
Г. А. Кошеленко

ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ РАННЕГО ХРИСТИАНСТВА

ПРИ ИЗУЧЕНИИ истории искусства одной из важнейших проблем является исследование соотношения между идеологией, господствующей в данном обществе (в частности, эстетическими теориями) и собственно искусством. Эти взаимоотношения могут быть различными: наиболее просты и ясны они при прямой зависимости произведений искусства от господствующих воззрений; гораздо более сложны в тех случаях, когда можно наблюдать наличие нескольких противоборствующих идеологических течений.

Наиболее ясным примером того рода соотношений, когда господствующая идеология всецело подчиняет себе художественную практику, обычно считается византийское искусство, целиком подчиненное интересам церкви и государства и пронизанное идеями христианской эстетики.

В настоящее время принято считать, что христианская эстетическая теория, воплотившаяся в византийском искусстве, ведет свое начало от Августина, приспособившего к христианским воззрениям эстетические построения неоплатонизма, сформулированные Плотинем¹. Эта концепция, поддержанная виднейшими авторитетами², считает возможным видеть в неоплатонизме единственный источник средневековой христианской эстетической мысли. Но вряд ли такой взгляд до конца правилен. Порок этой концепции мы видим в полном игнорировании собственно христианской традиции, предшествовавшей Августину и Плотину. Эта точка зрения неверна хотя бы в силу того, что не учитывает столь важную черту всякой религиозной идеологии как традиционализм. Кроме того, изучение писаний Августина показывает, что он широко использовал всю предшествующую христианскую литературу³. Вряд ли можно сомневаться в известной зависимости его эстетической теории от более ранней христианской традиции. Трудно сомневаться и в хорошем знакомстве Плотина с сочинениями современных ему христианских теологов. Хо-

¹ P. A. Miché lis, *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, L., 1955, стр. 104 сл., о н же, *Neo-Platonic Philosophy and Byzantine Art*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XI (1952), № 1; A. G r a b a r, *La peinture byzantine*, Genève, 1953, стр. 39 сл.; R. B a u e r, *Histoire de l'esthétique*, P., 1961, стр. 71. E. d e B r u y n e, *L'esthétique du Moyen age*, Louvain, 1947, стр. 412; A. G r a b a r, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, «Cahiers archéologiques», I, P., 1945, стр. 15 сл.

² Мы не останавливаемся на расхождениях, которые существуют, в частности, между П. А. Михелисом и А. Грабаром, имеющих в сущности второстепенное значение.

³ K. S v o b o d a, *L'esthétique de Saint Augustine et ses sources*, Brno, 1939.

рошо известно, что воззрения Плотина (в том числе и эстетические) формировались под влиянием не только платоновской философии, но и целого ряда других философских течений, отдельные положения которых были включены в его систему⁴. Думается, что в предположении о влиянии христианских писателей не будет ничего невероятного.

Именно поэтому мы считаем необходимым более внимательное изучение той христианской литературы, которая предшествует времени деятельности Плотина, с целью выяснения развиваемых в ней эстетических концепций. Для этого естественно обратиться в первую очередь к тому кругу памятников II в. н. э., который известен как апологетическая литература⁵. При всем разнообразии произведений, обнимаемых этим определением, есть целый ряд общих для них черт. Так, большинство авторов, называемых апологетами, до принятия христианства были риторами-философами, хорошо знакомыми с современными им течениями античной мысли (в частности и эстетической), и в своих произведениях очень большое место уделяли вопросам искусства. Именно это дает нам надежду на то, что исследование сочинений данного круга христианских писателей позволит выяснить их эстетические воззрения. Конечно, цельной системы эстетических воззрений от этих произведений ожидать трудно, поскольку основное внимание в них уделяется (помимо полемики с ходячими мнениями того времени о христианской религии) либо полемике с религиозно-философскими воззрениями, бытовавшими во II в. среди противников христианства, либо обоснованию основных теологических построений христианства. Видимо, именно здесь и следует искать причину того, что в истории раннехристианской эстетической мысли этот период не привлекал достаточного внимания⁶. В лучшем случае уделялось внимание только оценке античного искусства в сочинениях апологетов и не исследовалась их положительная эстетическая программа⁷. Тем не

⁴ Н. Р. F i n b e r g, *The Filiation of Aesthetic Ideas in Neoplatonic School*, CQ, XX (1926), № 3—4, стр. 148—151; G r a b a r, *Plotin et les origines...*, стр. 16 сл.

