и средней Азии позволили выявить такую закономерность. К примеру, можно провести параллель между библейскими херувимами¹⁵⁵ и kiribu – вавилонские крылатые духи-защитники. «Примечательно, что слово курибу (карибу, карубу) этимологически родственно санскр. grībh, греч. γρούψ, англо-сакс. crumb, нем. greif. Вообще, слово kiribu – шумерского происхождения, заимствованное в аккадском и вавилонском, греческое же γρούψ, γρούπος (гриф, грифон) – это арийское заимствование из северносемитского ареала. Греческий грифон – это птица с орлиным клювом и телом льва, которая стережет золото в стране гипербореев, т.е. налицо те же охранительные функции, что и у керубов, а также у зоантропоморфных фигур египетских, хетских и греческих сфинксов и грифонов».¹⁵⁶

О распространенности такого образа ангелов во всем ближневосточном и средиземноморском ареале говорит и тот факт, что в одном из орфических гимнов упомянуты αγγελοι, стоящие вокруг трона бога и заботящиеся о жизни людей.

*«Вокруг блистающего Твоего престола стоят
многочисленные сонмы Ангелов,
А на обязанности их лежит следить за нуждами
смертных и за исполнением ими Твоих заповедей»¹⁵⁷.*

Безусловно, эти представления об ангелах-хранителях разнятся с осмыслением их в рамках библейской традиции. Языческие культы вносили

¹⁵⁵ Надо отметить, что в библейском богословии, начиная с прошлого века, сложилось устойчивое мнение, что «четыре животных», которые созерцал пророк Иезекиль – есть херувимы; хранители мира. К такому выводу пришли многие исследователи после сравнительного анализа «четырех животных» с зоантропоморфными символами стран света в Восточных религиях (см. Скабалланович М. Первая глава Книги пророка Иезекииля : Опыт изъяснения. – Мариуполь : Тип. С.А. Копкина, 1904. С. 152-153).

¹⁵⁶ Подосинов А.В. Символы четырех евангелистов : Их происхождение и значение. – М.: Яз. рус. культуры, 2000. С. 33.

¹⁵⁷ Климент Александрийский. Строматы, творение учителя церкви Климента Александрийского. – Ярославль, 1892. V, 14, с. 626.

ангелов в разряд богов и полубогов, а в Священном Писании они представлены, как вестники и творение Бога. Важно то, что уже в языческих культах существовало понятие об ангелах-хранителях. Афанасий Великий, опираясь на слова апостола Павла, говорит о даровании Богом ангела-хранителя каждому человеку. Интерпретируя тринадцатый стих сорок седьмого Псалма, он заключает, что есть и Ангелы-хранители Церквей. «Дух Святой повелевает это Апостолам, чтобы они были как бы стеною Сиона, т.е. благочестивого жития. Или божественным Силам и святым Ангелам, хранителям Церкви и благочестивого жития, возглашает Дух святой, говоря: обыдите столпы»¹⁵⁸.

Василий Великий, подобно Афанасию Великому, в рассуждениях об ангелах-хранителях опирается на тексты Священного Писания. Он также полагает, что существуют ангелы-хранители целых народов и ангелы-хранители каждого человека. «Все Ангелы имеют как одно наименование, так, конечно, и ту же общую всем природу; однако же одни из них поставлены начальствовать над народами, а другие – быть спутниками каждому из верных, но в какой мере целый народ предпочтительнее одного человека, в такой же, без сомнения, по необходимости выше достоинство Ангела народоправителя, в сравнении с достоинством Ангела, которому вверено попечение об одном человеке» (Мф. 18: 10).

Василий Великий тесно связывает тему об ангелах-хранителях с темой о небесной иерархии. Выделяя ангелов хранителей народов и личных ангелов-хранителей, он определяет этот строй как особый порядок иерархического устройства. Ангелы различны между собой не по природе, а по достоинству. Интерес представляет другая мысль святого Василия о том, что личные ангелы хранители приставлены помогать «верным». Однако данную идею Василия Великого не следует утрировать. Он не говорит, что личного ангела-хранителя имеют только христиане, а все остальные люди лишены. Он лишь уверен в

¹⁵⁸ Афанасий Великий. Толкование на Псалмы // Афанасий Великий. Слово на язычников // Афанасий Великий. Творения: в 4 т. – М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского Ставропигиального монастыря, 1994. Т. 4. С. 161.

том, что к каждому христианину приставлен ангел-хранитель, и умалчивает о том, о чем не говорится в Священном Писании. Василий говорит и об отношении ангела-хранителя к своему подопечному. Ангелу-хранителю ненавистны грехи подопечного, и подобно смердящему запаху, они удаляют ангела-хранителя от грешника. И наоборот – добродетельная жизнь служит приближению ангела. Необходимо опять же заметить, что грех удаляет ангела-хранителя от согрешающего, но не лишает его вовсе: «Ангел не отступит от всех уверовавших в Господа, если только не отгоним его сами худыми делами».¹⁵⁹ Понятно, что во всех этих фрагментах речь идет о ценности веры и о ценности городов и народов, обращенных к вере.

Иоанн Златоуст, опираясь на восемнадцатую главу Евангелия от Матфея, говорит о существовании личных ангелов хранителей. Этот предмет веры служит ему отправным моментом для развития нравственного поучения. В нем Иоанн Златоуст обращается к слушателю с просьбой вести нравственный образ жизни, потому что только такой образ жизни дает мир душе. Однако существуют темные ангелы, стремящиеся истребить этот мир посредством всевозможных искушений. На страже нашего нравственного здоровья стоят ангелы хранители, которые пресекают такое вмешательство. Но ангелы ничего не смогут сделать, если человек добровольно подчинит себя греху.

Интересную мысль о патронаже ангелов высказывает Григорий Богослов. Он полагает, что при сотворении мира Господь распределил ангелов хранителей по всей вселенной, приставив их к чему-нибудь одному в мире, как было угодно Создателю. Подобную мысль высказывает и Епифаний Кипрский. «Таково было назначение Ангелов, быть с Богом при Его промыслении о тварях»¹⁶⁰. Феодорит Кирский, подобно Василию Великому, говорит об ангелах-хранителях целых народов и о личных ангелах-хранителях, опираясь на тексты Евангелия от Матфея и Второзакония: «Ибо

¹⁵⁹ Василий Великий. Толкования на Псалмы // Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, Архиепископа Кесарии Каппадокийския. Ч. 1. – Сергиев Посад : Свято-Троицкая Лавра, 1900. С. 254-255.

¹⁶⁰ Епифаний Кипрский. Творения святого Епифания Кипрского Ч. 3. – М., 1872. С. 129.

Владыка Христос сказал, что “каждый человек поручен попечению единого Ангела” (Мф. 18: 10). Божественное Писание свидетельствует также, что и над каждым народом поставлен Ангел: потому что Ангел беседовавший с Пророком Даниилом, наименовал и князя перского, и князя еллинского, и Михаила, князя иудейского ...если одному ангелу поручено начальствовать над сими, а другому над теми, каждый же человек проводит жизнь под смотрением одного Ангела»¹⁶¹.

Дионисий Ареопагит детально разбирает мысль Григория Богослова и Епифания Кипрского о распределении ангелов для охранения различных частей Вселенной как следствие Божественного промысла над тварями и после сотворения мира. Дионисий Ареопагит в девятой главе «О небесной иерархии» затрагивает вопрос о покровительстве ангелов над родом человеческим. Дионисий заключает, что каждый народ имеет своего ангела хранителя. При этом он посчитал необходимым обратить особое внимание на следующий стих Втор. 32:9: «Когда разделял Всевышний народы, которых рассеял, ...поставил пределы народов по числу Ангелов Божиих (αγγέλων Θεου)». ¹⁶² И был частью Господней народ Египет, Иаков, наследственным уделом Египет, Израиль» (Втор. 32: 8-9). Вероятно, в то время, когда Дионисий Ареопагит писал свой труд «О небесной иерархии», существовали некоторые иудейские движения, которые в качестве доказательства особой избранности иудейского народа приводили этот отрывок. Или же Дионисий Ареопагит хотел предвосхитить различные языческие умонастроения, от понимания этого стиха как доказательства существования множества полубогов, между которыми распределил Творец управление народами, а себя в удел взял народ Израиля.

Так или иначе, Дионисий Ареопагит предупреждает читателя, что стих Втор. 32:9 не следует понимать в том смысле, что Господь покровительствовал

¹⁶¹ Феодорит Киррский. Толкования на книгу Бытия // Творения Блаженного Феодорита, епископа Киррского. Часть 1. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1905. С. 9-10.

¹⁶² В данном случае мы цитируем текст по переводу LXX, поскольку в Синодальном переводе словосочетание «по числу Ангелов Божиих» заменено словосочетанием «по числу сынов Израилевых». В этом месте Синодальный перевод ориентируется на масоретский текст (Septuaginta. edidit Alfred Rahlfs. 1935, С. 357).

только народу Израильскому. Этот стих указывает лишь на то, что лишь Израиль принял служение истинному Богу. А Промысел Вышнего спасительно разделил всех людей, поручив их руководству их собственных ангелов. Дионисий Ареопагит охранительную функцию понимает не в языческом смысле, как покровительство в материальном плане, но как руководство в духовной жизни народов, подчеркивая наличие у людей свободной воли.

В рассуждениях об ангелах-хранителях в византийской культуре больше обращается внимания на практическую сторону рассматриваемого вопроса. Нил Синайский призывает не печалиться своего ангела хранителя: «Почти, брат, Ангела хранителя твоего; не печаль святых Ангелов, и не радуй демонов»¹⁶³. Исаак Сирий учит о последствиях огорчения ангела хранителя: «Когда же человек пребывает в гордости, тогда удаляется от него промыслительный Ангел, ...тогда приближается к человеку чуждый, и с того времени нет уже у него никакого попечения о праведности»¹⁶⁴. Об ощущении благодатного мира в душе, когда рядом находится ангел хранитель, говорит и Иоанн Лествичник. «Когда злой дух приступает невидимо, тогда боится тело, а когда приступает Ангел, тогда радуется душа смиренного»¹⁶⁵.

Иоанн Дамаскин краткой формулировкой подводит итог суждений Восточных Отцов и Учителей Церкви периода Вселенских Соборов об ангелах хранителях. «Они, – пишет Дамаскин, – охраняют части земли, правят народами и местами, как поставлены на то Творцом»¹⁶⁶.

Итак, учение об ангелах хранителях является неотъемлемой частью ангелологии византийской культуры. Ангелы призваны быть хранителями ценности созданного Богом мира, веры, добра (сбережения от греха).

¹⁶³ Нил Синайский. Творения преподобного отца нашего Нила, подвижника Синайского : ч. 1-3. – М.: тип. В. Готье, 1859. Ч. 3. С. 400.

¹⁶⁴ Иоанн Лествичник. Лествица, возводящая на небо. М.: Свято-Троицкая лавра, 1908. С. 149.

¹⁶⁵ Там же. С. 156-157.

¹⁶⁶ Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры : Творение святого отца нашего Иоанна Дамаскина. – Ростов н/Д, 1992. С. 55.

Рассуждая об ангелах-хранителях, мыслители видят некую иерархию, божественный порядок, ценность которого призваны были оберегать ангелы. Они выделяют три основных рода ангелов хранителей:

- 1) ангелы-хранители народов;
- 2) ангелы-хранители Церкви;
- 3) личные ангелы-хранители.

Представления об ангелах в византийской мысли консолидируется учением об участие мира невидимого в эсхатоне мира видимого. Область византийской эсхатологии – это область бесчисленных загадок и тайн. Священный Библейский текст доносит до нас только весьма смутные образы, намеки, символизирующие как грядущие страшные бедствия человечества, так и его будущие блага. Мы очень мало знаем о том, что ожидает нас в те дни. Человек и ангел – два разумных существа, призванных в будущем составить единый стройный хор, воспевающий Господа. Говоря об этом, Афанасий Великий пишет: «Если здесь мы заранее так напитаем нашу душу, то удостоимся и участия в небесной и Божественной трапезе вместе с ангелами: и когда постучим то не будем отвергнуты...»¹⁶⁷

Афанасий Великий рассуждает и о Страшном Суде. На нем факт пребывания ангела с человеком во время его земной жизни послужит свидетельством его праведности. О свидетельстве ангелов при кончине мира говорит и Василий Великий: «Теперь свидетельствуется Ангелами; ибо знает, что и Ангелы будут с Судиею, когда приидет Он судить вселенную в правде»¹⁶⁸.

Ефрем Сирийский, подобно Василию Великому, суждение о свидетельстве ангелов на страшном суде употребляет для нравственного назидания. Григорий Нисский, рассуждая о втором пришествии Господа, говорит, что ангелы приведут на суд диавола: «Тогда виновник мятежа, возмечтавший о

¹⁶⁷ Афанасий Великий. Девятое праздничное послание // Афанасий Великий. Творения: в 4 т. – М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского Ставропигиального монастыря, 1994. Т. 3. С. 454.

¹⁶⁸ Творения иже во святых отца нашего Василия Великаго, Архиепископа Кесарии Каппадокийския. Ч. 3. – М., 1846. С. 274–275.

достоинстве Владыки, явится пред очами всех рабом непрестанно бичуемым, влекомым на казнь Ангелами, и все служители и пособники его злобы подвергнутся приличным им наказаниям и казням; а явится один Царь и судит, которого все признают общим своим Владыкою»¹⁶⁹. Более подробнее о роде служения ангелов на страшном суде пишет Кирилл Иерусалимский. По мнению Кирилла, ангелы при втором пришествии Спасителя будут нести тройкий род служения.

а) Ангелы в трубном звуке возвестят о втором пришествии в мир Господа. «Архангел возгласит и скажет всем: вставайте во сретение Господне. Страшно пришествие Владыки!»¹⁷⁰

б) Ангелы будут охранять на земле грешников, и сопровождать к престолу Вселенского Судии праведников. «Куда, скажут они, убежим мы от гнева Твоего? Будучи окружены Ангельскими воинствами, никуда не возмогут убежать они... (Мф. 24,31)»¹⁷¹.

в) Ангелы явятся свидетелями на суд: «Смотри, человек, при коликих свидетелях предстанешь ты на суде... представь людей начиная от Адама до сего дня: велико множество их, но оно еще мало в сравнении с Ангелами, которых более»¹⁷².

Максим Исповедник тему свидетельства ангелов на страшном суде обсуждает в связи с нравственным поучением. Рассуждая о втором пришествии, он призывает слушателя быть внимательным к помыслам, которые ангелы видят и записывают, и которые могут послужить, как для обвинения, так и для защиты человека на страшном суде.

Андрей Критский в своем толковании на Апокалипсис, подобно Григорию Нисскому, говорит об участии ангелов в осуждении нечестивых. «По мнению некоторых, четыре ангела (Откр. 9:14-15) суть Михаил, Гавриил,

¹⁶⁹ Григорий Нисский. Слов на святую Пасху // Творения святого Григория Нисского : в 8 ч. Ч. 8. – М.: Тип. В. Готье, 1872. С. 57-58.

¹⁷⁰ Кирилл Иерусалимский. Огласительные и тайноводственные поучения // Иже во святых отца нашего Кирилла, архиепископа Иерусалимского, Огласительные и тайноводственные поучения. – М.: Синод. тип., 1900. С. 238.

¹⁷¹ Там же. С. 239.

¹⁷² Там же. С. 240-241.

Уриил и Рафаил, связанные веселием созерцания Божества и разрешенные с другими Ангелами в день судный для осуждения нечестивых, третья часть которых будет истреблена»¹⁷³.

Таким образом, византийские мыслители во главу всех своих рассуждений ставят искупительный подвиг Иисуса Христа. Великая любовь Творца к твари в Крестной Жертве Бога-Слова примирила мир ангельский и мир людей. Теперь, составляя вместе с людьми одну Церковь, одно общество, ангелы, как члены одной и той же семьи, как старшие братья в доме одного Отца небесного, принимают постоянное братское участие в судьбах и делах духовной жизни людей, служа их спасению. Эта мысль о сослужения небесной иерархии земной нашло свое отражение в византийских литургических текстах. Ангелы, по мнению византийских мыслителей, радуются на небесах о спасающихся, и наоборот, скорбят о грехах и нераскаянности людей. Также ангелы принимают постоянное участие в борьбе людей с диаволом и сами борются с ним. Ангел-хранители для византийских мыслителей есть не только теоретический момент ангелологии, но и живая, практическая связь с небесами. Поэтому постоянное напоминание о том, что рядом с каждым человеком находится поставленный Богом незримый хранитель и что он неуспешно ведет борьбу с постоянно нападающими бесами, свидетельствует о том, что человек призван жить на небесах.

Взаимоотношения ангелов и видимого мира, согласно христианству, не прекратятся и со вторым пришествием Спасителя. Во-первых, ангелы возвестят о втором пришествии Господа. Во-вторых, они будут посланы, чтобы отделить праведных от нечестивых. В-третьих, они выступят свидетелями на страшном суде, и их свидетельство, как очевидцев жизни людей, будет служить оправданием или обвинением для конкретного человека.

Надо отметить, что византийские мыслители все свои эсхатологические суждения базируют исключительно на текстах Священного Писания.

¹⁷³ Андрей Критский. Толкование на Апокалипсис // Джорданвиль, 1992. С. 90.

Суждение об участии ангелов в страшном суде в качестве свидетелей у большинства отцов церкви служит аргументом для нравственного назидания. Однако наряду с моральным смыслом, оно имеет и онтологический характер. Сам факт участия ангелов в процессе страшного суда, с одной стороны, подчеркивает мысль о всеобщности суда, а с другой стороны, заключает идею единения в Боге мира ангельского и мира людей: «через воскресение люди обретут бессмертное тело, не обременяющее душу тлением и само не обременяемое им; но, соделавшись нетленным, это тело получит силу и способность к приятию пришествия Бога»¹⁷⁴. Таким образом, суждения византийских мыслителей об участии ангелов во втором пришествии Спасителя носят в своей основе также теоцентрический характер.