⁵ В данной работе мы считаем возможным и даже необходимым ограничиться только христианской литературой II в. н. э., и поэтому не разбираем сочинений таких во всех отношениях интересных писателей, как Тертуллиан и Климент Александрийский, поскольку основные произведения этих двух авторов все-таки приходится уже на начало III в. н. э. Помимо такого (хронологического) обоснования этого ограничения существует и другое не менее важное. Христианская апологетическая литература II в. в вопросах отношения к искусству представляется внутренне единой, а в III в. в ней уже намечаются значительные расхождения в этом вопросе, особенно заметные как раз на примере произведений Тертуллиана и Климента Александрийского.

⁶ См., например, G. E. G i l b e r t, H. K u h n, *A History of Aesthetics*, N. Y., 1939; R. V a u e r, *Histoire de l'esthétique*, P., 1961. Даже в первом томе пятитомной хрестоматии «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли» (М., 1962), который посвящен античности и средневековью, нет ни слова об эстетических воззрениях христианских писателей ранее Августина. Некоторый прогресс можно отметить в кн. «История европейского искусствознания (от античности до конца XVIII века)» (М., 1963), где упоминается уже христианская литература III в., но и там еще полностью отсутствует II в.

⁷ F r e r p e l, *Les apologistes chrétiens au II siècle*, P., 1870; П. И. М и р о н о с и ц к и й, *Афинагор, христианский апологет*, Казань, 1894; A. P u e s c h, *Histoire de la littérature grecque chrétienne, II (Les II et III siècles)*, P., 1928; о н ж е, *Recherches sur les Discours aux grecs de Tatian (Université de Paris, Bibliothèque de la faculté de Lettres, XVII)*, P., 1903; L. C h a m o n a r d, *Étude sur le Περὶ ἀναστάσεως d'Athenagore*, Lyon, 1905; J. R i v i e r e, *Saint Justin et les apologistes du second siècle*, P., 1907; M. B. A u b é, *Saint Justin, philosophe et martyr. Étude critique sur l'apologétique chrétienne au II siècle*, P., 1875; A. P u e s c h, *Les apologistes grecs au II siècle de notre ère*, P., 1912; R. K ü h n, *Der Octavius des Minucius Felix. Eine heidnisch-philosophische Auffassung vom Christentum*, Lpz, 1882; C. T h o m a s, *Melito von Sardes. Eine Kirchengeschichtliche Studie*, Osnabrück, 1893; И. П. Р е в е р с о в, *Защитники христианства (апологеты)*, СПб, 1898; A. С п а с к и й, *Эллинизм и христианство*, Сергиев посад, 1914.

менее ее вполне возможно восстановить, так как при внимательном изучении писаний апологетов можно найти] большое количество, хотя зачастую и разрозненных, мест, посвященных тем или иным вопросам эстетической теории.

Исходным пунктом этой программы было полное отрицание античного искусства. Христианство первых веков н. э. рассматривало себя как силу, призванную целиком изменить мир, и неприятие античного искусства входило составной частью в эту систему воззрений. Такое отношение к искусству диктовалось как тем, что оно было насквозь пронизано античной мифологией, которая была, по выражению К. Маркса, не только его арсеналом, но и почвой⁸, так и тем, что памятники искусства были одним из важнейших средств воздействия античных культов. Действительно, трудно переоценить то влияние, которое оказывали на массы поклоняющихся эти высокохудожественные произведения. Так, например, статую Сарapisа в Александрии изваял Бриаксис, современник Скопаса. Эта монументальная статуя привлекала огромное число поклоняющихся и была, по выражению Руфина (II, 24) «самой головой идолатрии» (*caput ipsam idolatriae*). Недаром при разрушении и поджоге Сарапеума толпой христианских фанатиков в 391 г. первый удар топором по этой статуе нанес сам патриарх Феодил⁹. Отрицание античной религии естественно вело к отрицанию античного искусства. Критика античной практики обосновывалась в первую очередь тем, что изображение божества невозможно, поскольку бог лишен каких-либо атрибутов. Это был решительный разрыв с античным антропоморфизмом. Для христианина божество было неопишваемым и неизъяснимым (*Theophil., Ad Autolyc., I, 3*), и поэтому всякие попытки изобразить его считались заранее обреченными на неудачу.

Так, Феодил Антиохийский писал: «Смешным кажется мне то, что каменотесы, ваятели, живописцы или плавильщики делают, пишут, вытесывают, отливают и изготовляют богов, которые после того как будут отделаны художниками ни во что не ставятся ими, когда же их купят и поставят в так называемый храм или какой-нибудь дом, то не только купившие приносят им жертвы, но и те, которые их сделали и продали, приходят с почтением и с запасом жертв и возлияний поклоняться им и почитают их за богов, забывая, что эти боги те же, что были в их руках, — камень, медь, дерево, краска или какое-нибудь другое вещество»¹⁰. Таким образом, Феодил Антиохийский решительно нападает на представление о статуе божества, как о самом божестве. Конечно, подобное, почти фетишистское, понимание статуи отнюдь нельзя считать свойственным для всего античного мировоззрения, трудно ожидать, чтобы в том же

⁸ К. Маркс, К критике политической экономии, М., 1949, стр. 224. Тесная связь и зависимость изобразительных искусств от мифологии отчетливо сознавалась и в первые века н. э. См., например, *Philost., Imagines, Insulae, 5*, где говорится, о том, что «живопись охотно использует образы поэзии». Сочинения обоих Филостратов и Каллистрата убеждают в почти полном господстве мифологической тематики в живописи и скульптуре того времени, вне зависимости от того, будем ли мы рассматривать их описания как своеобразный каталог каких-либо реально существовавших картинных галерей или просто как риторические упражнения на темы современного им искусства.

⁹ *F. Cumont, Religions orientales dans le paganisme romain, P., 1909, стр. 127.* См. также Г. Буассье, Падение язычества, М., 1892, стр. 414.

¹⁰ *Theophil., Ad Autolyc., II, 2.* Об этом же говорит и современная Феодилу антихристианская литература. Ср., например, у Цельса: «... Они потому не верят в богов, созданных руками людей, что нелепо допустить, чтобы творения самых презренных и злонаправленных ремесленников, изготовленные иной раз и людьми нечестивыми, были богами...» (*Ori g., Contr. Cels., I, 5, пер. А. Б. Рановича.*)

II веке Марк Аврелий, например, воспринимал статую как божество, но мы хорошо знаем, что среди рядовой массы населения Империи подобные представления были широко распространены¹¹ и против них выступали различные философские направления (стоики, платоники)¹². Кроме того, необходимо учитывать, что антропоморфизм (в широком смысле этого слова, понимая под ним не только внешнюю форму божества, но и его сущность — действия, побудительные причины, чувства) божеств был питательной почвой для подобного рода представлений. К тому же самый факт выступления апологетов против этих идей лучше, чем все остальные аргументы, доказывает их распространенность среди широких масс населения. Помимо Феофила Антиохийского (см. также I, 10; II, 34) подобные идеи критикуют Юстин (Apol., I, 9)¹³, автор псевдоюстиновского послания к Диогнету (2), Минуций Феликс (Octav., 23)¹⁴, Мелитон Сардийский (стр. 293)¹⁵. Варнава даже причиной утраты евреями завета объявляет почитание божества в антропоморфном виде (Varnab., IV). Отрицание «идолатрии» — почитания изображений божеств — было одним из самых резких расхождений с обычными античными нормами, привлекавших членов раннехристианских общин, для которых неприятие порядков античного общества находило свое выражение в отрицании античной религии и столь яркого ее внешнего выражения, как антропоморфные изображения божеств. Грех идолослужения в течение долгого времени в христианской среде считался самым тяжелым. Лишь с 250 г. начинает распространяться убеждение, что и этот грех может быть про-

¹¹ Видимо, широкое распространение подобных представлений связано не только с пережиточно существовавшими верованиями более ранних эпох на почве Италии и Греции, оживавшими в эпоху общего культурного кризиса, но и с широчайшим распространением восточных, в частности, египетских культов. В египетской религии с древнейших времен и вплоть до римского времени было распространено представление о статуе как о живом существе, сохранявшем частицу человеческого духа. См. Simonet, Religions..., стр. 140; G. Foucart, Le culte de Dionysos en Attique, «Memoires des Académie des Inscriptions», XXXVII, 1904, стр. 61.