Можно сделать вывод, что образ ангела в византийской культуре является не просто частью Священной истории, но фундаментальным основанием сотериологического процесса. Если в Ветхом Завете ангельский мир был частью бытия, то христоцентричная ось Нового Завета и культуры Византии плотно переплела его с со всеми сферами бытия новых ромеев. Область медиации образа ангела лежит прежде всего в религиозно-гносеологической плоскости. Так, Григорий Богослов, во-первых, выделяет ангелов по времени происхождения, во-вторых, по природе, буквально называя их «вторыми светлостями», т.е. онтологически максимально близкими к первоисточнику. Вся эта онтологическая феерия византийского мыслителя дана лишь с одной целью – отобразить медиативное значение умных сил. Поэтому, когда он описывает сотворение человека, то называет его «вторым ангелом». Эта онтологическая, сотериологическая и гносеологическая схема «Бог–ангел–человек», которая с большей четкостью прописана Дионисием Ареопагитом, буквально пропитает всю византийскую культуру. И несмотря на то, что принцип христоцентризма позволяет человеку непосредственно по родству с Богочеловеком достичь обожения, образ ангела

¹⁷⁴ Максим Исповедник. Местагогия. // Творения преподобного Максима Исповедника. Кн. 1: Богословские и аскетические трактаты. – М.: Мартис, 1993. С. 180.

в этом процессе является медиатором на пути к этому мистическому соединению и хранителем ценностей мироздания.

ГЛАВА 3. МЕДИАЦИЯ КАК ЭСТЕТИКА СИМВОЛА И СВЕТА

3.1. Символика храма

В культуре древних цивилизаций возникает мифологическое понимание света. Свет является необходимым элементом олицетворения сил природы. Необходимость и универсальность этого образа повлекли за собой с древнейших времен то, что означивание света стало атрибутом многих религиозных культов. К примеру, в египетской мифологии верховный бог солнце Ра ведет свою вечную борьбу с богом тьмы Апофисом, который, будучи воплощением хаоса, жаждет аннигилировать все творение. В греческой культуре пантеон Богов возглавляет Зевс – повелитель блистающих молний. В зороастризме верховный бог Ахура-Мазда восседает на троне, спинкой которого является диск солнца, а поклоняться ему необходимо через огонь¹⁷⁵. Манихейство исповедовало царство солнца, как источник вечного блага и, разумеется, вплоть до платоновского солнца идей, до его Блага¹⁷⁶.

Таким образом, значимость света с его производными: солнце, огонь, молния стали основой дуалистических представлений многих культур, в которых происходит вечная борьба высших сил добра против зла, или, иначе говоря, света против тьмы. Через достаточно простые образы света и тьмы древнему человеку легко было обосновать существования зла, субстантивировав его в символе тьмы. Поэтому преодоление синкретизма образ света придает атрибут одухотворенности и эллинистической философии, которая, отринув волшебную мифологию, облекла символы света и тьмы в элегантные одежды объективной диалектики. Понятие эманации у Плотина и Прокла – это диалектический переход от Единого к порождению множественного, которое гибнет и снова становится причастным Единому. Свет как атрибут Единого и тьма как тень Единого, представленного

¹⁷⁵ Рак И. В. Мифы древнего и раннесредневекового Ирана. – СПб.: Журн. "Нева" : Изд.-торговый дом "Лет. сад", 1998. С. 540

¹⁷⁶ Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. – СПб.: Алетейя, 2003. С. 65.

множеством материальных вещей находятся в диалектическом отношении. Как свидетельствует исследователь античности В.В. Петров, «ассоциация Блага с Солнцем получила широкое распространение в античной философии вообще и в неоплатонизме в особенности. В эллинистическую эпоху элементы солнечной религии, присутствовавшие в греческой философии, были усилены под влиянием религиозных культов Египта и Малой Азии, что, в частности, нашло отражение в таких текстах, как “Герметический корпус” и “Халдейские оракулы”»¹⁷⁷.

Значения света (греч. φως), по мнению А. Ф. Лосева, является одним из главных принципов «всей античной эстетики вообще»¹⁷⁸. Так, в знаменитом перечне десяти парных начал у пифагорейцев Аристотель «свет и тьму» помещает рядом с «хорошим и дурным». Известно, что Парменид «построил... первую противоположность, которую он назвал светом и мраком...»¹⁷⁹ Понятие света достаточно обширно используется и античными мыслителями не только как физическое явление, но и как обозначение счастья, спасения, исцеления, жизни, победы, красоты¹⁸⁰. Таким образом мы видим, что изначально свету присваивается медиативное значение. Однако медиация образа в глубокой античности носит синкретическое значение, олицетворяя собой образ богов для древнего человека.

В поздней античности с расцветом эллинистической культуры обозначение света обретает антропологические черты в связи с развитием культа человека, который позже будет реконструирован европейским сознанием эпохи возрождения. Хотя исследователи относят византийскую культуру к этапу перехода от поздней античности к средневековью, сложно

¹⁷⁷ Петров В.В. «Возводящие лучи Блага»: Солнце в позднеантичном платонизме и «Ареопагитском корпусе» // Историко-философский ежегодник. 2009. – М., 2010. С. 85-86.

¹⁷⁸ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. V. – М.: Искусство, 1979. С. 581, 590.

¹⁷⁹ Каган Ю. М. Платон и слова, обозначающие свет и темноту // Платон и его эпоха. К 2400-летию со дня рождения / АН СССР, Ин-т философии. – М.: Наука, 1979. С. 304

¹⁸⁰ Например, Гомер в «Иллиаде» употребляет понятие света как путь спасения (Ил. VI, 5), в другом месте понятие свет употребляет как синоним понятию «мир» (Ил. VIII 282), далее понятие свет употребляется в осмыслении понятия «Мужества» (Ил. XVI 95) и т. д.

сопоставить мировоззрение средневекового западного человека и гражданина Византии.

В культуре древних цивилизаций, особенно в культуре Древней Греции, возникает означивание света – феномен света в его ипостасях огня, солнечного сияния и молний становится олицетворением верховного божества, блага, силы, подразумевающим тьму как свою оборотную сторону. Мифологический синкретизм предполагает единство образности и вещи, когда Зевс, например, еще не дух, витающий над феноменами природы, а собственно есть гром и молнии. Мифологический смысл света в олицетворении такой стихии как Огонь в космологическом цикле Эмпедокла, в нарастающей поляризации духовного и материального по мере разрушения синкретизма. В поздней античности свет приобретает атрибут добра в противовес злу как тьме, ослепительный Юпитер приобретает черты оппозиции тьме, плоти, взгляд на него способен сжечь Семелу. Однако диалектика Единого множественного у Плотина и Прокла показывает, что, хотя свет и поляризуется с тьмой, но тьма остается тенью единого. Линия Платона и неоплатонизма отождествляет Единое с благом и солнцем.

Формирование религии, теоцентризма приводит к поляризации добра и зла, божественного и демонического, духовного и материального. В религиозной картине мира неоплатоническая линия доводится до предела, в результате чего поляризуется Свет и Тьма, Добро и Зло. Соответственно, свет становится символом, обретая глубинный аналогический смысл. Символ есть «образ, несущий глубинный смысл» (С. Аверинцев).

На смену мифопоэтическому олицетворению приходит аллегорически-фигуральное мышление, с его иносказаниями, экзегетикой и ниспадающей иерархией ценностей. Тем не менее в византийской культуре формируется особое понимание метафизики света и тьмы. Свет осмысливается как символ проявления имманентного и трансцендентного бытия Бога. По сравнению с античностью культура Византии становится символической, на место античного

мимесиса приходит сакральное искусство, подражающее предвечным образцам и требующее интерпретации.

Все дело в том, что православие стало хребтом этой культуры и сделало ее непохожей на другие, если более точно выразиться, то сделало ее уникальной. И в этой самоидентичности культуры символика света приобретает такое же уникальное медиативное значение.

Как уже было ранее замечено, для византийской культуры первостепенным гносеологическим источником является Божественное Откровение, или Библия. В контексте исследования символа света важным является фрагмент: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один» (Быт. 1: 3-5). Свет, как вытекает из фрагмента текста, возникает по слову Творца и является его производением. Не Бог есть свет, а свет творится по слову его. Этот свет не производное светил, потому что они были сотворены Богом на четвертый день творения (Быт. 1: 14-19).

Как подмечает в своем исследовании Ю.М. Каган: «Изначально существовала тьма. Свет явился потом. И не из тьмы, как это было у Гесиода, когда Ночь породила День, или как это было в финикийской мифологии, где начала всего сущего пребывали в темном воздухе, тьме и хаосе, а возник он по слову Божьему»¹⁸¹. Действительно, в Византийской культуре отчасти отвергается дуалистическое начало тьмы и света. Для Византийских мыслителей тьма, упоминаемая во втором стихе, есть практическое указание на онтологический механизм создания бытия, и в этом ключе сотворение света буквально означает создание его природы. Вот как об этом говорит Василий Великий: «Первое Божие слово создало природу света, разогнало тьму, рассеяло уныние, обвеселило мир, всему дало вдруг привлекательный и приятный вид. Явилось небо, покрытое дотоле тьмою, открылась красота его

¹⁸¹ Каган Ю. М. Платон и слова, обозначающие свет и темноту // Платон и его эпоха. К 2400-летию со дня рождения. – М.: Наука, 1979. С. 312

в такой мере, в какой еще и ныне свидетельствуют о ней взоры. Как пускающие в глубину масло производят на том месте блеск, так и Творец всяческих, изрекши слово Свое, мгновенно вложил в мир благодать света. “Да будет свет”. И повеление стало делом, произошло естество, приятнее которого к наслаждению невозможно ничего и представить человеческим разумом»¹⁸².

Однако Византийское богословие не ограничивается только физическим пониманием термина «свет», но и осмысляет его как символ проявления имманентного и трансцендентного бытия Бога. Как для римско-католической, так и для греко-византийской, православной ветви христианства свет имеет иерархическую природу, подчиняясь идее причина выше действия: свет трансцендентный, несотворенный, «божественный мрак» и свет видимый, сотворенный, природный. Свет принадлежит одновременно двум мирам – идеальному и материальному, и посредствует между ними¹⁸³. Сущностно свет понимается как эманация, или флюиды благодати, а феноменально как внутреннее преобразование верующего. Духовный свет – просветление души, ее мудрость, праведность, разумность, справедливость и любовь. Поэтому речь идет как о сиянии истины, просвещении, просветленности ума, о свете любви, добра, жизни, так и о видимом свете – ясности, цвете, форме, движении. Как умопостигаемый свет он выступает в тех аспектах: как свет бытия, как свет разума, и как свет видимый, блеск красоты¹⁸⁴. Бог является источником животворящего света, порождающего мир. Свет, дарованный Отцом, есть метафизическая природа всякой вещи, в силу чего разум человека способен постичь образующие их цвета, формы, их число и порядок¹⁸⁵.

¹⁸² Василий Великий. Творения. – М.: Сибирская благовонница, 2008. С. 345.

¹⁸³ Концепция света: Гроссетест Р. Сочинения. – М.: УРСС, 2003; Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. – М., 1973; Касперавичус М. М. Христианская символика света // Социально-философские аспекты критики религии. – Л., 1984. С. 103-124; Петров В.В. «Возводящие лучи Блага»: Солнце в позднеантичном платонизме и «Ареопагитском корпусе» // Историко-философский ежегодник. 2009. – М., 2010. С. 85–112; Сусленков В. Е. Свет в позднеантичном и раннехристианском искусстве и раннехристианская иконография Христа-Солнца // Образ Византии. Сб. статей в честь О. С. Поповой. – М.: Северный Паломник, 2008. С. 485–516; Шишков А. М. Метафизика света. – СПб, 2012; Эко У. Эволюция средневековой эстетики. – СПб, 2004.

¹⁸⁴ Шишков А.М. Метафизика света. СПб, 2012. С. 28-31, 42.

¹⁸⁵ Там же. С. 97.

Для византийской культуры в принципе свойственно быть отражением имманентного присутствия Творца Вселенной абсолютно в любых ее аспектах. Даже можно сказать так, что если какой-нибудь из элементов культуры не отражает образ Бога, то он и не является элементом византийской культуры. Поскольку каждый символ – это необходимая ступенька гносеологического пути в сотереологическом механизме византийской культуры, то и символ света становится необходимой частью этого пути. Как замечает В. В. Бычков, византийские мыслители, «разрабатывая столь обширное наследие, полагали свет важнейшей категорией своей гносеологии, мистики, эстетики как в теоретическом, так и в практическом аспектах, категорией многозначной и весьма емкой»¹⁸⁶.

Другим необходимым атрибутом сотереологического механизма для византийской культуры является принцип иерархичности, который достаточно ярко проиллюстрирован византийским мыслителем в корпусе «Ареопагитик». Византийская иерархия – это не просто стройный порядок бытия, это прежде всего сотереологический инструмент Бога, в котором заключен образ Творца. Поэтому причастность к этому инструменту означает причастность к общему бытию и поскольку символ света является частью бытия он причастен и к иерархии. В то же время символ света так же иерархичен. Такая атрибутивность делает символ света ключевым элементом всей византийской культуры. Также надо отметить, что в византийской культуре гносеологический принцип иерархии символов делится на три категории:

1. Чувственные;
2. Сверхчувственные, или духовные;
3. Сверхдуховные.

Исходя из этой схемы символика света различается:

1. Свет физический чувственный и осязаемый.

¹⁸⁶ Быков В.В. Малая история византийской эстетики. – К.: Путь к истине, 1991. С. 75

2. Свет как образ Бога в разумных творениях – в ангелах и бессмертных человеческих душах

3. Свет неосязаемый и немислимый, присущий бытию Бога, который часто в византийской культуре обозначается терминологической связкой «Божественный мрак»¹⁸⁷.

В византийской культуре безусловно в большей степени внимание уделяется второму значению символа света, а именно символу ангел. Поскольку эта категория достигает максимума в гносеологическом процессе и приближается к области не-знания. По этой причине византийцев больше привлекал медиативный образ ангелов, который максимально приближал разум к пониманию сотериологического устройства бытия. Однако этот духовно-мысленный процесс не мог начинаться без осознания символов чувственных, которые служили своего рода первой половинкой ключа к познанию символов сверх чувствованных. В связи с этим в византийской культуре развивается и постоянно совершенствуется творческое символическое богословие. Как замечательно дает определение этому процессу князь Трубецкой, «краски здешнего, видимого неба, получившие условное, символическое значение знамений неба потустороннего»¹⁸⁸.

Символический образ ангела стал неотъемлемой частью всего византийского искусства: музыки, иконописи, архитектуры, геральдики, церемониалов, т. е. всего того, что сопрягается с человеком через органы чувств: телесное осязание, зрение, слух, обоняние и мысленного осязания. Как пишет В. В. Бычков, «таким образом, духовный свет, непосредственно недоступный человеческому восприятию, составляет главное содержание материальных образов, знаков и т. п. феноменов, созданных специально для его передачи, в том числе и образов словесного и изобразительного искусства.

¹⁸⁷ Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии // Дионисий Ареопагит. Сочинения. – СПб.: Алетейя, 2002. С. 747.

¹⁸⁸ Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в её иконе. – М., 1991. С. 45-46.

Свет этот воспринимается, естественно, не физическим зрением, но “глазами ума”, “мысленным взором”»¹⁸⁹.

Тем не менее, надо понимать, что в византийском богословии гносеологический процесс двусторонний. Разумное восхождение человека по цепочки символа света от чувственного к сверхчувственному и сверхдуховному влечет за собой гносеологическое насыщение естества человека через духовное прозрение, которое достигалось византийцами через молитву. Именно только при такой позиции гносеологический процесс становится сотереологическим. Исходя из этого можно говорить о гносеологической категории ангелов в более широком смысле, как об эстетико-медиативном значении символа света. Как верно пишет А. Ф. Лосев: «Мир бесплотных сил облакает Божественную перво-сущность, со всех сторон заимствуя от нее свет и сияя, чем дальше, тем меньше, отсветом ее несокрушимой световой бездны»¹⁹⁰.

Чтобы в полноте осознать культурологический феномен символа ангела как символа света необходимо обратиться к эстетическим представлениям византийцев.

Безусловно, духовно-культурным центром византийской жизни была церковь. В ее богослужении отражались все мировоззренческие представления новых ромеев, и мир ангелов в нем занимал особое значение. Если рассмотреть в ретроспективе, то церковное богослужение делилось на хронологическую и онтологическую реальность. С одной стороны, разные роды богослужения отражали различные временные отрезки из жизни церкви начиная от сотворения человека до эсхатологического периода. С другой стороны, богослужение раскрывало онтологическую картину мира. Ангельский мир в обоих плоскостях стал неотъемлемой частью этой кульминации религиозного сознания византийца. С одной стороны, ангелы, как посланники Божии, сопровождают постоянное участие Творца в жизни

¹⁸⁹ Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. – К., 1991. С. 78.

¹⁹⁰ Лосев А. Ф. Личность и Абсолют. – М.: Мысль, 1999. С. 120.

Церкви, которая от века сотворена, до вечного эсхатона. С другой стороны, - они вписываются в гносеологическую ветку богослужебной процессии. Достаточно упомянуть «Херувимскую песнь» как неотъемлемую часть самого главного богослужения церкви – литургии.

Название «литургія» (от греч. λειτουργία) переводиться как «общее дело» и тем самым указывает на характер служения, в котором участие принимает не только Церковь земная, но и Церковь небесная. Надо отметить, что учение о Церкви торжествующей и Церкви воинствующей является неотъемлемой частью эклезисологических представлений древних византийцев. Здесь необходимо указать на то, что деление Церкви на две части носит не столько онтологический, сколько сотериологический характер. Учение о двух церквях – это не праздное любопытство византийских мыслителей, но способ гносеологически настроить христианина на сотериологический образ мышления и действия. Именно для этих целей и была вставлена в V веке в чин литургии «Херувимская песнь», которая подчеркивала взаимное значение Церкви небесной и Церкви земной.

По свидетельству Георгия Кедрина, «Херувимская песнь» была установлена во время императора Юстиниана II (565–578 гг.), как раз в самый расцвет Византийской мысли, «для того, чтобы во время перенесения Даров с Жертвенника на Святой Престол наполнять души молящихся самыми благоговейными чувствами»¹⁹¹.

Из богослужебного текста видно, что в понимании византийской мысли образ ангельского служения переноситься на образ человеческого служения Богу. Однако необходимо отметить, что это служение не повторение действия на небесах, а мистическое соединение всего онтологического мира для единой цели. Как говорит Иоанн Златоуст: «Вверху Бога прославляет ангельское воинство, внизу – люди, осуществляющие службу в церквях, которые, подражая тем, воспроизводят то же самое славословие. ... Другими словами,

¹⁹¹ Дмитриевский И. И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии: Основано на Священном Писании, правилах Вселенских и Поместных соборов и на Писании св. отцов церкви. – М.: Изд. отд. Московского патриархата, 1993. С. 253

земная музыка – лишь подражание небесной, а ее гармония – результат благоволения Творца и Троицы»¹⁹². Поэтому не удивительно, что уже с самого начала Византийской богослужебной практики хоры символизировали хоры ангелов.