¹² См. Plut., De Iside et Osiride, II. Еще более решительное осуждение таких представлений мы находим у Сенеки (L a s t., Div. institut., 22). Те же идеи мы встречаем и у Лукиана, хотя и менее надежного, но зато более обстоятельного автора, не показывающего, что в народе почитали прямо и непосредственно изображения божеств. Так он пишет о статуе Зевса Олимпийского: «... Пришедшие в храм полагают, что они видят не слоновую кость из Индии или золото, добытое во Фракии, но самого сына Кроноса и Рея, переселенного Фидием на землю...» («О жертвоприношениях», 11). Обоготворение статуй высмеивается и в «Зевсе трагическом» (7—12), где Гермес саживает богов согласно стоимости того материала, из которого выполнены их статуи. Следует отметить, что в философской литературе того времени существовало и течение, оправдывавшее поклонение изображениям божеств. Так, Максим Тирский говорил (Dissert., VIII, 9 и 2), что «если бы дело шло о создании новой породы людей, то им лучше было бы дать совет не поклоняться изображениям, но если уже изображения существуют, то все равно надо их сохранить. Боги в них не нуждаются, но люди не могут обойтись вследствие слабости ума и беззаботности относительно богов». Еще далее в попытках оправдания этой практики шел Плотин, утверждавший, что в силу начала симпатии божественные силы легче войдут в общение с людьми посредством статуй, потому что форма последних соответствует идее той силы или того божества, которое они изображают (Ennead., IV, 3, 11).

¹³ Цит по изд. Justin, Apologies. Texte grec. trad. française, introd. et index par L. Rautingy, P., 1904.

¹⁴ Цит. по изд. M. Minucii Felicis Octavius, rec. H. Boenig, Lpz, 1903.

¹⁵ Вероятно, то произведение, которое известно нам как «Речь» Мелитона Сардийского и имеется только на сирийском языке в рукописи VII в., не принадлежит этому автору, поскольку ее текст не содержит тех мест, которые цитируются Евсевием (IV, 26). Вполне возможно, что это одна из многих апологий, составленных в первые века н. э. и только позднее получившая имя известного автора. См. R. Duval, La litterature syriaque («Anciennes litteratures chrétienne», II), P., 1907, стр. 156.

щен¹⁶. Художники, становившиеся христианами, обязательно должны были оставить свою прежнюю профессию¹⁷.

В основе подобного подхода к античному искусству и его религиозной функции лежал тезис о противоположности духа и материи, одно из крайних положений христианства¹⁸. Божество, дух, нечто абсолютно чуждое материи, плоти, какой-либо форме, и его невозможно изобразить в материальной форме — эта идея буквально пронизывает всю апологетическую литературу (Tatian., Orat., 2; Athenag. Suppl., 20). Попытка изобразить божество не только заранее обречена на неудачу, но и греховна. Так, Мелитон Сардийский пишет: «Есть люди, которые не могут высидеть над своею матерью-землею, и поэтому делают себе и богов из земли, своей матери; они осуждены судом истины, потому что они неизменяемое имя прилагают к вещам изменяющимся и не боятся называть богами то, что сделано руками человека, и дерзают делать изображение бога, которого они не видели...»¹⁹. Греховность искусства (в первую очередь религиозного) объясняется тем, что плоть, материя — это воплощение зла, порождение сил, враждебных божеству. Идея извечности зла на земле, греховности всего земного, всего связанного с материей — общее место в раннехристианской апологетической литературе (Just., Apol., II, 5; Herm., Irrisio, 1; Athenag., Suppl., 24—25).

Божество как идеал всего сущего, как сама воплощенная красота, находится, писал Феофил (Ad Autolyc., I, 3), за пределами возможностей искусства. Таким образом, христианство с самого своего возникновения ставило (в теоретическом плане) границы искусству, считая, что достижение художественного идеала для него невозможно.

Тем не менее апологеты выдвигали свою программу искусства, полагая, что и оно имеет какую-то, свойственную ему, цель (Athenag., De ressurect., 24). Особенность их теории искусства — в тесной связи собственно эстетических и этических воззрений, причем последние господствуют, что и определяет, в конечном счете, дидактическую направленность искусства. Этические воззрения раннего христианства определялись тем, что целью человеческого существования провозглашалось познание бога: «Он (бог. — Г. К.) захотел создать человека, чтобы он им познаваем был, и для человека подготовил мир» (Theophil., Ad Autolyc., II, 10); «Но знай, что венец твоих добрых дел есть познание бога и служение ему» (Мелитон, стр. 293)²⁰. В наиболее яркой форме эти идеи развиты Татианом: «...Не

¹⁶ Ср. А. Гарнак, Религиозно-нравственные основы христианства, Харьков, 1907, стр. 179—180.