На этом сходство певческого искусства с ангельским служением не заканчивается. Изобретение канона, который состоит из девяти песней, указывает на ангельскую иерархию. Труд неизвестного автора VI века под названием «О небесной иерархии» входящий в «Корпус ареопагитикум» раскрывает учение о девяти-чинной иерархии. Исходя из этого учения ангельский мир состоит из девяти чинов, который в свою очередь делится на три триады. Такое деление есть онтологическое изображение образа Святой Троицы, запечатленного в ангельской иерархии. Во время богослужения канон также делится на три триады в завершении каждой из которых звучит малая ектения. Поэтому пение канона также указывает на служение человека, подобно ангелам, Пресвятой Троице.

Этой же цели служит и деление Октоиха на восемь гласов. Число восемь в христианской экзегетике Священного Писания связано с числом семь, то, что в музыке называется октавой, а после достижения последней ноты начинается новый отсчет. Подобно расположению дням недели, в которой также следующий день восьмой является первым днем следующей недели. В связи с этим интересна традиции наречения имени в восьмой день. В христианском понимании это означает, что младенец нарекается именем не только в этой жизни, но и в жизни будущего века. Поэтому число восемь есть образ будущего Царствия Божия в вечности, и поэтому принцип осмогласия символически выражает вечное служение человека Пресвятой Троице. Этот образ цикличности напоминает концентрические круги, описанные Дионисием Ареопагитом. «Можно и в другом таинственном смысле принять изображение духовных колес. ... Огненным и Божественным колесам

¹⁹² Иоанн Златоуст. Из беседы на слова «И бысть в лето, в онже умре Озия» // Иже во святых отца нашего Иоанна архиепископа Константина града Златоустого избранные творения. Т. 1. – М.: Посад, 1993. С. 177-178.

принадлежит вращание, поколику они непрестанно обращаются вокруг одного и того же блага; откровения, поколику они раскрывают тайны, возводят низших и низводят долу высшее освещение»¹⁹³. Таким образом, совершая служение подобно ангелам, души людей приобщаются к нравственному к духовному свету и певческое искусство становится жизненным проявлением богословия.

Также следует отметить, что внутренний состав октоиха – «триада “глас – попевка – невма”», составляющий духовную и конструктивную основу византийской системы богослужебного пения, образует нераздельное триединство, в котором каждый компонент немислим вне двух других, обуславливает их и обуславливается ими. ...Если они есть, то есть и система богослужебного пения, есть и само небесное ангелоподобное пение»¹⁹⁴. Исходя из исследования В. В. Мартынова, можно определенно сказать, что состав октоиха преисполнен символическим смыслом, который свидетельствует о постоянном молитвенном предстоянии человека вместе с ангельским миром образу Святой Троицы.

Однако в византийской культуре не только через медиацию слуха и слова человек приближается к тайне Святой Троицы, но прежде всего через эстетический образ, который побуждает человека к мистическому восприятию звука. Поэтому древние византийцы особое внимание уделяли архитектуре и живописному наполнению храмов.

Изначально христианский мир переняли архитектурные традиции античного мира. Первым прототипом христианского зодчества стала базилика. Базилика (от греч. Βασιλική) – буквально «дом базилевса, царский дом. Этот тип строения использовался преимущественно для постройки дворцов и театров, домов богатых людей и зданий общенародных собраний, но главное – для античных храмов. Величественные базилики с многочисленными

¹⁹³ Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии // Дионисий Ареопагит. Сочинения. – СПб.: Алетейя, 2002. С. 203.

¹⁹⁴ Мартынов В. И. История богослужебного пения. – М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. С. 37.

колонами, изысканными фронтонами и фризами, украшенными подвигами героев и сценами из жизни богов, были призваны отразить все величие греческо-римской цивилизации. Как конструкция базилика была идеальным архитектурным достижением античного мира, которая позволяла не только строить величественные и огромные храмы и дворцы, но и вмещать максимальное количество людей. Не удивительно, что в явленном христианском мире базилика стала основой строительства храмов.

Тем не менее, даже в заимствовании этой формы христианство увидело воплощение космологически-богослужебного замысла, который воспроизводил «продольный», то есть линейно-исторический процесс¹⁹⁵.

В новой столице империи стали активно строиться храмы по типу так называемой «Константиновской базилики». Но достаточно скоро христианские зодчие приступили к поиску новых архитектурных форм храма. Наиболее удачным архитектурным типом храма для византийского богослужения стал сформированный в VI веке тип октагона, вписанного в прямоугольный или квадратный план. К угловым граням октагона примыкали полукруглые ниши, занимавшие углы прямоугольника. Такой тип получил название крестово-купольный, поскольку средняя часть интерьера имела форму креста-четырёхлистника, увенчанного куполом¹⁹⁶. Наглядным примером является построенная в VII – начале VIII века Церковь Успения Богородицы в Никее¹⁹⁷, а также церковь VI века Богородицы в Эфесе¹⁹⁸. К началу IX века крестово-купольный тип храма стал главным в архитектуре Византии.¹⁹⁹ Переход от базиликального типа к крестовокупольному свидетельствует о разном взгляде на религию античного мира и христианства: рациональность уступила интуиции, а практичность – символизму.

¹⁹⁵ Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. – К., 1991. С. 180.

¹⁹⁶ Колпакова Г. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. – СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 92, 93.

¹⁹⁷ Вульф О. Архитектура и мозаики храма Успения Богородицы в Никее // Византийский временник. 1900. Том VII. Выпуск 2–3. С. 315-327.

¹⁹⁸ Downey G. Byzantine Architects: Their Training and Methods // Medieval Architecture. N. Y.; L., 1976. P. 67.

¹⁹⁹ История русского искусства: в 22 томах. – М.: «Северный паломник», 2007. Том 1. С. 115, 116.

Для античного человека боги были вполне осязаемы, а их действия по-человечески объяснимы, поэтому храм – это место, где человек мог договориться с богом или умилоствить его. По этой причине храм часто служил сокровищницей. В нем могли хранить казну города и драгоценные приношения, собираться на общественные мистерии и проводить важные городские собрания, поскольку гарантию сохранности, а также принятие мудрых решений гарантировал бог-покровитель города. В античном сознании боги подобно человеку могли ревновать свой город и посылать войска на другой город, а в случае победы говорить о преимуществе бога победителей над богом побежденного города. Ведь в античном мире знание о боге носили исключительно антропоморфный характер²⁰⁰.

С приходом христианства представления о Боге в корне изменилось. Будучи наследником Ветхого Завета, христианство является монотеистической религией. Догматика христианства настаивала, что Бог по своему существу трансцендентен, но может быть познаваем в своих действиях или энергиях. Именно гносеологически узнаваемые образы-медиаторы и должны были наполнить храмы. В. В. Бычков пишет: «Осознание патристической трансцендентности Бога, его принципиальной вербальной неопишуемости (антиномизм главных догматов христианства ставил предел формально-логическому познанию Бога) ориентировало христианское сознание на сферу образно-символического мышления»²⁰¹.

Необходимо отметить еще один важный момент. Византийский храм был устроен по образу ветхозаветной скинии, поскольку, как было отмечено ранее, христианство считало себя наследниками всех обетований Божиих. Новозаветные обетования изменили богослужebное предназначение элементов храмов, но не их символизм.

Алтарь стал местом, где предстоит священный чин и совершается главное таинство – Евхаристия, в отличие от святая святых, куда только раз в

²⁰⁰ Вагнер Г.К. Византийский храм как образ мира // Византийский временник. Т. 47. – М., 1986. С. 164.

²⁰¹ Бычков В. В. Эстетика. – М: КНОРУС, 2012. С. 211.

год мог войти первосвященник для окропления жертвенной кровью ковчега завета. Средняя часть храма, где предстоят все христиане во время Литургии, отличалось от святилища скинии, где совершали жертвоприношения. Наконец, притвор, место молитвы оглашаемых, то есть желающих стать христианами, отличалось от двора скинии куда могли заходить, только те, кто был посвящен в дом Израилев для передачи жертвы. Удивительным образом один из византийских символистов XV века Симеон Солунский в трехчином делении христианского храма усматривал символ ангельской и церковной триады. По всей вероятности, будучи верный паламитским традициям, Симеон в духе исихазма истолковывает символику храма, придавая ей медиативное значение.

Несмотря на преемственность ветхозаветным традициям и сохранение символической структуры храма именно новозаветное откровение и христианский богослужебный символизм оказали влияние на эстетические представления византийцев в храмостроительстве.

Итак, ветхозаветная скиния также была наполнена символами, которые указывали на медиацию между человеком и Богом, однако они носили односторонний характер. Все в Иерусалимском храме напоминало об онтологической и гносеологической непостижимости Творца. Части храма, которые были отделены друг от друга непроницаемой завесой, святая святых, которая была недоступна для богослужений и лишь только раз в год для кропления жертвенной кровью. Не обошлось устройство скинии и без образа ангелов. Сердце скинии – Ковчег завета – украшали образы ангельского чина херувимы, но не как гносеологический символ света, а как трансцендентный символ гносеологической непроницаемости. Подобно тому, как Бог поставил двух херувимов охранять врата эдема от повредившегося грехом человека. Таким образом, все в эстетической традиции иудейства свидетельствовало о непроницаемости невидимого в мир видимый, буквально о сокрытости всего сверхсущностного от сущностного, или, как более точно описывает это Дионисий библейским термином «Божественный мрак».

Новозаветное откровение полностью изменило эстетические представления человечества о храме. Теперь все: архитектура, убранство храма и таинства Церкви должны были свидетельствовать о том, что Бог явился во плоти. Вся медиативная символика приобрела двусторонний характер – богочеловеческий. Алтарь стал не только образом «святая святых», но и вертепа рождества, гроба Господня и грядущей парусии Спасителя²⁰².

Изначально, как было ранее отмечено, христианские храмы строятся по типу базилики. Благодаря Миланскому эдикту 313 года строительство обретает массовый характер по всей территории Римской империи. Сам император Константин в 313 году заложил в Риме Латеранскую базилику, в 324 году базилику на мощах апостолов Петра и Павла²⁰³. В 333 году построена базилика в Вифлееме на месте рождения Христа²⁰⁴. В 336 году завершено строительство базилики Воскресения Христова в Иерусалиме на месте погребения Спасителя²⁰⁵. После 381 года и окончательной победы над арианством начинается массовое строительство базилик по всей территории Восточной и Западной части империи.

Несмотря на то, что христианство в начале заимствовало античные формы храмостроительства, образ базилики преобразуется и становится символом корабля – Ноева ковчега, в котором всякий обретает спасение, от волн бушующего житейского моря к тихому пристанищу – Горнему Иерусалиму. Об этом свидетельствует памятник 4 века «Апостольские постановления»: «Когда же соберешь Церковь Божию, то, как бы кормчий великого корабля, со всем знанием приказывай составлять собрания, повелевая диаконам, как бы матросам, чтобы назначали места братьям, как бы пловцам, со всем тщанием и степенностью. Прежде всего, здание да будет продолговато, обращено на восток, с притворами по обеим сторонам к

²⁰² Вагнер Г.К. Византийский храм как образ мира // Византийский временник. Т. 47. – М., 1986. С. 169.

²⁰³ Ward Perkins J. B. Constantine and the Origin of the Christian Basilica // Papers of the British School at Rome. 1954. Vol. 22. P. 69-90.

²⁰⁴ Saller S. Bethlehem and its Surroundings // SBF. 1963. N 13. P. 325.

²⁰⁵ Willis R. The Architectural History of the Church of the Holy Sepulcher at Jerusalem. L., 1849.

востоку, подобное кораблю»²⁰⁶. Итак, в рекомендациях по строительству мы видим, что символика храма, как корабля имеет медиативную и динамичную направленность. Корабль – это подвижный символ, который не только свидетельствует о сотереологической концепции храма, но и о результатах ее достижения – Востока.

Если вспомнить традицию построения скинии, то ее обращение на Восток символизировало направление на осязаемый, чувственный рай, место, где некогда человек имел непосредственное общение с создателем, место, которое в результате грехопадения человека стала не достижимо. Восток в христианстве обретает и дополнительные символические противоположное значение. Это объективное и абсолютно достижимое место, оно метафизически реальное, более того, оно самое реальное, поскольку символ Горнего Иерусалима – это образ Бога, который и есть Создатель самой реальности во всех ее проявлениях.

Однако надо понимать, что для византийцев аллегорическое толкование символа храма не может не опираться на физическую основу, поскольку мир в своей основе двусоставен. Видимым символом ориентированности здесь, безусловно, является солнце, которое восходит на востоке и начинает новый день, освящая путь всякой жизни. Таким образом, для ассоциации символа храма как корабля необходим символ света. Только лишь свозь символ света оживотворяется византийская эстетика храмостроительства. Символ света объясняет статичность Ветхозаветной Церкви как корабля, который находится во тьме в ожидании восхода, поэтому он не имеет курса для плавания. Новозаветная Церковь – это корабль на восходе, поэтому он в движении, его цель видна и освящена солнцем. Такая интерпретация эстетики храмостроения прямо опирается на слова Христа в Евангелие от Иоанна: «Я – свет, пришёл в мир, чтобы всякий верующий в Меня не оставался во тьме» (Ин. 12: 46).

²⁰⁶ Постановления Апостольские. – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008. С. 57.

Один из современных исследователей символики храма как корабля – Ноевого Ковчега – Гудимова С.А. подмечает, что существует как минимум три подробных толкования византийских мыслителей символики как внешнего, так и внутреннего убранства храма. Все три толкования являются оригинальными и различными по сюжетному представлению, однако все толкования пронизывает одна ось – христоцентричность²⁰⁷. Отголосок этой мысли мы находим и в тропаре Рождества Христова: «Рождество Твое, Христе Боже наш, возсия мирови свет разума... и Тебе ведети с высоты востока».

В этом же ключе рассуждает и византийский мыслитель VIII века Иоанн Дамаскин: «Мы поклоняемся на восток не просто и не случайно... Итак, потому что Бог есть духовный свет (см. 1Ин. 1: 5), и Христос в Писаниях назван Солнцем правды (Мал. 4: 2) и Востоком (Зах. 3: 8; Лк. 1: 78), для поклонения Ему должно посвятить восток. Таким образом, с самого начала храмостроительство в византийской культуре обретает черты мистической апофазы, где символ света служит медиатором богатой разнообразной символики храма. Как было ранее отмечено, на базеликальном типе византийские архитекторы не остановились. Они поставили перед собой задачу теснейшим образом, на самом тончайшем уровне выразить сотериологический аспект христоцентричности служения человека и через него мистическому соединению с Богом.

Новой формой зодчества стала крестово-купольная композиция. Октагон, вписанный в основу храма, стал кульминацией гения Византийской культуры. Как замечает Г. К. Вагнер, «само появление в V в. купольных храмов говорит о том, что даже “историзированные” базилики, несмотря на их хорошую связь с ходом богослужения, недостаточно удовлетворяли развивающееся мировоззрение и, скорее всего, именно потому, что далеко не полностью (“не изоморфно”) выражали образ мира»²⁰⁸.

²⁰⁷ Гудимова С.А. Символика храма: Ноев ковчег // Вестник культурологии. 2019. №4 (91). С. 123.

²⁰⁸ Вагнер Г.К. Византийский храм как образ мира // Византийский временник. Т. 47. – М., 1986. С. 173.

Расцвет строительства нового типа храмов приходится на начало правления Юстиниана (527–565 гг.). Во времена правления Юстиниана Константинополь стал не только бесспорной столицей Востока и Запада, но центром византийской культуры. Первым крупным храмом, построенным по новой технологии, стала церковь Сергия и Вакха. Она была воздвигнута в 527 г. как раз в год вступления на престол Юстиниана I. Некоторые исследователи считают, что храм был воздвигнут знаменитыми архитекторами Анфимием и Исидором, теми самыми, которые впоследствии станут зодчими храма Святой Софии²⁰⁹. Косвенно на это указывают общие черты и архитектурные композиции.

В плане храм представляет из себя восьмиугольник, вписанный в квадрат. На восьми столбах закреплялся купол. Особенностью церкви Сергия и Вакха было то, что между столпами в плане размещались экседры. Благодаря такой находчивости зодчих центральный купол не выбивался из строгого квадрата очертаний храма, но нависал над экседрами, как над облаками. Теперь купол стал центральной частью храма. Для выделения купола зодчие украсили внутреннюю часть золотой мозаикой. Однако самым грандиозным проектом крестово-купольного храма стал Собор Софии в Константинополе. Именно на него следует обратить внимание для раскрытия феномена византийского зодчества.

Строителями Святой Софии были Анфимий из Тралла и Исидор из Милета²¹⁰. Перед зодчими стояла сложная задача. Новый центральный храм должен был не только вмещать большое количество народа, но и выполнять определенные церемониальные обязательства. В преддверие богослужения в храм должны были стекаться люди, а также император и патриарх, вхождение которых требовало определенных действий, носившее зачастую религиозный характер. Вхождение императора и патриарха предваряли священнослужители и знатные сановники, которые распевая церковные

²⁰⁹ Janin R., *Le siège de Constantinople et le Patriarcat Oecuménique. Les églises et les monastères.* – Paris, 1969.

²¹⁰ Успенский Ф. И. *История Византийской империи VI-IX вв.* – М.: Мысль, 1996. С. 331.

гимны и совершая хождение, символизировали исторические фрагменты из священной истории.

Для обеспечения церемониальных маневров зодчие пришли к гениальному решению. Они, укоротив базиликальную основу, расширили центральную часть, гармонично выделив ее большим куполом. Таким образом, в Святой Софии образовалось два центральных места: традиционно алтарная апсида и кафедральная часть, центр храма. Несмотря на практические цели зодчих, для византийских ромеев не допустимо было создание новых архитектурных форм в ущерб символике храма. Действительно, новая архитектура раскрыла как никогда глубочайший образ христоцентричности православия. Как замечает современный исследователь византийской культуры Е. А. Бигунова: «Купольные базилики – один из многочисленных для Византии вариантов приближения к главной для нее архитектурной идее – созданию центрического сооружения, осененного куполом. В ее основе лежала глобальная для византийского сознания цель: достичь переживания Царствия Небесного здесь и сейчас. Это позволяло соединить преходящее земное с вечностью, со сверхпространством, создать единый космический универсум»²¹¹.