¹⁷ Н. Невзоров, Отношение христиан первых шести веков к современному языческому искусству, СПб., 1874, стр. 7.

¹⁸ T a t i a n., Orat., 4, 15, 16, 21. Издание текста T a t i a n i Oratio ad Graecos, rec. E. Schwartz («Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur», VI, 1), 1888; A t h e n a g., Suppl., 4, 27. Издание текста A t h e n a g o r a e philosophi atheniensis opera, rec. J. C. T. Otto, Ienae, 1875 («Corpus apologetarum christianorum saeculi secundi», vol. VII).

¹⁹ Мелитон Сардийский ..., стр. 288 сл. Аргументы этой речи с равным успехом могут быть обращены и против развившегося позднее у христиан почитания икон, которые считались не изображениями, а символами божества.

²⁰ Нельзя считать, что подобный взгляд был присущ только христианству. Сходные идеи возникали и в других системах, в частности, в герметической литературе. Например, «Господни и творец всего сущего, которого мы называем богом, создал второго бога, видимого и осязаемого... Создав это единственное существо, занимающее первое место среди созданий и второе после него, он нашел его прекрасным и полным великих благ и полюбил его как часть своего божества. Итак, чтобы он был и велик и благ, он пожелал, чтобы был другой, способный созерцать это его творение, и сотворил человека, как отражение своего разума и слова» (Асклепий, 8). Ту же идею мы находим и у Филона Александрийского — *τέρμα τῆς ὁδοῦ γυνώσις ἐστὶ καὶ ἐπιστήμη θεοῦ* (Quod deus sit immut., 143).

хочу царствовать, не желаю быть богатым, отказываюсь от военачальства, ненавижу блуд, не замышляю плавать на корабле ради ненасытной жадности, не вступаю в борьбу для получения венцов, я свободен от безумного честолюбия, презираю смерть, я выше всякого рода болезней, печаль не сдает моей души. Если я раб, сношу рабство, если свободен, не хвастаюсь благородством своим» (Orat., 11). Такие же идеи развивал и Климент: «Все мы были смиренны и чужды тщеславия, любили более подчиняться, нежели повелевать, и давать, нежели принимать...» (I послание к коринф., II; ср. там же, XIII—XVI). Дальнейшее развитие этических воззрений раннего христианства мы находим в его втором послании к коринфянам (IV), где в качестве главных черт этики раннехристианской общины названы взаимная любовь, воздержание, милосердие, доброта, сострадание друг к другу, отсутствие корыстолюбия.

Таким образом, этический идеал раннего христианства, как он предстает перед нами в литературе II в., — это идеал «маленького человека», сознательно противопоставляющего себя и свою общину тому, что господствует в мире — власти, богатству, стремлению к наживе, честолюбию, благородному происхождению. Огромный чуждый мир враждебен ему, он сознательно замыкается в узком кругу своей общины, вдохновляемый надеждой на загробное воздаяние. То, что мы знаем о социальном составе раннехристианских общин, убеждает в том, что основную массу их членов составляли именно низы общества. Страдавшие от суровой эксплуатации, они в своих чаяниях отвергали этот мир со всеми его порядками, с его искусством. Но поскольку этот протест был не активным, а пассивным, обращенным в потусторонний мир, то и эстетические идеи раннего христианства приобретали своеобразную окраску. Поскольку вся настоящая жизнь рассматривалась только как подготовка к будущему существованию, в котором не будет зла и не будет, следовательно, субстанции зла — материи, плоти, постольку вся нынешняя жизнь с ее этическими нормами должна быть целиком посвящена подготовке к этой будущей жизни. Той же цели должно служить и искусство. Именно этим определяются (в теоретическом плане) цели искусства и эстетический идеал, по воззрениям апологетов.