Теперь купол символизировал собой небо и мир ангельский, который покрывает землю. Центральная же часть храма стала символизировать собой все земное пространство, но уже обоженное и исцеленное Христом. По-гречески «афоликон» – вселенная; это алтарь, который символизирует «небо небесе»²¹², то есть область Божьего присутствия, одновременно трансцендентное, о чем свидетельствовала алтарная перегородка – иконостас, и имманентное в таинстве Евхаристии.

Неотъемлемой частью богатого архитектурного ансамбля стала система эстетики световых форм Святой Софии, которая связала воедино символику храма.

²¹¹ Бигунова Е. А. Эволюция храмовых типов в Византийской империи // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 26. – С. 178.

²¹² Герман, патр. Константинопольский. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. URL: https://azbyka.ru/otechnik/German_Konstantinopolskij/skazanie-o-tserkvi-i-rassmotrenie-tainstv/#0_21 (дата обращения: 01.04.2024).

Прорезанные архитекторами окна по окружности в основание барабана буквально заливают светом основное подкупольное пространство. Создается впечатление, что огромный купол буквально парит в воздухе, символизируя преобладание идеального над материальным. Проистекающий свет в центр храма разрушает скованность внутреннего пространства, создавая впечатление, что все архитектурные формы происходят из него. Для усиления купольной символики иконописцы впоследствии на парусах храма изобразят четырех серафимов, которые своими крыльями как бы поддерживают свод. Вся феерия небесного света, сходящая в центре храма, становится точкой-фокус, где соединяются два световых потока: из алтаря и центрального купола. Безусловно, такое совпадение неслучайно, но является выражением мистических представлений византийского богословия о христоцентричной иерархической сотериологии, и образ света, выраженный в архитектурных формах, служит медиатором этих взглядов.

Наглядным примером описания символичности световых форм в византийском храмотворчестве является сирийский гимн VI века, посвященный храму в Эдессе. Автор гимна уделяет особое внимание символическим формам храма, и, в частности, символики света. «Его свод простирается подобно небесам – без колонн, изогнут и замкнут и более того, украшен золотой мозаикой как небесный свод сияющими звездами. Его высокий купол сравним с “небом небес”; он подобен шлему и его верхняя часть покоится на нижней (5–6). ... Более того, единый свет освещает хоры через три открытых окна, возвещающая таинство Троицы – Отца, Сына и Св. Духа» (12–13)²¹³. Остальные окна, изливающие свет, представляются автору символом служений церковных: мучеников, апостолов и пророков. Таким образом, согласно мнению автора гимна, все световые формы храма не являются праздными, но исключительно символическими. Даже двери, через которые периодически проступает свет, а в храме их пять, являются символами из притчи Господа пяти мудрых дев с зажжёнными светильниками.

²¹³ Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. – К., 1991. С. 147.

Если мы сравним принцип световых элементов античной или раннехристианской архитектуры с расцветом византийского творчества, то увидим, что византийское искусство повлияло и на отношение к самой форме. В античной архитектуре внимание больше уделяется пластике форм световых элементов, обрамление обогащается резным декором и орнаментом. В древнем Египте свет направлялся так, чтобы подчеркнуть пластику и изящество статуй или декоративных элементов древних усыпальниц. В византийском зодчестве отношение к форме световых элементов диаметрально противоположно. Световые элементы становятся порталами, убираются всякие излишества в декорации и появляются такие элементы, как «рассветы», чтобы обеспечить точность подачи светового потока. Теперь зодчие стремятся сфокусировать внимание очевидцев не на источнике света или его проекции, а на самом свете, трансформируя его из инструмента в символ откровения. Происходит своего рода мистерия или светоявление, то, что раньше было сокрыто от взора очевидца. Такое явление иллюстрирует слова Евангелия от Матфея: «Народ, сидящий во тьме, увидел свет великий, и сидящим в стране и тени смертной воссиял свет» (Мф. 4: 16).

Более того, архитектурные световые решения византийского храмотворчества настолько тесно слились с мистическими представлениями новых ромеев, что стали основанием их выражения. Ярким примером является описание мученического подвига, а вернее значение ран мучеников Григорием Паламой. Византийский мыслитель, обосновывая явленные раны Христа по Воскресении, считает их прообразом будущих ран мучеников, которые в своем символизме служат им украшением. В качестве наглядности Палама под впечатлением использования световых форм в Византийской храмотворчестве, соотносит раны мучеников с оконными проёмами, которые «стали для получивших их как бы окнами, пропускающими свет не вечерний. И при сиянии этого света постигаются как [дело] божественной красоты, или, лучше – божественного сияния, а не как безобразные раны»²¹⁴.

²¹⁴ Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. – К., 1991. С. 376.

Таким образом, можно заключить, что через архитектурные приемы зодчие стремились выделить свет как главный символ, свидетельствующий как в исторической, так и в онтологической перспективах о реальном присутствии Бога в Церкви, а храм Святой Софии является ярким примером трансформации световых форм.

Впоследствии все больше храмов строятся по типу Святой Софии, трехапсидные с четырёхугольником в основании сверху завершающий световым барабаном во главе с куполом. Удачно подобранные византийскими архитекторами приемы сделали свет инструментом преобразования видимых форм в таинственные и одухотворенные символы.

3.2. Икона как символ света

Другим элементом передачи метафизики света не только в храмостроительстве и во всех сферах религиозного быта византийской культуры становится икона. Как замечает В. П. Шестаков, «для эстетики Византии характерен интерес к зрительному восприятию, как средству образного познания истины»²¹⁵.

Икона (с др.-греч. εἰκών – «образ») является довольно ранним явлением христианской культуры. По церковному преданию, первая икона Богородицы была написана апостолом и евангелистом Лукой²¹⁶. Особое значение иконографии придают события VII–VIII вв., когда возникла иконоборческая ересь, тиранившая Византию на протяжении двух столетий, и которая завершилась ее полным разгромом на седьмом Вселенском соборе. Разбор иконоборчества на Вселенском соборе косвенно указывает, что икона как явление не только стало неотъемлемой частью византийской культуры, но и ее существенным элементом.

²¹⁵ Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. – М., Мысль, 1979. С. 98.

²¹⁶ Впервые сведения о написании первой иконы ап. Лукой содержатся в труде «Церковная история» Никифора Каллиста Ксанфопула, который в свое время ссылается на более древнего историка начала VI в. Феодора Анагносты. (Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике : в 2-х частях. Ч. 1. – Сергиев Посад, 1918. С. 204).

Техническое исполнение иконы не родилось в христианской среде, а восходит корнями в греко-римскую культуру. Об этом свидетельствует находка британской экспедиции 1887 году в Фаюмском оазисе²¹⁷. В результате экспедиции исследователями было обнаружено большое количество хорошо сохранившихся мумий с посмертными портретами датированные I–III веками н.э. Портреты были выполнены в технике энкаустики. Основными отличительными чертами портретов были укрупнённые глаза, тонкие черты лица, использование сусального золота для выделения некоторых элементов одежды и заднего фона. Дошедшие до нас самые древние иконы Византии из монастыря святой Екатерины на горе Синай датируемые VI веком также исполнены в технике энкаустики со схожими художественными элементами фаюмских портретов и золочением заднего фона. Такая схожесть портретов с иконами является не только технической, но и несущее в себе религиозную и смысловую нагрузку.

Необходимо осмыслить, что фаюмские портреты – это эволюция традиции погребальных масок. Задача художника при написании такого портрета изобразить не только узнаваемый силуэт умершего, но те добродетели, которыми отличился человек и благодаря которым заслуживает светлую посмертную участь. Раскрытые и увеличенные глаза – это символ искренности и добродушия человека, строгие черты лица – рассудительность и справедливость, а также умеренность. Богатые и сословные, украшенные одежды символ социальной успешности. Золотые элементы – символ надежды родственников на лучшую загробную участь умершего. Однако даже в этих богатых и изящных портретах видится безысходность и беспомощность перед ликом смерти. Попытка обмануть беспристрастный суд, буквально представить маску вместо подлинного лица, отчаянная попытка попасть в «Элизий».

Икона же, несмотря на техническое и художественное заимствование, была призвана рассеять страх смерти и всем своим блеском, и красотой

²¹⁷ Исаков М. Е. К истокам христианской иконы. – М., 2021. С. 347.

провозгласить победу Христа над смертью, явить миру весь блеск Воскресения. Трансформация иконы в византийском искусстве происходит по принципу взаимоотношений христианского богословия и античной философии. Несмотря на схожесть технологических и концептуальных элементов античного искусства с методологией византийского иконотворчества, в визуализации происходит изъятие или преобразования изображения в образ. Если в искусстве античный мир мифологизировал свои чаяния, то византийское искусство призвано раскрыть обретенный дар бессмертия во Христе. В этом смысле полнота осмысления понятия духовной эстетики раскрывается только в византийском искусстве, поскольку античная эстетика – это результат умозрительного труда, а в византийской культуре – обретенный дар Божий. И так как икона – это изображение сверхъестественного откровения, то эстетика иконографии раскрывается в медиативных символах, наполняющих образ. Как замечает один из византийских мыслителей VIII века, один из лидеров защиты иконопочитания Иоанн Дамаскин: «Итак, мы поклоняемся иконам, воздавая поклонение не веществу, но посредством их тем, кто на них изображается. Ибо, как говорит божественный Василий²¹⁸, «воздаваемая иконе честь переходит на первообраз»²¹⁹.

И поскольку, как замечает В. В. Бычков, патриастическая трансцендентность Бога ориентировала христианское сознание в сферу образно-символического мышления²²⁰, то и символ «света», как универсальный символ с одной стороны трансцендентности бытия Бога и с другой стороны имманентного присутствия его в тварном бытии стал центральным элементом искусства Византии.

С самого начала перед византийскими иконописцами предстала непростая задача подобрать необходимые графические формы для

²¹⁸ Здесь преподобный Иоанн Дамаскин ссылается на труд Василия Великого «Святом Духе» (De Spirit. Sanct. 18. 45), эта же формулировка вошла и в деяния VII Вселенского собора.

²¹⁹ Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святыне иконы или изображения. – СПб., 1893. С. 117.

²²⁰ Бычков В. В. Эстетика. – М. КНОРУС, 2012. С. 211.

отображения символа света в иконах, фресках и мазиках. Безусловно изначально иконописцы обратились к творчеству античных художников, поскольку символ света был популярен в античном искусстве и был связан с символом солнца, как символом божественности. Уже сформировавшиеся к этому времени традиция христианского богословия противопоставлять «солнцу правды – Христу» – «солнце заблуждения», соборному символу всех чаяний языческого мира, натолкнула христианских иконописцев заимствовать графические формы античности в иконотворчестве.

Однако с развитием христианского богословия в Византии символ света как один из основных медиативных образов получил широкое богословское толкование. Иконописцам уже было недостаточно в иконах подчеркнуть, через символ света, что Христос есть истинный Бог, но представить развернутое богословие в красках. Поэтому начиная уже с IV века формируется канон или правило написания икон. Символ света должен был оттенить существенные положения богословия, такие как единосущие Сына и Святого Духа со Отцом, богочеловеческую природу Христа, имманентное присутствие Бога в мире, трансцендентное онтологическое бытие Бога, иерархическую систему тварного бытия и т. д. Для выполнения столь сложной задачи византийские иконописцы создали целую систему иерархии света, представленную в цвете и в специфических формах. Икона или фреска теперь представляла из себе не плоское изображение, а многоуровневый объёмный богословский образ.

Несмотря на то, что многие графические элементы и технические приемы в иконописи напоминают античные, для византийского иконописца они всего лишь инструмент для явления онтологических истин. Складывается впечатление, что византийские мастера буквально выбили из рук античных мастеров орудия мастерства, которыми они извлекали грубые формы из богомзданной материи, чтобы извлечь более тонкие породы и отобразить красоту Творца Вселенной.

Таким образом в Византийской культуре и сложилась система образов, получившее название канон. Иконографический канон делится на два основных приема или инструмента:

1. Графические;
2. Цветовые.

Их направленность была очевидна, посредством медиативного символа «света» иссекать красоту имманентной природы Создателя. Дуализм канона прямо указывает на ориентированность этих инструментов: раскрывать двухсоставность бытия материального и духовного, тела и души, тьмы и света и т.д. Дуализм в византийском искусстве отражает общую сотереологическо-теологическую концепцию о логосе.

Согласно этой концепции, изначально мир сотворен Богом посредством «логоса произнесенного». Таким образом, все разнообразие творения несет все логоносное начало, призванное к единению в Творце. Для осуществления данной цели был сотворён человек, как микрокосмос в макрокосмосе, для того чтобы через объединение в себе многообразия природы привести к единению всю вселенную в Боге. Однако, не исполнив данное предназначение совершив грехопадение человек обратил все многообразие в противоположности. Вернуть все бытие к истинному назначению был призван логос-воплощенный, второй Адам. Через искупительную жертву он объединил в себе противоположности направив все бытие к единению с Создателем. Поэтому всякий человек, принявший Христа, вступает в это вселенское действия и осуществляет замысел Божий объединяя во Христа весь макрокосмос.

Искусство Византии было призвано отразить эту теодицею, чтобы через образы изобразить сотереологический и динамический процесс единения многообразов в Боге. Поэтому в архитектуре и в искусстве, и в литургической жизни мы видим эту целеобразующую концепцию. Поскольку логоносность является неотъемлемой частью всякого тварного бытия, то любые формы в Византийском искусстве должны содержать в себе символ «света».

Медиация символа «света» в византийском искусстве, как и в концепции логоса имеет иерархическую структуру. Самый ярким и наглядным графическим символом «света» на христианских изображениях Византии является «нимб» или «венчик».

Ореолы вокруг головы субъекта изображения мы встречаем в многочисленных культурах. Поэтому ореол как символ «света» можно назвать межкультурным символом.

Некоторые исследователи полагают что христианское искусство продолжило эту традицию. Взгляд абсолютно неверный поскольку здесь необходимо также усматривать теодицею логоса и принцип истинного и ложного солнца. Кроме того, иерархичность данного символа подтверждает данную концепцию. Ореол вокруг головы субъекта в византийском искусстве свидетельствует о причастности к имманентному бытию Бога. Поскольку световой ореол в искусстве Византии изображался вокруг головы не только святых Нового Завета, но и праведников Ветхого Завета. Также необходимо отметить, что изображение нимба в христианстве носит не только концептуально-оппозиционный характер, но и основывается на фактически-исторических обстоятельствах священной истории. Ярким примером являются ветхозаветные теофании, когда Моисей, получив скрижали декалога, сошел с Синая, то “лице его стало сиять лучами оттого, что Бог говорил с ним” (Исх. 34: 29). Поэтому традиция изображать светящийся ореол вокруг головы святых и ангелов является графическим заимствованием, не включающим в себя онтологические атрибуты язычества, и интерпретируется исключительно сквозь призму священной истории и в рамках Библейского откровения.

Достаточно рано, не позже VI века, возникает традиция в византийском искусстве изображения Христа с нимбом, в который вписан крест. Можно было бы предположить, что такое написание связано исключительно с историческими событиями Нового Завета. Однако в христианстве символ «креста» составляет сердцевину сотереологических чаяний. Для византийской

культуры символ «креста» – это еще и образ богоизбранничества, посредством которого Бог избрал императора Константина и его народ на крестоношение, несение света евангельской вести всей Вселенной. Именно в таких тонах описывает значение символа «креста» древняя византийская молитва, приписываемая Григорию Синаиту: «Крест, хранитель всея вселенныя, крест, красота Церкви: крест, царей держава: крест, верных утверждение: крест, ангелов слава, и демонов язва»²²¹.

Поскольку символ «креста» несет в себе сотереологическо-посредническую компетенцию, то непосредственно сопрячен основному медиативному символу «света». На это указывает и само графическое изображение. Византийский мастер, вписывая крест в ореол не выделяет его по цвету, как отдельный объект, указывая на субстанциональную причастность к свету. Таким образом крест, вписанный в нимб иконы Христа, обозначает, что Он Сам есть источник света или указание на Божественную природу во Христе. Этот замечательный образ эстетики медиативного символа света, как света в Свете отображает богослужебный возглас священника: «Свет Христов просвещает всех».

Еще один небольшой элемент в крестовом нимбе указывает на иерархичность медиативного символа «света». Если мы обратимся вновь к древнейшей иконе византийского искусства «Христос Пантократор», то увидим, что верхняя грань креста, графически исполненная в виде одной линии, завершается нижней гранью в виде двух линий. Таким образом, крест в нимбе суммарно образуется девятью линиями. Так И. К. Языкова считает, что данные «девять линеечек» символизируют «9 ангельских чинов, славу Божию»²²². Это предположение обосновывается исключительно на представлении крестового нимба в концепции медиации символа света. В данном случае графически медиация представлена тремя ступенями или

²²¹ Минея Сентябрь. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2008. С. 423

²²² Языкова И.К. Богословие иконы. – М., 1995. С. 61.

уровнями символа «света» и носит наглядный гносеологически-сотеариологический характер.

Первый свет – внутри креста, символ трансцендентного бытия Бога и указание на божественность Иисуса Христа; второй свет – 9 граней креста, символ вторых светлостей, медиация через ангельское предстояние; третий свет – снаружи креста и на иконе символ имманентного бытия Бога и человеческой природы во Христе.

Таким образом, медиативный символ «света» на христологических иконах византийского искусства, с одной стороны, указывает на троичность в едином существе Бога, а с другой – на две природы во Христе и единении противоположностей.

Еще одним символом иерархической медиации «света» служит надписание иконы. Надписание иконы византийским мастером делалось в самый последний момент и носило сакральный характер. Буквы на иконе буквально были печатью и свидетельствовали о готовности представить икону для благословения епископу после которого икона поступала в молитвенное обращение. Без буквенных символов это всего лишь графическое изображение, карта без названий и только тогда, когда византийский мастер надписывал буквенные символы, изображение становилось иконой: медиацией символов, возводящих к первообразу. В рамках раскрытия медиации символа «света» здесь уместно рассмотреть не сами буквенные символы, а канон их расположения. Буквенные символы на византийских иконах святых и ангелов располагались с правой и с левой стороны от нимбов. В XI веке в Византийской иконографии появляется традиция изображать буквенные символы на иконе Христа не только слева и справа от нимба, но и внутри креста нимба²²³. Данная традиция безусловно пересекается с рассветом мистического богословия в поздневизантийский период и развития учения о

²²³ Фельми К. Х. Иконы Христа. – М.: Интербук-бизнес, 2007. С. 192; Припачкин И.А. Иконография Господа Иисуса Христа. – М.: Паломник, 2001. С. 7-8.

«нетварном свете» в трудах таких мыслителей, как Симеон Новый Богослов и Никита Стефат.

Важно отметить, что учение о «нетварном свете» Симона Нового богослова носит личный практический характер. В своих трудах Симеон описывает опыт богообщения через видение света. Проведя глобальное исследование творчества Симеона Нового Богослова К. Т. Вар замечает, что основное направление учения Симеона не столько «светоцентрично», сколько «христоцентрично»²²⁴. Тем самым исследователь подчеркивает медиативную функцию понятия «света» в византийском богословии. В связи с новой богословской тенденцией византийские мастера добавили в крест нимба слово «ο ων», по букве вписав в каждую перекладину креста. Словом «ο ων» иудейские мыслители перевели с еврита на греческий язык в сборнике переводов ветхозаветных текстов «Септуагента» из книги Исхода глагольную форму ׀ׁׁׁ, т. н. священную тетраграмму или имя Божие²²⁵. Греческое слово «ο ων» переводится как «сущий» или по-славянски «есмы». Немецкий исследователь в области иудейской экзегетики А. Ф. Дане поясняет, что понятие «сущий» является гносеологическим термином и обозначает, что Бог познаваем в том, что Он есть, т. е. существует, но без раскрытия, что Он есть²²⁶.

Таким образом, вписав в крест буквенные символы, византийские мастера соотнесли образ Христа с ветхозаветной теофанией из купины неопалимой пророку Моисею. С одной стороны, данное иконографическое новшество усиливает и закрепляет смысловую нагрузку крестового нимба как догмат о божественной природе во Христе. С другой стороны, нельзя игнорировать, что традиция надписания совпадает с расцветом учения о «нетварном свете». Опираясь на образы причины надписания: несгорающий куст купины, как исторический символ нетварного света – огонь невещественный, а также на развитие учения о «нетварном свете» и то, что

²²⁴ Ware K. T. *The Mystery of God and Man in St Symeon the New Theologian*. London, 1971. P. 234.

²²⁵ Вевюрко И.С. *Септуагинта: древнегреческий текст Ветхого Завета в истории религиозной мысли*. – М.: Издательство Московского университета, 2013. С. 225.

²²⁶ Dähne A.F. *Geschichtliche Darstellung der jüdisch-alexandrinischen Religions- Philosophie*. Abt. 2. Halle, 1834. S. 27

учение основывается на реальных теофаниях через образ света Симеону Новому Богослову, а затем и Григорию Паламы. Можно с уверенностью предположить, что возникновение такого явления как размещение буквенных символов в крестовом нимбе в Византийском искусстве указывает на стремление иконописцев раскрыть эстетику медиации символа «света» и даже самой эстетике придать значение медиации света.

Еще одним явлением в византийской иконографии, о котором необходимо сказать в рамках эстетики медиации света, является графический элемент «мандорла» (Mandorla, итал. «миндалина»)²²⁷. Этот графический элемент также является ранним явлением в византийском искусстве. Прекрасным примером является хорошо сохранившееся мозаика Преображения Господня из монастыря вмц. Екатерины на Синае, датируемая 550 годом²²⁸. Самым ранним изображением мандорлы принято считать мозаику «Христос между апостолами Петром и Павлом» из римских катакомб Димитилы, датируемую второй половиной IV века²²⁹. Мандорла – это условная графическая форма вокруг Христа, его символов, Богоматери, апостолов и иногда святых символизирующая славу Божию и его нетварные энергии в виде света. Таким образом, мандорла является очевидным символом медиации света.

О возникновении «мандорлы» в науке существуют разные гипотезы. Согласно одной из них, «мандорла» берет свое начало от традиции изображения нимба, символизирующего святость и божественную силу, и восходит к культу зороастризма в персидской культуре, в котором проявления Бога отображаются в виде огненной или световой ауры²³⁰. По другой гипотезе, «мандорла» является заимствованием от триумфальных образов античной культуры, в частности, в обрамлении на щитах, барельефах, саркофагах героев

²²⁷ Brendel O. Origin and Meaning of the Mandorla // *Gazette des Beaux-Arts*. Ser. 6. 1944. Vol. 25. P. 5.

²²⁸ Вельманс Т., Корач В., Шупут М. Византийский мир: Храмовая архитектура и живопись. – М.: Белый город, 2006.

²²⁹ Matthews, Th. F. *The Clash of Gods: A reinterpretation of Early Christian Art*. New Jersey, Princeton: Princeton University Press, 1993. P. 118.

²³⁰ Didron A. N. *Christian Iconography: The History of Christian Art in the Middle Ages*. London: G. Bell, 1886. P. 24; Brendel O. Origin and Meaning of the Mandorla // *Gazette des Beaux-Arts*. Ser. 6. 1944. Vol. 25. P. 5-24.

и полководцах венком богини Ники. Эта гипотеза находит свое подтверждение в глазах исследователей в раннехристианских изображениях на римских саркофагах, где изображение умершего обрамляется в круг, который поддерживают два ангела или триумфальных барельефах монограммы императора Константина Великого, в котором монограмма Христа обрамляется венком с двумя ангелами по сторонам. В этом свете исследователи считают, что иконографический образ Вознесения Господня, где «мандорлу» с образом Христа на воздухе поддерживают два и более ангелов, был адаптирован христианскими иконописцами от античных образов крылатой богини Ники²³¹.

Обе гипотезы отображают световой символизм графического элемента «мандорла», а вторая гипотеза свидетельствует и о системе символов трех светов, которая ранее нами была изложена в работе.

Таким образом, обе гипотезы напрямую соотносят этот графический элемент с медиацией символа света. Однако стоит обратить внимание на то, что столь явный графический элемент медиации света становится неотъемлемой частью иконографического византийского канона с самого раннего времени. Также необходимо обратить внимание на то, что наиболее узнаваемым и распространённым образом византийского искусства становится евангельское событие Преображение Господне.

Прекрасным примером является хорошо сохранившееся мозаика Преображения Господня из монастыря вмц. Екатерины на Синае, датируемая 550 годом. Оба эти факта необходимо соотнести с Паламитскими спорами, охватившими Византийскую империю в XIV веке, в основе которых было отстаивание учения о нетварном свете между представителями восточного мистицизма и западного номинализма. Западные богословы в лице Варлаа Калабрийца оспорили методы молитвы монашеского исихизма, практическим результатом которого является приобщения нетварным энергиям Божиим в

²³¹ Elderkin G. W. Shield and Mandorla // AJA. 1938. Vol. 42. N 2. P. 227-236; Grabar A. Virgin in a Mandorla of Light // Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend Jr. / Ed. K. Weitzmann. Princeton (N. J.), 1955. P. 305-311.

виде нетварного света. Григорий Палама, став на защиту мистической практики афонского исихазма, нашел основу учения о нетварных энергиях в евангельском сюжете Преображения Господня. Согласно утверждению Григория Паламы, свет происходивший от Христа на горе Фавор, является явлением нетварного света – нетварных энергий Божиих²³².

Таким образом, богословское обоснование в XIV веке ранней иконографической византийской традиции изображения нетварного света в виде графического образа «мандорла» доказывает, что медиация символа света носит уникальный характер для византийской культуры и занимает центральную позицию в системе символов медиации на протяжении всего времени существования империи.

Другим важным аспектом, характеризующим в византийской иконографии медиативное значение символа «света», является выражение света через цвет или, как замечает В. В. Бычков, «цветной свет»²³³.

С раннего периода в византийском искусстве образуется традиция изображения божественного света посредством золотого цвета. В изображениях второй половины IV – начала V века в ликах появляются плавные цвето-переходы. При этом фоны, иногда и одежды, и вещи покрываются золотом. Ярким примером является изображение Доброго пастыря в мавзолее Галлы Плацидии, где образ Пастыря из евангельской притчи – это образ Христа. На это указывают золотые одежды Пастыря и золотой нимб²³⁴. Подобное выражения света через золотой цвет мы встречаем повсеместно в искусстве Византии на протяжении всех периодов империи. Например, мозаика конца IV века мучеников Онисифора и Приска в куполе храма св. Георгия, Салоники, где лики мучеников изображены на золотистом фоне²³⁵. Подобным образом на мозаике, датируемой серединой IX века, на

²³² Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. – К., 1991, С. 390

²³³ Там же. С. 79

²³⁴ Bayet Ch. Byzantine Art. New York, 2009. P. 12-13.

²³⁵ Hjalmar Torp. Обложка Mosaikkene i St. Georg-Rotunden i Thessaloniki

Mosaikkene i St. Georg-Rotunden i Thessaloniki: et hovedverk i tidlig-bysantinsk kunst. – Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1963. P. 52.

южном склоне свода собора Святой Софии, Константинополь, на золотом фоне изображены восседающая на троне Богоматерь, которая держит перед собою младенца Христа²³⁶, и архангел Гавриил²³⁷. Мозаики начала XI века из монастыря Хосиос Лукас, Фокида, такие как «распятие», «омовение ног», «сошествие во ад» также изображены с золотым фоном²³⁸.

Таким образом, из многочисленных примеров мы видим, что традиция изображения света через золотой цвет является повсеместной для христианской культуры Византии. Необходимо отметить, что многочисленные исследователи усматривают прямое заимствование всеобщей практики как Востока, так и Запада использовать золото и производные составы для религиозных целей. Исходя из археологических изысканий на примере Египта можно достоверно сказать, что золото, которым была богата страна фараонов, использовалось в религиозных и ювелирных целях задолго до присвоения ему денежного эквивалента. Золото представляла собою не сколько финансовую ценность, как ремесленную. Ценность золоту предавали свойства металла. Золото со временем не окислялось, было достаточно пластичным и твердым материалом и расплавлялось при температуре выше бытовых. Но для древних египтян золото было буквально еще и божественным металлом. Поскольку добываемое золото не очищали, то при примеси около 20% меди металл носил выраженный красный оттенок. Красный цвет для египетской культуры был цветом солнца, главным символом верховного бога Египта Ра. Об этом свидетельствуют многочисленные культовые фрески и статуи изображения Ра, когда изображаемый над головой фигуры диск окрашивался преимущественно в красный цвет²³⁹.

Исходя из культурно-археологических обстоятельств использования золота и золотого цвета в качестве передачи символа света и солнца можно предположить, что разные культуры и народы вне зависимости от временных

²³⁶ Eastmond A. The glory of Byzantium and early Christendom. London, 2013. P. 122-123.

²³⁷ Lowden J. Early Christian & Byzantine Art. Phaidon Press, 2003. P. 176.

²³⁸ Hatzidakis N. Hosios Loukas: Mosaics – Wall Paintings. – Athens: Melissa, 1997.

²³⁹ Матъе М.Э. Искусство Древнего Египта. – М.: Искусство, 1970; Померанцева Н.А. Искусство Древнего Египта // Искусство Древнего Востока. – М.: Искусство, 1976. С. 199.

рамок и религиозных воззрений интуитивно использовали эти символы для выражения сверхъестественного начала.

Таким образом, мы можем говорить о межкультурной медиации символа света через золотой цвет. Но не только золотой цвет становится медиацией света в искусстве Византии. Безусловно, таким символом по естественному признаку является белый цвет. Главными евангельскими событиями, которым посвящены изображения, отражающие медиацию света через белый цвет, являются Преображение и Вознесение Господня.

В Евангелие так описывается событие Преображение Господня: «преобразился пред ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Мф. 17: 2). С одной стороны, описания события диктуют иконописцам использования белого цвета в изображении одежд Господа. С другой стороны, уже с самых ранних времен историческое изображение Преображения совмещается с известным нам медиативным символом света мандорлой. Типичным примером является мозаика 6 века монастыря святой Екатерины на Синае, где Спаситель предстает в белых ризах с золотистой каймою, от которой исходит семь лучей белого цвета, изображение заключено в мандорлу и нанесено на золотистый фон²⁴⁰.

Данное классическое изображение для византийского искусства события преобразования содержит основную символику праздника. Белые ризы и исходящие от нее белые лучи – это образ блистания Спасителя видимым образом, а заключение изображения в мандорлу подчеркивает, что видимый свет не является чувственным, но явлением нетварных энергий. Золотистый фон мозаики символизирует как невидимым образом благодать Божия пронизывает и содержит все творение. Однако на изображении есть небольшая особенность, именно она и указывает на медиацию символа света через белый цвет – это восьмой луч, который направлен вверх и исходит из крестчатого нимба Спасителя. На изображении этот луч практически

²⁴⁰ Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства. – СПб.: Лига Плюс, 2000. С. 78-79, рис. 67.

незаметен, пересекая золотой фон и удаляясь ввысь, он приобретает смешанный оттенок между золотистым и белым и определенно служит медиацией символа света через цвет, открывая тайнозримую истину имманентной природы Божией.

Данное предположение подтверждает самое древнее изображение преображения Господня в храме святого Аполлинария в Равене. Мозаика, датируемая первыми годами VI века, изображает событие, символически заимствуя частично исторические элементы. В центре композиции размещен крест. В перекрестие креста изображение Христа. Над крестом находится символическое указание на Иисуса Христа – греческая монограмма ΙΧΘΥΣ, обозначающая Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ υἱὸς Σωτήρ (Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель). По бокам от креста нанесены греческие буквы α и ω, которые указывают на Божественность и вечность Сына Божьего и окрашивают символическое изображение в эсхатологические краски. Под крестом надпись SALUS MUNDI (с латинского СПАСЕНИЕ МИРУ).

Вся композиция заключена в уже известный нам элемент мандорлы, которая имеет форму ровного круга. По краям мандорлы исторические персонажи события пророки Моисей и Илья. Вверху рука из облаков – символ соизволения Бога Отца. Под крестом также изображены три белых агнца символически обозначающих свидетелей события апостолов Петра, Иакова и Иоанна. На фоне ландшафта изображен святой Аполлинарий в белых одеждах с воздетыми для молитвы руками. У его ног представлены 12 белых агнцев – символ 12 апостолов. Вся композиция разделена как бы на две части золотой фон – небо, на котором изображены десница Божия и пророки, и ландшафт со святым и апостолами. Мандорла с крестом как бы объединяет два элемента изображения: золотое небо – образ Церкви Небесной и святого Аполлинария с апостолами – образ Церкви земной²⁴¹. Тогда становится понятным, почему мандорла имеет форму ровного круга и помещена в центр композиции. С

²⁴¹ Ивинская А. Свет преломленного времени в иконном пространстве. – М.: Христианский Восток, 2002. С. 10-11, илл. 2-4.

одной стороны, центральное изображение подчеркивает, что Христос есть посредник и спаситель мира, а с другой стороны, круглая форма мандорлы относит образ Христа к символу «Солнца правды» и белые одежды пророков-небожителей указывают, что они прибывают в области света, подобно словам псалмопевца Давида: «Одейся светом яко ризою» (Пс.103: 2).

Таким образом, и самое древнее изображение, хотя и символически, свидетельствует об интеграции мастерами Византии медиации символа света через цвет и символы в изображении для раскрытия имманентной природы Создателя. Как замечает В. В. Бычков, «цвет в византийской культуре играл, после слова, одну из главных ролей. В отличие от слова с его семантической определенностью..., цвет, благодаря синестезичности и ассоциативности его восприятия, являлся могучим возбудителем сферы сверхсознательного и, следовательно, оказывался важным гносеологическим фактором»²⁴².

Рассмотрев архитектурные формы и цветовые решения для символического отображения света, необходимо отметить, что в символической иерархии византийского искусства, он занимает самое стратегическое значение и является прямым медиативным символом в гносеологической системе христианского Востока. Даже отъявленные скептики-исследователи символа света в византийском искусстве не могут не признать, что символ божественного света, который был неотъемлемой частью системы медиации античного мира, исключительно преобразился в эстетике христианской культуры.

Как замечает один из современных исследователей явления света в византийском искусстве В. Е. Сусленков: «Не будет преувеличением сказать, что христианство не только восприняло от античного искусства приемы одухотворения форм светом, но и превратило их в сложнейшую художественную систему преображения»²⁴³.

²⁴² Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. – К., 1991. С. 79.

²⁴³ Сусленков В. Е. Свет в позднеантичном и раннехристианском искусстве и раннехристианская иконография Христа-Солнца // Образ Византии. Сб. статей в честь О. С. Поповой. – М.: Северный Паломник, 2008. С. 509.

Символ божественного света буквально вторгся во все сферы византийского искусства, но не для того, чтобы отобразить преемственность культуры античной, а для того, чтобы проявить интуитивные чаяния древнего человечества сквозь призму богооткровенного познания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Византийская цивилизация оказала огромное влияние на формирование культурных традиций большинства европейских и некоторых азиатских стран. Истоки Византии уходят в историю угасающей Римской империи. Однако эта новая цивилизация не только унаследовала лучшие достижения западной империи, но и обогатила их собственным культурным наследием. Можно сказать, что Византия стала новым центром цивилизационного развития, который изменил культурную перспективу народов, которые с ней взаимодействовали. Византийская культурологическая традиция оказала влияние на все сферы жизни государственных институтов Европы: образование, науку, военное дело, инженерию, банковское дело, законодательство и многое другое.

Главным отличительным элементом византийской культуры, на который обращают внимание исследователи при ее рассмотрении, является христианская вера, которая легла в основу Восточной Римской империи. Византийцы строили свою общественную жизнь на основе христианских убеждений, а сам основатель империи, Константин Великий, принял христианство как государственную религию. Поэтому неудивительно, что византологи стойкость и долголетие Восточной империи объясняют объединением материальных и духовных аспектов культуры, а также значимостью христианской идеи.

Кроме того, важно осознавать, что для молодого православного государства история перестала быть просто цепочкой событий, ведущих к величию Рима и торжеству его культуры. Теперь история Византийской империи стала частью собственной православной культуры. Римляне стали новым избранным народом Бога, но уже без национальных идеалов, потому что христианство создано «по образу Его, где нет ни еллина, ни иудея, ни обрезания, ни необрезания, варвара, скифа, раба, свободного, но все и во всем Христос» (1Кол. 3: 10-11).