Прежде всего, отвергается античный эстетический идеал. Каковы бы ни были расхождения исследователей в оценке античного эстетического идеала²¹, совершенно несомненно, что идеалом античного рабовладельческого общества был человек *καλὸς καὶ ἀγαθός* и понятие калокагатии обнимало как чисто внешнюю красоту, красоту тела, порожденную атлетическими упражнениями, так и художественное образование, жизненную энергию, славу, богатство. Идеал человека, характеризуемый понятием *καλὸς καὶ ἀγαθός* и отражавшийся античным искусством классического периода как идеал социальный был связан со всем строем греческого полиса и, естественно, претерпел значительные изменения уже в эллинистическую эпоху, но особенно далеким оказывается он для социальных низов римского времени, когда начинается распад рабовладельческого строя и зарождаются новые социально-экономические отношения со всеми им присущими явлениями и в идеологии.

Наиболее яркое художественное выражение античная калокагатия находит в классической скульптуре²², которая и в первые века н. э. оставалась нормой и образцом для художника и основной массы представи-

²¹ См., например, В. П. Шестаков, О характере античного эстетического идеала, «Вестник истории мировой культуры», 1959, № 2, стр. 35—51; А. Лосев, Классическая калокагатия и ее типы, «Вопросы эстетики», вып. 3, М., 1960, стр. 411—473.

²² Лосев, ук. соч., стр. 471.

телей верхних слоев римского общества, и поэтому именно на эту область искусства и на писателей, дававших ей теоретическое обоснование, наиболее яростно обрушиваются христианские апологеты. Наиболее ярко эта тенденция выражена у Татиана: «По учению Аристотеля, не могут быть счастливыми те, которые не имеют ни красоты, ни богатства, ни здоровья телесного, ни знатности. И такие-то люди называются философами...» (Orat., 2). Столь же резко он выступает против атлетических состязаний, входивших непременной составной частью в античную систему воспитания (там же).

Античному пониманию эстетического идеала противостоит положительная программа апологетов. Наиболее ярко она выражена у Юстина: «Итак, мы совершенно уверены, что всякий удаляющийся от того, что кажется красивым, и стремящийся к тому, что почитается трудным и странным, получит блаженство» (Apol., II, 11). И даже более того: «Самый вождь наш — слово божие, которое постоянно предводительствует нами, ищет не телесного здоровья, не внешней красоты, не знатности происхождения, но чистоты души» (Justin. (?), Oratio, 5). Таким образом, положительный эстетический идеал апологетической литературы совершенно не связывается с красотой в ее античном понимании, для нее важна только красота духовная. Та материя, из которой создано человеческое тело, плоть, названа безобразной (Justin., Apol., I, 10). Такое понимание сущности прекрасного в применении к человеку, как мы старались показать выше, естественно вытекает из общих представлений раннего христианства. Это отчетливо сознавали и сами апологеты: христиане, по их словам, «во плоти, но живут не по плоти²³, находятся на земле, но суть граждане небесные²⁴» (Justin.(?), Epistol. ad Diognetum, 5).

Следовательно, требование дидактичности искусства, одно из основных положений раннехристианской эстетической теории, находилось в резком противоречии с направлениями, господствовавшими в античном искусстве того времени. Безусловно, в полисный период античное искусство играло огромную воспитательную роль, будучи воодушевлено высокими идеалами воспитания свободного человека, гражданина полиса. Но в римское время такое искусство умирало, и доказательством тому служит содержание очерков Филостратов, где практически совсем не ставится эта тема, хотя оба произведения построены таким образом, что будь тема эта для искусства хоть сколько-нибудь важна, она обязательно была бы упомянута. Апологеты же требуют от искусства назидательности, но как далеки их этические идеалы, служить которым должно искусство, от идеалов полисного периода. Таким образом, суммируя все вышеизложенное, можно попытаться дать реконструкцию основных черт эстетической теории христианских апологетов²⁵. Прежде всего обращает на себя внимание ее воинствующий характер. Она заострена как против античной эстетической теории, так и против античного искусства²⁶. Позитивная эстетическая теория основана (как и более общие построения апологетов) на противопоставлении духа и материи. Высший идеал и источник красоты — совершенный дух (божество), лишенный каких-либо материальных атрибутов. Достичь этого идеала — смысл существования, но в жизни он

²³ 2 кор., X, 3; Римл., VIII, 12.

²⁴ Филипп., III, 18—20.

²⁵ Хотя мы и отдаем себе отчет в неизбежном схематизме подобной реконструкции.