Идея Византии приобретает сотериологический и мессианский характер. Римская империя претерпевает полное преобразование. Умирающий антропоморфизм в языческой религии и идеалистический реализм в античной философии преобразуются в богословие христианства. Христианство не просто вторглось в мир римской культуры, оно изменило ее суть и сделало ее Новым Римом. Культура, прежде всего искусство Византии, приобретает выраженную религиозную окраску. Христианские символы пронизывают архитектуру, живопись, геральдику, литературу, предметы повседневного обихода граждан империи. Христианство становится живой струей империи. В этом следует видеть основу и направление генезиса византийской культуры.

Историю Византийской культуры можно разделить на три этапа.

Ранний этап византийской культуры является вехой не только становления новой культуры, но и эпохой небывалого культурного расцвета. За кратчайшие сроки, по меркам истории культуры, принципы византизма не только сформировались, но и оказали уже в первые столетия колоссальное влияние на смежные культуры. В это время возникли крупнейшие богословские труды таких мыслителей, как Василий Великий, Григорий Богослов, Григорий Нисский, которые повлияли не только на принципы мировоззрения граждан Византии, но и выражение их через искусство и эстетику Нового Рима. В этот период также формируется учение о монархии как теократическом строе управления государством. Император становится помазанником Божиим и управителем государства по милости Божией. Теперь император вынужден не только владеть государственными инструментами власти, но и разбираться в вопросах вероучения.

Средний период развития византийской культуры характеризуется борьбой за христианские символы и их видимое выражение, прежде всего, через иконы. Прочно вошедшие в традицию Византии символы начиная с VIII века стали подвергаться критике со стороны части мыслящей элиты и иногда даже с поддержкой императорской власти. Очень часто в исследовательской литературе этот культурный период именуется «иконоборческим». Поэтому в

эти временные рамки возникает целая плеяда мыслителей из различных уголков империи, даже за ее пределами, например, Иоанн Дамаскин, которые были вынуждены не только отстаивать христианские символы, но и дать им определение. Результатом стал небывалый расцвет символического искусства Византии. Символы не только прочно вошли в византийскую культуру, но и обрели некую объемность и многогранность.

Завершающий период византийской культуры формируется как ярчайший расцветом в искусстве, так и глубочайшим нравственным падением в то же время. На пике эстетического развития византийскую культуру поражают идеи национализма. Общепринятый греческий язык Восточной империи стал катализатором пропаганды националистических идей среди правящей элиты Византии.

Происходит заметное расслоение византийского общества на простой народ, искренне исповедующий христианство как основу культуры, и интеллектуальную знать, которая, вопреки тысячелетней традиции, пытается национализировать христианство. Особенно ярко эти настроения проявляются в рамках Ферраро-Флорентийского собора, когда во главе простого народа Марк Ефесский отказывается подписать унию, а император и интеллектуальная элита принимают ее. Разобщенность культурных взглядов внутри империи, противопоставление националистических идей знанию тысячелетней культуры, приводит к падению великой империи.

Феномен византийской культуры обуславливается гармоничным соединением римского гения государственного управления и христианской культуры, которая послужила своего рода душой «Нового Рима». Имперская идея Древнего Рима преобразуется в новый сплав, синергию государства и церкви. Буквально происходит символическая трансформация человеческой, римской цивилизации по образу боговоплощения в христианскую, духовную, ново-римскую, византийскую цивилизацию. Осуществляется взаимопроникновение свойств христианской культуры и имперской традиции, начиная от изменения таинства посвящения на императорское служение в виде

миропомазания на престол до появления новых элементов церковного богослужения – царских часов. Схожесть исследовательских выводов о совпадении содержания и периодизации церковной истории и византийской империи обоснованно дополняют представления о взаимопроникновении принципов церковности и государственности в византийской культуре как духовно-историческом процессе.

Понятие «символ» в христианской среде претерпевает изменения по сравнению с античным мировоззрением и приобретает особое значение. В христианстве, в отличие от античной традиции, человеческая природа ставится на первое место в мире, а человек – посредник между невидимым Богом и видимым бытием. Именно поэтому глубина и бездонность человеческой души, связанная с трансцендентным Богом, оказывается особой и непостижимой для языческого мира. Выдающиеся мыслители неоплатонизма начинают аллегорически интерпретировать труды античных классиков, будь то философы или драматурги. В работах таких философов, как Платон и Аристотель, неоплатоники начинают видеть многочисленные символы, даже там, где нет явного указания на них. В результате для неоплатоников эти труды становятся тем же, что и Библия для христиан. Однако отношение к символам в неоплатонизме и христианстве существенно отличается. Если для неоплатоников символ – это инструмент для просвещения и раскрытия тайн бытия, то для христианства символ – это путь к Богу, средство для достижения обожения. И поскольку символ в христианстве приобретает духовно-нравственное значение, он становится основой византийской культуры в ее различных проявлениях: архитектуре, законодательстве, искусстве, повседневной жизни и т.д.

С началом византийской культуры символическое искусство начинает не только расширяться, но и углубляться в своем значении. Все, что охватывает внешние чувства человека – слова, образы, звуки, даже обоняние, – становится преисполнено символами культуры новых ромеев. Поэтому начиная с государственной системы, в которой государство стало трактоваться

как отображение небесного царства, а император стал символом присутствия Бога на земле.

Византийский символизм был основан на принципах христианских идеалов теократии и центрировался вокруг Христа. Византийское искусство отделялось от обыденной реальности и приобретало символический и богословский характер. Некоторым исследователям это казалось препятствием для развития искусства. Однако для новых ромеев развитие искусства заключалось в раскрытии символов, которые были даны Богом. Византийское искусство не стремилось к новаторству, но отличалось точностью в передаче идеалов и основывалось на символах. Архитектура, статуи, драматургия, поэзия и икона становились окнами, через которые переживалось богообщение. Это искусство не ограничивалось временными и увядшими формами и символами, а стремилось к вечной красоте богосозерцания. Искусство Византии было частью вечности, идеалом и пределом всякого искусства и культуры.

Исходя из христианской теодицеи об одновременной имманентности и трансцендентности Бога, термин символ принял на себя значение имманентных логосов, которые являются частью вселенского сотериологического процесса домостроительства Божия. В результате в византийском богословии возникает устойчивая схема духовного возрастания человека через аскезу к символической гносеологии, которая завершается во вневещественном теозисе. В таком ракурсе термин символ стал не просто связующим звеном в понимании глубинных процессов развития византийской культуры, но и лег в основание всех новообразованных христианских культур.

Взаимопроникновение христианства с византийской культурой принесло новые духовно-нравственные и эстетические символы. Один из таких символов - образ ангельского мира. Ангельская иерархия – это не просто часть космологических представлений юной цивилизации, но плоть византийской культуры, сделавшая ее неповторимой и выразившая ценностный, духовно-нравственный аспект мироздания: вера, истина, добро.

Это удивительное преобразование культуры раскрывается в истории возникновения самого понятия.

Понятие «ангел» пришло в византийскую культуру вместе с христианством. Однако впервые оно обнаруживается в Ветхом Завете и является древнейшим атрибутом монотеистических представлений библейского народа о бытии мира. С распространением христианства весь понятийный материал был усвоен новозаветной церковью. Понятие «ангел» имеет двусмысленность как в еврейском, так и в греческом языках. С одной стороны, оно относится к человеку, а с другой стороны – к бесплотным духам. Интерпретация этого термина затруднена его употреблением в сочетании с термином «Иегова». Византийское богословие осмысляет такое сочетание как род «теофаний» – богоявлений, что переносит употребление понятия на область христологии и сотереологии. Поскольку христианское богословие ориентировано на Христа, вывод оказывается важным для толкования образа ангела как выражения абсолютного символа византийской культуры. Такая интерпретация образа подкрепляется рядом сотереологических концептов, происходящих из него, и имеет медиативную направленность.

Один из важнейших сотереологических концептов византийской мысли – позиция ангелологии, которая акцентирует взаимопроникновение ангельского мира в человеческий и наоборот. Византийская мысль называет этот процесс «домостроительством», так как участие ангелов в человеческой жизни определяется божьей волей. Символ «ангела» является динамичным элементом целостной системы культуры Византии, а не просто колоритным дополнением. Византийская ангелология показывает нам, что общим принципом культуры Византии во всех ее проявлениях является символизм, который осмысляется только через эстетику медиации. Прекрасным примером такой эстетики является канон изображения ангелов в Византии.

В раннем христианском искусстве ангелы изображались максимально близко к описанию из Священных Писаний. В римских катакомбах, например, они изображались в обычной повседневной одежде, и их внешность никоим

образом не указывала на сверхъестественную природу. Преобладающей одеждой для ангелов были белые туники и паллии, без крыльев и нимбов. Единственным элементом, указывающим на их сверхъестественность, были вертикальные пурпурные полосы, называемые клав, простирающиеся от плеча до нижнего края одежды и символизирующие принадлежность к знатному роду. Этот элемент одежды, по мнению иконописцев того времени, указывал на принадлежность ангелов к высшему миру.

С развитием символического богословия в иконографии ангелов возникает еще один способ изображения, который указывал бы на их принадлежность к горнему миру. В отличие от сюжетной иконографии, основанной на историческом контексте священного писания явления ангелов, новый образ потребовал новые методы изображения. Теперь перед византийскими мастерами стояла задача изобразить то, что невидимо и неосязуемо – духовную природу ангелов.

Стремясь передать непостижимую и прекрасную природу ангелов, мастера иконописи стали обращаться к символике и аллегории. Они использовали множество атрибутов и художественных приемов, чтобы изобразить духовное существо, которое находится вне физической реальности.

Одним из ключевых элементов иконографии ангелов стало использование золотых и серебряных тонов. Золото символизировало божественность и небесное происхождение ангелов, в то время как серебро отражало их светлое и чистое нравоучение. При помощи этих металлических оттенков мастера передавали трансцендентное и духовное очарование ангелов.

Другой важной особенностью иконографии ангелов стала обилие ореолов и крыльев. Ореолы, окружающие головы ангелов, символизировали их божественное свечение и святое происхождение. Крылья же, изображенные на ангельских образах, указывали на их способность непосредственно перемещаться между небесными сферами и земным миром. Они служили

визуальной метафорой, отражающей небесное происхождение и духовную свободу ангелов.

Также в иконографии ангелов неизменно использовались симметричные композиции и гармоничные пропорции. Эти элементы визуально подчеркивали совершенство и божественную природу ангелов, создавая впечатление их превосходства над прозаическим миром.

Иконография ангелов, основанная на символике и аллегории, стала новым способом изображения духовной природы этих духовных существ. Мастера иконописи смогли передать непостижимость и величие ангелов через использование золотых и серебряных тонов, ореолов, крыльев и гармоничных композиций. Их творения отражают не только мастерство художественного исполнения, но и глубину и понимание духовной реальности.

Византийское искусство знаменито своими потрясающими изображениями ангелов, которые отличались от других христианских традиций. Их присутствие на изображениях апостолов, святых и Божьей Матери символизировало духовное сопровождение и защиту, посланные от Бога. Изображения ангелов в византийской культуре имели глубокий религиозный смысл, свидетельствовали о вере и безграничном почитании посланников Божьих, воплощая величие и благословение, которые они несли с собой.

Эти изображения до сих пор восхищают своим глубоким символизмом и оставляют незабываемые впечатления в сердцах современников. Они напоминают нам о временах, когда духовность была одной из важнейших ценностей человечества. Византийское искусство сохранило для нас наследие, которое по-прежнему внушает благоговение и восхищение.

Образ ангела в византийской культуре играет важную роль, не только как часть священной истории, но и как основание для сотериологического процесса. Ветхий Завет уже содержал представление о мире ангелов, но христоцентричность Нового Завета и византийской культуры тесно связали его с различными аспектами жизни новых ромеев.

Свет, как символ проявления имманентного бытия Бога, является неотъемлемой частью византийской культуры, будучи отражением творческого присутствия Творца. Медиативный образ ангелов помогает разуму приблизиться к пониманию сотереологического устройства бытия. Развивая творческое символическое богословие, византийская культура продолжает совершенствоваться в понимании и интерпретации символа света как основополагающего символа.

Безусловно, духовно-культурным центром византийской жизни была церковь. В ее богослужении отражались все мировоззренческие представления новых ромеев и мир ангелов в нем занимал особое значение. Если рассмотреть в ретроспективе церковное богослужение делилось на хронологическую и онтологическую реальность. С одной стороны, разные роды богослужения отражали различные временные отрезки из жизни церкви начиная от сотворения человека до эсхатологического периода. С другой стороны, богослужение раскрывала онтологическую картину мира. Ангельский мир в обоих плоскостях стал неотъемлемой частью этой кульминации религиозного сознания византийца. С одной стороны, ангелы, как посланники божии, сопровождают постоянное участие творца в жизни церкви, которая от века сотворена, до вечного эсхатона, с другой стороны – они вписываются в гносеологическую ветку богослужебной процессии.

Канон, состоящий из девяти песен, указывает на ангельскую иерархию, открывая учение о девяти чинах, деленных на три триады, отражая образ святой Троицы. В христианстве число восемь связано с числом семь, символизируя будущее Царствие Божие. Осмогласие выражает вечное служение человека Пресвятой Троице, напоминая концентрические круги, суть которых раскрывает Дионисиев Ареопагит. Певческое искусство становится проявлением богословия, привнося в жизнь людей нравственное состояние ангелов. Глас, попевка, невма – нераздельное триединство, отражающее небесное пение и постоянное молитвенное предстояние человека перед святой Троицей.

Несмотря на преемственность ветхозаветным традициям и сохранение символической структуры храма, именно новозаветное откровение и христианский богослужебный символизм оказали влияние на эстетические представления византийцев в храмостроительстве.

Ветхозаветная скиния также была наполнена символами, которые указывали на медиацию между человеком и богом, однако они носили односторонний характер или трансцендентный. Не обошлось также без образа ангелов, украшавших ковчег завета в скинии. Однако эти образы служили не как гносеологический символ света, а как трансцендентный символ гносеологической непроницаемости, подобно тому, как ангелы-херувимы охраняли врата Эдема от повреждения со стороны грешного человека. Таким образом, все в эстетической традиции иудейства свидетельствовало о непроницаемости невидимого в мир видимый, о сокрытости всего сверхсущностного от сущностного.

Новозаветное откровение полностью изменило эстетические представления человечества о храме. Теперь все – архитектура, убранство храма и таинства церкви – должны были свидетельствовать о том, что Бог явился во плоти. Вся медиативная символика приобрела двухсторонний характер – богочеловеческий. Алтарь стал не только образом «Святая Святых», но и вертепом Рождества, гробом Господним и грядущей Парусией Спасителя.

Древние византийцы особое внимание уделяли архитектуре и живописному наполнению храмов, через которые человек приближался к мистическому восприятию звука. Изначально архетипом христианского зодчества стала базилика, которая стала основой храмостроения. Однако уже в VI веке византийские зодчие начали искать новые формы храмов, и наиболее удачным стал тип октагона, объединенного с крестово-купольным интерьером. Переход от базиликального типа к крестовокупольному символизировал различие в подходе к религии античного мира и христианства.

Таким образом, византийская архитектура храмов отражала не только красоту и величие, но и глубокий символизм и религиозное значение, призванные наполнить человека духовным опытом и приблизить к тайне Святой Троицы. Через архитектурные приемы зодчие стремились выделить свет как главный символ, свидетельствующий о реальном присутствии Бога в церкви земной. Храм Святой Софии является ярким примером трансформации световых форм. Неотъемлемой частью богатого архитектурного ансамбля стала система эстетики светоформ Святой Софии, которая связала воедино символику храма. Вся феерия небесного света, сходящаяся в центре храма, становится точкой-фокусом, где соединяются два световых потока: из алтаря и центрального купола.

Другим элементом передачи символа света стала икона, которая играла важную роль не только в храмостроительстве, но и во всех сферах религиозного быта византийской культуры. Икона, воплощая зрительное восприятие истины, стала неотъемлемой частью христианской культуры.

Техническое исполнение иконы имеет свои корни в греко-римскую культуру, несмотря на заимствование античных графических форм. Икона была создана для того, чтобы раскрыть блеск воскресения и провозгласить победу Христа над смертью. Византийское искусство, следуя принципам христианского богословия и античной философии, передавало образы визуализации через изъятие или преобразование. Искусство античности мифологизировало свои чаяния, в то время как византийское искусство раскрывало обретенный дар бессмертия во Христе.

Иконописцам предстояла сложная задача подобрать графические формы для отображения символа света в иконах, фресках и мазиках. Они обратились к творчеству античных художников, так как символ света был популярен в античном искусстве. Однако с появлением богословия символ света получил широкие толкования, и иконописцы создали систему иерархии света, отображаемую через цвет и специфические формы. Икона или фреска стала

многоуровневым объемным образом, представляющим сложную богословскую идею.

Таким образом, византийская культура использовала архитектурные приемы и иконопись для передачи символа света. Свет стал главным символом, свидетельствующим о присутствии Бога, и его трансформация в искусстве Византии раскрыла духовную эстетику этой культуры. Иконопись и архитектура не только отразили богословские идеи, но и стали средством эстетического познания истины.

Византийский иконописец использует различные графические элементы и технические приемы, которые напоминают античные, но для него они просто инструменты для явления онтологических истин. В византийской культуре сложилась система образов, называемая канон. Этот иконографический канон включает два основных приема или инструмента: графические и цветовые. Они направлены на разрешение двойственности бытия, материального и духовного, тьмы и света. Дуализм византийского искусства отражает концепцию о логосе, согласно которой мир был сотворен богом посредством «логоса произнесенного».

Искусство Византии стремится отразить эту концепцию, чтобы изобразить сотереологический и динамический процесс единения многообразия в Боге. Поэтому все формы в византийском искусстве должны содержать символ «света». Один из самых наглядных графических символов «света» в христианских изображениях Византии – это «нимб» или «венчик» вокруг головы субъекта.

Ореолы вокруг головы мы встречаем во многих культурах, но в византийском искусстве они указывают на причастность к имманентному бытию бога. Ореол вокруг головы субъекта в Византии является символом красоты и света, и его изображение в христианских иконах связано с сотереологическими стремлениями.

Таким образом, иконопись Византии отображает сотереологическую концепцию о единении многообразия в Боге и имеет графические и цветовые

элементы, которые служат воплощению онтологических истин. Это искусство направлено на объединение вселенной, воздвигнутой Богом через логос и является неотъемлемой частью христианской теодицеи.

Символ «креста» обладает сотериологическо-посреднеческой компетенцией и является сопричастным символу «света». На это указывает графическое изображение, в котором крест вписывается в ореол без выделения по цвету, что указывает на его причастность к свету. Крест, вписанный в нимб иконы Христа, символизирует его как источник света и указание на божественную природу. Эстетика медиативного символа света, как света в свете, отражается в богослужебном возгласе священника: «свет Христов просвещает всех».

Еще один элемент в крестовом нимбе указывает на иерархический символ «света». Если обратиться к иконе «Христос Пантократор», то можно заметить, что верхняя грань креста выполнена одной линией, а нижняя грань – двумя линиями. Таким образом, крест в нимбе формируется девятью линиями.

Первый свет – внутри креста, символизирует трансцендентное бытие Бога и указывает на божественность Иисуса Христа. Второй свет – девять граней креста, символизирующие второстепенные светлости через ангельское посредничество. Третий свет – снаружи креста и на иконе, символизирует присутствие Бога и человеческой природы во Христе.

Медиативный символ «света» на христологических иконах византийского искусства указывает как на троичность в едином существе Бога, так и на две природы во Христе и их единство.

Еще одним символом иерархической медиации «света» служит надпись на иконе. Надпись, делаемая византийским мастером в самый последний момент, имеет сакральное значение. Буквы на иконе являются своего рода печатью и свидетельствуют о готовности иконы для благословения епископом перед тем, как она станет объектом молитвенного обращения. Без буквенных символов изображение всего лишь графическое, а когда византийский мастер

добавляет буквы, оно становится иконой - медиацией символов, возводящих к первообразу.

В XI веке в византийской иконографии появляется традиция изображать буквенные символы на иконе Христа не только справа и слева от нимба, но и внутри креста нимба. Данная традиция повязана с рассветом мистического богословия в поздневизантийском периоде и развитием учения о «нетварном свете» в работах таких мыслителей, как Симеон Новый Богослов и Никита Стефат. Важно отметить, что учение о «нетварном свете» Симеона Нового Богослова имеет личный практический характер, где он описывает опыт общения с Богом через видение света.

Еще одним явлением в византийской иконографии в рамках эстетики медиации света, является графический элемент «мандорла». Этот графический элемент также является ранним явлением в византийском искусстве. Мандорла – это условная графическая форма вокруг Христа, его символов, Богоматери, апостолов и иногда святых, символизирующая славу Божию и его нетварные энергии в виде света. Таким образом, мандорла является очевидным символом медиации света.

Богословское обоснование в XIV веке ранней иконографической византийской традиции изображения нетварного света в виде графического образа «мандорла» доказывает, что медиация символа света носит уникальный характер для византийской культуры и занимает центральную позицию в системе символов медиации на протяжении всего времени существования империи.

Византийская иконография выделяется своим медиативным значением символа «света», которое выражается через цвет. С древних времен в византийском искусстве сложилась традиция изображать божественный свет золотым цветом. В некоторых изображениях второй половины IV века и начала V века появились плавные цвето-переходы, где фоны, одежда и вещи покрывались золотом. Такая традиция изображения света через золотой цвет была характерна для христианской культуры Византии и находила отражение

в различных исследованиях как Востока, так и Запада, где золото и его производные материалы использовались для религиозных целей.

Таким образом, можем говорить о межкультурной медиации символа света через золотой цвет. Однако не только золотой, но и белый цвет является глубочайшим символом света. В искусстве Византии изображения, отражающие медиацию света через белый цвет, посвящены главным евангельским событиям – Преображению и Вознесению Господню. Важно отметить, что в символической иерархии византийского искусства символ света является прямым медиативным символом в системе познания и веры христианского Востока.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Авва Фаласий. О любви, воздержании и духовной жизни к пресвитеру Павлу. М., 1894.
2. Аверинцев С. С. Логос // Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. С. 323-324.
3. Аверинцев С.С. Другой Рим: Избранные статьи. – СПб.: Амфора, 2005. 366 с.
4. Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. – М.: Наука, 1973. С. 43-52.
5. Аверинцев С.С. Об общем характере символики раннего средневековья // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, I (5). – Тарту, 1974. С. 96-99.
6. Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. – К.: Дух і Літера, 2001. 461 с.
7. Ажыбекова К. А. Коррелятивная взаимосвязь культуры и цивилизации (методологические аспекты) / К. А. Ажыбекова, О. А. Тогусаков, Д. А. Брусиловский // Общество: философия, история, культура. – 2017. – № 3. – С. 9-16.
8. Андрей Критский. Толкование на Апокалипсис // Джорданвиль, 1992.
9. Антоний, архим. Догматическое богословие православной католической восточной церкви, с присовокуплением общего введения в курс богословских наук. – СПб, 1849. 290 с.
10. Аржанти Кирилл, свящ. Смысл символа в православной литургии // Альфа и Омега. 1998. № 1(15). С. 281–282. URL: <https://www.pravmir.ru/smysl-simvola-v-pravoslavnoy-liturgii/> (дата обращения: 01.04.2024).

11. Астерий Амосийский. Слово святого Астерия Амасийского на начало поста. – Сергиев Посад, 1892. 18 с.
12. Афанасий Великий. Девятое праздничное послание // Афанасий Великий. Творения: в 4 т. – М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского Ставропигиального монастыря, 1994. Т. 3. 541 с.
13. Афанасий Великий. Против ариан слово // Афанасий Великий. Творения: в 4 т. – М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского Ставропигиального монастыря, 1994. Т. 2. 509 с.
14. Афанасий Великий. Слово на язычников // Афанасий Великий. Творения: в 4 т. – М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского Ставропигиального монастыря, 1994. Т. 1. 478 с.
15. Афанасий Великий. Толкование на Псалмы // Афанасий Великий. Слово на язычников // Афанасий Великий. Творения: в 4 т. – М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского Ставропигиального монастыря, 1994. Т. 4. 479 с.
16. Бегунова Е. А. Эволюция храмовых типов в Византийской империи // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 26. – С. 175-179.
17. Бейкер Д. Константин Великий. Первый христианский император. – М.: Центрполиграф, 2004. 349 с.
18. Беликов А.В. Эстетический смысл канона в византийском искусстве : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.04. – Москва, 2014. 230 с.
19. Беляев Д. Ф. Byzantina : очерки, материалы и заметки по византийским древностям : в 3 кн. / Кн. 2. Ежедневные и воскресные приемы византийских царей и праздничные выходы их в Храм св. Софии в IX-X в. – СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1893. – VIII, XLVII, 308 с.
20. Большая Российская энциклопедия: в 35 т. Том 32 : Телевизионная башня – Улан-Батор / Осипов Ю.С. (науч. ред. совет, председатель) [и др.]. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2016. 765 с.

21. Бриллиантов А. И. Влияние восточного богословия на западное в произведениях Иоанна Скота Эригены. – СПб, 1898. LVIII, 514 с.
22. Быков В.В. Малая история византийской эстетики. – К.: Путь к истине, 1991. 407 с.
23. Бычков В. В. Из истории византийской эстетики // Византийский временник. 1976. Т. 37. С. 160-191.
24. Бычков В. В. Эстетика. – М.: КНОРУС, 2012. 528 с.
25. Вагнер Г.К. Византийский храм как образ мира // Византийский временник. 1986. Т. 47. С. 163-181.
26. Василий Великий. Опровержение на защитительную речь злочестивого Евномия // Творения иже во святых отца нашего Василия Великаго, Архиепископа Кесарии Каппадокийския. Ч. 3. – М., 1846. 496 с.
27. Василий Великий. Творения. – М.: Сибирская благовонница, 2008. 1135 с.
28. Василий Великий. Толкования на пророка Исаию // Творения иже во святых отца нашего Василия Великаго, Архиепископа Кесарии Каппадокийския. Ч. 2. – М., 1891. 332 с.
29. Василий Великий. Толкования на Псалмы // Творения иже во святых отца нашего Василия Великаго, Архиепископа Кесарии Каппадокийския. Ч. 1. – Сергиев Посад : Свято-Троицкая Лавра, 1900. 345 с.
30. Васина М.В. Проблема соотношения иконы и художественного образа в свете учения Восточной Церкви // Восток - Россия - Запад: мировые религии и искусство : Международная научная конференция. – СПб: Государственный Эрмитаж, 2001. С. 35-38.
31. Вевюрко И.С. Септуагинта: древнегреческий текст Ветхого Завета в истории религиозной мысли. – М.: Издательство Московского университета, 2013. 976 с.
32. Величко А.М. История византийских императоров : в 5 т. Т. 1. – М.: ФИВ, 2009. 621 с.

33. Вельманс, Т. Византийский мир. Храмовая архитектура и живопись / Т. Вельманс, В. Корач, М. Шупут. – М.: Белый город, 2006. 528 с.
34. Византийская империя // Православная энциклопедия. Т. 8: Вероучение - Владимирско-Вольская Епархия. М., 2004. С. 125-359.
35. Вульф О. Архитектура и мозаики храма Успения Богородицы в Никее // Византийский временник. 1900. Том VII. Выпуск 2–3. С. 315-425.
36. Гайденок П. Понятие времени в Античности и в Средние века // Космос и душа. Учения о вселенной и человеке в Античности и в Средние века (исследования и переводы). – М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 321-390.
37. Галерея римских императоров. Принципат / Александр Кравчук; пер. с польск. В. С. Селивановой. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.
38. Георгий (Вагнер), архиеп. Происхождение Литургии Иоанна Златоуста. – Париж: «Liturgica», 1995. 169 с.
39. Герман, патр. Константинопольский. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. URL: https://azbyka.ru/otechnik/German_Konstantinopolskij/skazanie-o-tserkvi-i-rassmotrenie-tainstv/#0_21 (дата обращения: 01.04.2024).
40. Глаголев А. Основные черты ветхозаветного библейского учения об ангелах // Труды Киевской духовной академии. 1900. Т. III. С. 447–456.
41. Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике : в 2-х частях. Ч. 1. – Сергиев Посад, 1918. 474 с.
42. Гомер. Илиада. Перевод Н. И. Гнедича. – Л., 1990. 574 с.
43. Грабар А. Н. Император в византийском искусстве. – М.: Ладомир, 2000. 328 с.
44. Григорий Богослов. На святое Крещение // Творения иже во святых отца нашего Григория Богослова, архиепископа Константинопольского : Т. (Ч.) 1-6. – М., 1844. Ч. 3. 322 с.

45. Григорий Богослов. О мире // Творения иже во святых отца нашего Григория Богослова, архиепископа Константинопольского : Т. (Ч.) 1-6. – М., 1843. Ч. 1. 317 с.
46. Григорий Богослов. Первое обличительное на царя Юлиана // Творения иже во святых отца нашего Григория Богослова, архиепископа Константинопольского : Т. (Ч.) 1-6. – М., 1843. Ч. 1. 317 с.
47. Григорий Нисский. О надписании псалмов // Творения святого Григория Нисского : в 8 ч. Ч. 2. – М.: Тип. В. Готье, 1861. 482 с.
48. Григорий Нисский. Опровержение Евномия // Творения святого Григория Нисского : в 8 ч. Ч. 5. – М.: Тип. В. Готье, 1863. 500 с.
49. Григорий Нисский. Слов на святую Пасху // Творения святого Григория Нисского : в 8 ч. Ч. 8. – М.: Тип. В. Готье, 1872. 389 с.
50. Григорий Нисский. Творения святого Григория Нисского : в 8 ч. Ч. 6. – М.: Тип. В. Готье, 1864. 510 с.
51. Гроссетест Р. Сочинения. – М.: УРСС, 2003. 298 с.
52. Гудимова С.А. Символика храма: Ноев ковчег // Вестник культурологии. 2019. №4 (91). С. 107-125. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-hrama-noev-kovcheg> (дата обращения: 01.04.2024).
53. Дашков С.Б. Императоры Византии. – М.: Красная площадь, 1997. 368 с.
54. Джонс А. Х. М. Гибель античного мира. – Ростов н/Д: издательство «Феникс», 1997. 576 с.
55. Дидим Александрийский. О святом Духе // Восточные отцы и учителя церкви IV века : Антология : В 3 т. – М.: Изд-во МФТИ, 1999. Т. 2. 416 с.
56. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии // Дионисий Ареопагит. Сочинения. – СПб.: Алетейя, 2002. 854 с.
57. Дмитревский И. И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии: Основано на Священном Писании,

правилах Вселенских и Поместных соборов и на Писании св. отцов церкви. – М.: Изд. отд. Московского патриархата, 1993. 427 с.

58. Догматическое богословие: курс лекций / архимандрит Алипий (Кастальский-Бороздин), архимандрит Исая (Белов). – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1994. 287 с.

59. Евсевий Кесарийский. Церковная история. – СПб.: «Изд. Олега Абышко», 2013. 544 с.

60. Евсевий Памфил. Жизнь блаженного василевса Константина. – М.: Labarum, 1998. 350 с.

61. Епифаний Кипрский. Творения святого Епифания Кипрского Ч. 3. – М.: Тип. В. Готье, 1872. 301 с.

62. Епифанович С.Л. Преподобный Максим Исповедник и византийское богословие. – М.: Мартис, 2003. 222 с.

63. Ефрем Сирий. Слово подвижническое // Творения / Святой Ефрем Сирий : в 8 томах. – М.: «Пасад»; «Отчий дом», 1993. Т. 1. 399 с.

64. Ефрем Сирий. Толкование на книгу Исход // Творения / Святой Ефрем Сирий : в 8 томах. – М.: «Пасад»; «Отчий дом», 1995. Т. 6. 481 с.

65. Залеская В. Н. Прикладное искусство Византии IV-XII веков в его отношении к античному наследию : диссертация ... доктора искусствоведения в форме науч. докл.: 17.00.04. – СПб., 1998. 62 с.

66. Иванов Н. Г. Понятие о небе и земле // О вере и нравственности по учению Православной Церкви. – М.: Моск. патриархия, 1991. С. 68-71.

67. Ивинская А. Свет преломленного времени в иконном пространстве. – М.: Христианский Восток, 2002. 176 с.

68. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры : Творение святого отца нашего Иоанна Дамаскина. – Ростов н/Д, 1992. 464 с.

69. Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. – СПб., 1893. 248 с.

70. Иоанн Златоуст. Беседа на Вознесение // Иоанн Златоуст. Творения. В 12 т. – СПб: СПб Дух. академия, 1897. Т. 2. 979 с.

71. Иоанн Златоуст. Из беседы на слова «И бысть в лето, в онже умре Озия» // Иже во святых отца нашего Иоанна архиепископа Константина града Златоустого избранные творения. Т. 1. – М.: Посад, 1993. 440 с.
72. Иоанн Златоуст. Слово о мире // Иоанн Златоуст. Творения. В 12 т. – СПб: СПб Дух. академия, 1897. Т. 3. 962 с.
73. Иоанн Златоуст. Толкование на послание к Евреям // Иоанн Златоуст. Творения. В 12 т. – СПб: СПб Дух. академия, 1906. Т. 12. 1587 с.
74. Иоанн Златоуст. Толкование на Святого Матфея евангелиста // Творения Святаго отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольскаго: в 12 т. – СПб.: Санкт-Петербургская духовная акад., 1911. Т. 7, кн. 2. С. 475-912.
75. Иоанн Лествичник. Лествица, возводящая на небо. М.: Свято-Троицкая лавра, 1908.
76. Исаак Сирийский. Слова подвижнические. – М.: Православное изд-во, 1993. 435 с.
77. Исаков М. Е. К истокам христианской иконы: исторический контекст введения иконописных изображений в художественное пространство и обряды древней христианской церкви. – М.: Dariknigi.ru, 2021. 347 с.
78. История русского искусства: в 22 томах. – М.: «Северный паломник», 2007. Том 1. 663 с.
79. Иустин Философ. Апология II // Ранние отцы Церкви : Антология. - Брюссель: Жизнь с Богом, 1988. 734 с
80. Каган Ю. М. Платон и слова, обозначающие свет и темноту // Платон и его эпоха. К 2400-летию со дня рождения / АН СССР, Ин-т философии. – М.: Наука, 1979. С. 301-316.
81. Касперавичус М. М. Христианская символика света // Социально-философские аспекты критики религии. – Л., 1984. С. 103-124.
82. Кирилл Александрийский. Творения. Ч. 12. – М., 1901.

83. Кирилл Александрийский. Толкование на Евангелие от Иоанна // Творения Святителя Кирилла, епископа Александрийского / Общ. ред.: А. И. Сидоров. Кн. 2. – М.: Паломник, 2001. 797 с.
84. Кирилл Иерусалимский. Огласительные и тайноводственные поучения // Иже во святых отца нашего Кирилла, архиепископа Иерусалимского, Огласительные и тайноводственные поучения. – М.: Синод. тип., 1900. 370 с.
85. Кириллов А. А. Опыт цивилизационной характеристики духовной культуры : Византия : диссертация ... кандидата философских наук : 24.00.01. – Ростов-на-Дону, 1998. 134 с.
86. Климент Александрийский. Строматы, творение учителя церкви Климента Александрийского. – Ярославль, 1892. [2] с., 944 стб., VI с.
87. Климков О.С. Исихазм и русская религиозная философия XV-XVIII вв.: диссертация ... доктора философских наук : 09.00.03. – Санкт-Петербург, 2018. 757 с.
88. Колпакова Г. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. – СПб.: Азбука-классика, 2004. 524 с.
89. Кондаков Н. П. Иконография богородицы. Т. 1-2. – СПб.: Отд-ние рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук, 1914. Т. 1. 387 с.
90. Коськов М.А. Материальная культура // Введение в культурологию: Курс лекций / под ред. Ю.Н. Солонина, Е.Г. Соколова. – СПб., 2003. С. 43-52.
91. Кравчук А. Галерея римских императоров. Принципат. – Екатеринбург : У-Фактория : Астрель, 2011. 508 с.
92. Крестовое знамя // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1890–1907. Т. 31.
93. Ксенофонт. Греческая история / перевод С. Я. Лурье. – СПб.: Алетей, 1996. 443 с. (Ξενοφώντος Ἑλληνικά. Xenophontis Historia Graeca. Recensuit Otto Keller. Lipsiae, 1901).

94. Кузнецов А. Н. Ангелы как хранители мира: культурологический анализ // Современное гуманитарное знание: проблемы, перспективы, методы : сборник научных статей. – Ростов-на-Дону : Общество с ограниченной ответственностью "Наука-Спектр", 2023. С. 52-56.
95. Кузнецов А. Н. Представление об ангелах в Византийской культуре : монография. – Ростов н/Д: Изд-во «Наука-Спектр», 2019. 160 с.
96. Кузнецов А. Н. Происхождение и смысл термина "ангел" в Византийской культуре // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2017. – № 4(95). – С. 61-66.
97. Кузнецов А. Н. Символизм церковно-певческого искусства Византии // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре, Ростов-на-Дону, 11–15 апреля 2019 года / сборник трудов международной научной конференции. Том 2. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2019. С. 105-114.
98. Кузнецов А. Н. Христианство как основа византийской культуры // Гуманитарные и социальные науки. – 2017. – № 2. – С. 41-53.
99. Кузнецов В. Н. Религиозная и культурная политика Феодосия Великого (379-395 гг.): внешнеполитические аспекты // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. – 2015. – № 2(199). – С. 171-175.
100. Курдыбайло Д. С. Метафизика и право: о термине "символ" в некоторых текстах императора Юстиниана I / Д. С. Курдыбайло, Ф. Ф. Корочкин // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2019. – № 3. – С. 17-28.
101. Курдыбайло Д. С. О символе и символизме в трактате Оригена «Против Кельса» // Вестник ПСТГУ. Серия I: Богословие. Философия. Религиоведение. 2016. Вып. 1 (63). С. 53-68.
102. Лазарев В. Н. История византийской живописи. – М.: Искусство, 1986. 329. С.

103. Лебедев А. П. Эпоха гонения на христиан и утверждение христианства в греко-римском мире при Константине Великом. – СПб.: Изд-в Иустин Философ о «Олега Абышко», 2006. 320 с.
104. Литургия свт. Иоанна Златоуста на греческом (транскрипция) и церковнославянском языках. – М.: Православный апологет, 2023. 44 с.
105. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. V. – М.: Искусство, 1979. 815 с.
106. Лосев А. Ф. Личность и Абсолют. – М.: Мысль, 1999. 719 с.
107. Лосев А.Ф. История античной эстетики : в 8 т. – М.: АСТ : Фолио, 2000. Т.1. Ранняя классика. 621 с.
108. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995. 319 с.
109. Лосев А.Ф. Философия имени / Лосев А.Ф. Самое само. – М.: Эксмо-Пресс, 1999. 1021 с.
110. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. – Сергиев Посад: Изд. Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2012. 586 с.
111. Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей: в 3 т. Т. 2. – М., 2001. 511 с.
112. Макарий. Православно-догматическое богословие / [Соч.] Д. б. Макария, архиеп. Харьков. Т. 1-2. – СПб.: тип. Я. Третья, 1868. Т. 1. 598 с.
113. Максим Исповедник. Избранные творения преподобного Максима Исповедника. – М.: Паломникъ, 2004. 493 с.
114. Максим Исповедник. Местагогия. // Творения преподобного Максима Исповедника. Кн. 1: Богословские и аскетические трактаты. – М.: Мартис, 1993. 352 с.
115. Максим Исповедник. О том, как и каким образом, Святая Церковь есть образ мира, состоящего из сущностей видимых и невидимых // Творения преподобного Максима Исповедника. Кн. 1: Богословские и аскетические трактаты. – М.: Мартис, 1993. 352 с.

116. Максим Исповедник. Толкование на молитву Господню // Творения преподобного Максима Исповедника. Кн. 1: Богословские и аскетические трактаты. – М.: Мартис, 1993. 352 с.
117. Малявин В.В. Китайская цивилизация. – М.: Дизайн. Информ. Картогр., 2001. 627 с.
118. Мартынов В. И. История богослужебного пения. – М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. 237 с.
119. Матье М.Э. Искусство Древнего Египта. – М.: Искусство, 1970. 204 с.
120. Минея Сентябрь. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2008.
121. Неганов В.В. Немаловажные аспекты христианского символизма в антропологической и историко-философской перспективе // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2019. № 1. С. 118-126.
122. Нестерова О.Е. Allegoria pro tyoloigica: Ориген и судьба иносказательных методов интерпретации Священного Писания в раннепатристическую эпоху. – М.: ИМЛИ РАН, 2006. 293 с.
123. Нил Синайский. Творения преподобного отца нашего Нила, подвижника Синайского : ч. 1-3. – М.: тип. В. Готье, 1859. Ч. 3. 438 с.
124. Образ Византии. Сб. статей в честь О. С. Поповой. – М.: Северный Паломник, 2008. 671 с.
125. Ориген. О началах ; Против Цельса. – СПб.: Библиополис, 2008. 790 с.
126. Османкина Г. Ю. Мировоззренческие основы формирования раннехристианской культуры Византии в IV-VI вв. : диссертация ... кандидата культурол.: 24.00.02. – Нижневартовск, 2000. 150 с.
127. Панина Н. Р. Античные традиции в изображении ангелов в Византии IX-X веков // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2008. Т. 178. С. 127-132.

128. Петр Дамаскин. Творения преподобного и богоносного отца нашего священномученика Петра Дамаскина. – М.: Типография В. Готье, 1874.
129. Петров В.В. «Возводящие лучи Блага»: Солнце в позднеантичном платонизме и «Ареопагитском корпусе» // Историко-философский ежегодник. 2009. – М., 2010. С. 85–112.
130. Платон. Сочинения. Перевод А. Н. Егунова. – М.: Мысль, 1972. Т. 3, ч. 2. 678 с.
131. Подосинов А.В. Символы четырех евангелистов : Их происхождение и значение. – М.: Яз. рус. культуры, 2000. 171 с.
132. Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии: Преимущественно византийских и русских. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. 562 с.
133. Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства. – СПб.: Лига Плюс, 2000. 411 с.
134. Покровский Н.В. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. – СПб., 1900. XVI, 481 с.
135. Полибий. Всеобщая история в сорока книгах. Т. 1-3. – М., 1890. Т. 1. 680 с.
136. Помазанский М. Догматическое богословие. Клин, 2001. 346 с.
137. Померанцева Н.А. Искусство Древнего Египта // Искусство Древнего Востока / Под общей ред. И. С. Кацнельсон и др. – М.: Искусство, 1976. 375 с.
138. Постановления Апостольские. – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008. 238 с.
139. Православное исповедание Кафолической и Апостольской церкви восточной. – М.: в Синодальной тип., 1856. 228 с.
140. Преподобного отца нашего Аввы Дорофея душеполезные поучения и послания с присовокуплением вопросов его и ответы на оные Варсануфия Великого и Иоанна Пророка / [Авва Дорофей]. – Калуга, 1895. XV, 285 с.

141. Припачкин И.А. Иконография Господа Иисуса Христа. – М.: Паломник, 2001. 223 с.
142. Рак И. В. Мифы древнего и раннесредневекового Ирана. – СПб.: Журн. "Нева" : Изд.-торговый дом "Лет. сад", 1998. 559 с.
143. Ревко-Линардато П.С. Византийская философия: генезис и особенности развития. – Таганрог: Изд-во «Нюанс», 2012. 138 с.
144. Руководство к изучению христианского православно-догматического богословия / [Соч.] М[акария], А[рхиеп.] Л[итовского]. – М.: Синод. тип., 1913. 368 с.
145. Саврей В.Я. Александрийская школа в истории философско-богословской мысли : диссертация ... доктора философских наук в форме науч. доклада : 09.00.03. – М., 2005. 1008 с.
146. Сидоров А.И. Логико-богословский трактат в «Путеводителе» Анастасия Синаита. Приложение \\
Памятники науки и техники. – М., 1992.
147. Сильвестр (Маливанский) еп. Опыт православного догматического богословия (с историческим изложением догматов) архимандрита Сильвестра. Т. 3. – К.: тип. Корчак-Новицкого, 1885.
148. Симфония по творениям святителя Григория Богослова / [ред.-сост.: Т. Н. Терещенко]. – М.: Дарь, 2008. 606 с.
149. Скабалланович М. Первая глава Книги пророка Иезекииля : Опыт изъяснения. – Мариуполь : Тип. С.А. Копкина, 1904. IV, 318, XII с.
150. Сусленков В. Е. Свет в позднеантичном и раннехристианском искусстве и раннехристианская иконография Христа-Солнца // Образ Византии. Сб. статей в честь О. С. Поповой. – М.: Северный Паломник, 2008. С. 485–516.
151. Тальберг Н. Д. Святая Русь. – М., 2002. 180 с.
152. Татиан. Речь против эллинов / История средневековой философии. Хрестоматия. В 2 ч. Ч. 1. Патристика / Сост. Г. Я. Миненков. – Минск, 2002. 504 с.

153. Тахо-Годи А.А. Термин «символ» в древнегреческой литературе // Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. – СПб.: Алетейя, 1999. С. 329-361.
154. Творения святого Епифания Кипрского : Ч. 1-6. Ч. 3. – М.: 1872. 301 с.
155. Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. – СПб. 1900. Т. 6.
156. Тертуллиан. О плаще. – СПб.: Алетейя, 2000. 217 с.
157. Тихомиров П. Пророк Малахия. – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1903. 596 с.
158. Тропарь Рождества Христова / Миняя. Декабрь. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2008.
159. Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в её иконе. – М., 1991. 111 с.
160. Удальцова З. В. Некоторые нерешенные проблемы истории византийской культуры // Византийский временник. 1980. Т. 41. С. 46-67.
161. Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. – Переславль: Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. 656, XVI с.
162. Успенский Ф. И. История Византийской империи в 8 т. Том 1. – М.: Издательство Юрайт, 2023. 287 с.
163. Успенский Ф. И. История Византийской империи VI-IX вв. – М.: Мысль, 1996. 827 с.
164. Фельми К. Х. Иконы Христа. – М.: Интербук-бизнес, 2007. 191 с.
165. Феодорит Киррский. Толкования на книгу Бытия // Творения Блаженного Феодорита, епископа Киррского. Часть 1. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1905. 432 с.
166. Филатов В.В. Краткий иконописный иллюстрированный словарь: книга для учащихся. М.: Просвещение, 1996. 222 с.

167. Филосторгий. Сокращение «Церковной истории» // Церковные историки IV–V веков / [сост. Высокий М. Ф., Тимофеев М. А.]. – М.: РОССПЭН, 2007. 621 с.
168. Фрейберг Л. А. Античное литературное наследие в византийскую эпоху. – М.: Изд-во «Наука», 1975. 414 с.
169. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. 605 с.
170. Фрикен А. Ф. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. Ч. 2. – М., 1877. 282 с.
171. Христофор, архим. Древнехристианская иконография, как выражение древнецерковного веросознания. – М.: Унив. тип. (Каткова), 1886. 284 с.
172. Церковная история Эрмия Созомена Саламинского. – СПб., 1851. 636 с.
173. Шараков С.Л. О понятии духовного символизма в системе эпохальных стилей символики // Ученые записки НовГУ. 2018. №2 (14). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-ponyatii-duhovnogo-simvolizma-v-sisteme-epochalnyh-stiley-simvoliki> (дата обращения: 1.04.2024).
174. Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. – М.: Мысль, 1979. 372 с.
175. Шишков А. М. Метафизика света : очерк истории. – СПб.: Алетейя, 2012. 365 с.
176. Шмеман А., прот. Символы и символизм в православной литургии // Православное богословие и благотворительность. Сборник 3. – СПб, 1996. 215 с.
177. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. – СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.
178. Эко У. Эволюция средневековой эстетики. – СПб.: Азбука-классика, 2004. 286 с.

179. Элиаде М. История веры и религиозных идей. В 3-х томах. – М.: Критерион, 2001-2002. Т. I, 464 с.; Т. II, 512 с.; Т. III, 352 с.
180. Юрочкин В. Ю. Древнейшие изображения Креста Господня // Православные древности Таврики: Сб. материалов по церковной археологии. – К.: Стилос, 2002. С. 21-50.
181. Языкова И.К. Богословие иконы. – М., 1995. 207 с.
182. Allegorie // Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. G. Ueding. Bd. 1. – Tübingen: Niemeyer, 1992.
183. Andrews H. T. The Letter of Aristeas // Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament / Ed. by R. H. Charles. – Oxford: Clarendon Press, 1913. Vol. 2. P. 83-122.
184. Bayet Ch. Byzantine Art. – New York, 2009. 199 p.
185. Beckwith J. Early Christian and Byzantine Art. – New Haven; London, 1993. 412 p.
186. Biblia Hebraica Stuttgartensia. Ediderunt Elliger K. Rudolph W. Stuttgart, 1967. 1608 p.
187. Bickerman E. Zur Datierung des Pseudo-Aristeas // Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft. 1930. Bd. 29. S. 280–298.
188. Brendel O. Origin and Meaning of the Mandorla // Gazette des Beaux-Arts. Ser. 6. 1944. Vol. 25. P. 5-24.
189. Brinkmann H. Mittelalterliche Hermeneutik. – Tübingen: Niemeyer, 1980. 439 p.
190. Bussagli M. Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee. – Milano: Bompiani, 2003. 369 p.
191. Christian symbolism / by Mrs. Henry Jenner. – London : Methuen, 1910.
192. Colin I. The Ottoman Empire, 1300–1650: The Structure of Power. – Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2002. 405 p.
193. Dähne A.F. Geschichtliche Darstellung der jüdisch-alexandrinischen Religions- Philosophie. Abt. 2. Halle, 1834.

194. Dawson D. Allegorical readers and cultural revision in ancient Alexandria. – Berkeley: University of California Press, 1992. xi + 341 pp.
195. Didron A. N. Christian Iconography: The History of Christian Art in the Middle Ages. – London: G. Bell, 1886.
196. Downey G. Byzantine Architects: Their Training and Methods // Medieval Architecture. N. Y.; L., 1976.
197. Eastmond A. The glory of Byzantium and early Christendom. – London, 2013. 304 p.
198. Elderkin G. W. Shield and Mandorla // AJA. 1938. Vol. 42. N 2.
199. Gigot F. Seraphim // The Catholic Encyclopedia. Vol. 13. – New York: Robert Appleton Company, 1912.
200. Grabar A. Virgin in a Mandorla of Light // Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend Jr. / Ed. K. Weitzmann. – Princeton (N. J.), 1955.
201. Greenberg M. Ezekiel 1-20. – New York, Doubleday, 1983. 388 p.
202. Grundmann. «Αγγελος» // Theological dictionary of the New Testament (Edited by G. Kittel). – Michigan, 1987. Vol. 1.
203. Hatzidakis N. Hosios Loukas: Mosaics – Wall Paintings. – Athens: Melissa, 1997. 94 p.
204. Hjalmar Torp. Обложка Mosaikkene i St. Georg-Rotunden i Thessaloniki
205. Homeri. Iliadis. Ed. G. Dindorf. Pars I, Lipsiae, 1901.
206. Janin R., Le siège de Constantinople et le Patriarcat Oecuménique. Les églises et les monastères. – Paris, 1969. 605 p.
207. Klawans J. Identities Masked: Sagacity, Sophistry and Pseudepigraphy in Aristeas // Journal of Ancient Judaism. 2019. Vol. 10. P. 395-415.
208. Kohler K. Ангелология // Еврейская энциклопедия. СПб., 1909. Т.2. 960 стб.
209. Lamberton R. Homer the theologian. Neoplatonist allegorical reading and the growth of the epic tradition. – Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1986. 363 p.

210. Liell. Die Darstellungen der allerseligen Jungfrau u. Gottesgebärerin Maria, Freiburg, 1889, taf. II, 1.
211. Lowden J. *Early Christian & Byzantine Art.* – London: Phaidon Press, 1997. 448 p.
212. Mango C. *Materials for the Study of Mosaics of St. Sophia at Istanbul.* – Washington, 1962. 145 p.
213. Matthews, Th. F. *The Clash of Gods: A reinterpretation of Early Christian Art.* – New Jersey, Princeton: Princeton University Press, 1993. 223 p.
214. Mazzei B. Il cubicolo dell'Annunciazione nelle catacombe di Priscilla // *Rivista di Archeologia Cristiana*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano, 75, 1999. P. 233-280.
215. Meier C. *Zwei Modelle der Allegorie im 12. Jahrhundert // Formen und Funktionen der Allegorie.* Hg. v. W. Haug. Stuttgart: Metzler, 1979.
216. *Mosaikkene i St. Georg-Rotunden i Thessaloniki: et hovedverk i tidlig-bysantinsk kunst.* – Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1963. 86 p.
217. Olmstead A. T. *History of the Persian Empire.* – London: The University of Chicago Press, Ltd, 1948. 670 p.
218. Ostrogorsky G. *The Byzantine emperor and the hierarchical world order // The Slavonic and East European review*, 35, 1956/57.
219. Parker J. H. *The Archaeology of Rome.* – Oxford and London, 1877.
220. Peers G. *Subtle bodies. Representing Angela in Byzantium.* – Berkeley–Los Angeles–London, 2001. 235 p.
221. *Platonis dialogi Secundum Thrasylli Tetralogias dispositi. Ex. Recognitione C. F. Hermanni*, Lipsiae, 1906.
222. *Platonis dialogi Secundum Thrasylli Tetralogias dispositi. Ex. Recognitione C. F. Hermanni*, Lipsiae, 1906.
223. Renfrew C., Bahn P. *Archaeology: Theories, Methods and Practice (4th ed.).* – London: Thames & Hudson, 2004. 656 p.
224. Saller S. *Bethlehem and its Surroundings // SBF.* 1963. N 13.

225. Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX. Edidit Rahlfs A., Werkstätten, 1965.
226. Venturi A. Storia dell'arte italiana, 1901.
227. Ward Perkins J. B. Constantine and the Origin of the Christian Basilica // Papers of the British School at Rome. 1954. Vol. 22. P. 69-90.
228. Ware K. T. The Mystery of God and Man in St Symeon the New Theologian. – London, 1971.
229. Willis R. The Architectural History of the Church of the Holy Sepulcher at Jerusalem. – London, 1849. 167 p.
230. Wilpert J. Le pitture delle catacombe romane. – Roma: Desclee Lefebvre & C, 1903. 549 p.