²⁶ Необходимо отметить, что христианская полемика в это время в основном рассчитана на то, чтобы произвести впечатление на широкие массы населения, а не на верхушку общества, получавшую философское образование и рассматривавшую изображения богов только как известные символы божеств, не имеющие самостоятельной жизни, часто даже просто как традиционные предметы, лишь воздвигаемые в честь богов (см., например, O r i g., Contra Cels., VII, 62).

недостижим. Возможно только то или иное приближение к нему, но не полное постижение его. Красота в человеке и природе определяется только присутствием той или иной частицы этого духа. В связи с этим в эстетической теории апологетов значительное место занимает идея *λόγος θεός*, который согласно месту, занимаемому им в акте творения, будучи *ἐνεργεία* верховного божества, является первообразом всего сущего. Тем самым большее или меньшее приближение к идеалу красоты определяется тем или иным приближением к идеальному архетипу, проявившемуся из логоса в момент творения. Следовательно, само прекрасное, по воззрениям апологетов, оказывалось совершенно не связанным с материей. Прима́т духа не требует материальной красоты. Материя — только оковы духа. Прекрасно то, что пронизано духом, а внешне оно может и даже должно быть безобразным! Для искусства этот тезис означал отказ от реалистической трактовки и мира и человека, на первое место в искусстве выдвигается символика²⁷, поскольку прекрасное не имеет материального выражения и материальными средствами недостижимо.

Эстетические воззрения теснейшим образом связаны с этическими нормами, господствовавшими в раннехристианских общинах и отражавшими пассивный, но яростный протест угнетенных масс против всех форм гнета как физического, так и духовного (официальные культы империи, городские культы).

Но развитие христианской идеологии (в том числе и эстетической теории) во II в. н. э. нельзя рассматривать как изолированный феномен. Христианство было тесно связано с многими идеологическими течениями античного мира²⁸ и, естественно, встает задача — выяснить соотношение эстетической теории христианства и современных ему иных идеологических течений. В античной философской мысли того времени важнейшее место принадлежало стоицизму, эпикуреизму и неоплатонизму. Из них лишь последний в своих эстетических построениях близок апологетам. Стоицизм, хотя и имеющий (в своих эстетических построениях) известную близость с учением Платона, не мог иметь серьезных точек соприкосновения с христианской эстетической теорией в силу своего субъективизма, столь отличного от христианских воззрений. Стоики отбрасывали дидактическую сторону искусства, столь важную для христианства. У них отсутствовало то резкое противопоставление духа и материи, которое определяет все основные черты христианской философии. В отличие от христианства стоицизм признавал официальное искусство.

Столь же далеки друг от друга христианство и эпикуреизм, эстетическим идеалом которого были самопоглощенные и прекрасные божества. К. Маркс писал о богах Эпикура, которые должны почитаться «ради их красоты, их величия и совершенной природы», что «эти боги — не фикция Эпикура. Они существовали. Это — пластические боги греческого искусства»²⁹.

Столь же далеки были от христианских идей и рядовые художественные критики, не принадлежавшие к какой-либо определенной философской школе и отражавшие в своих работах широко распространенные, ходячие представления — оба Филострата и Каллистрат. Их взгляды еще целиком пронизаны общеправославными представлениями: для них по-

²⁷ В преобладании символика в христианском искусстве нельзя видеть, как это делает Коуп (G. C o p e, *Symbolism in the Bible and the Church*, N. Y., 1959, стр. 44), только боязнь идолопоклонства.

²⁸ Например, во II в. н. э. широко распространяется идея о том, что человеческая душа является частью некоей всеобщей мировой души. См. R. P. F e s t u g i è r e, *La révélation d'Hermès Trismegiste*, t. I, P., 1944, стр. 12 сл.

²⁹ К. М а р к с и Ф. Э н г е л ь с, Из ранних произведений, М., 1956, стр. 44.

прежнему высшим мериллом ценности произведения искусства является его художественная правдивость (конечно, в античном понимании). «...Тот, кто не может красками нам передать природной гармонии, в картинах своих он не будет правдивым художником» (здесь и далее пер. С. П. Кондратьева), — пишет Филострат (...δαίμονίως ἐκμιμήηται τὰ γὰρ ξυμβαίνοντα οἱ μὴ γράφοντες οὐκ ἀληθεύουσιν ἐν ταῖς γραφαῖς. Imagines, Virgines humnum canentes, 3). Правдивость изображения, заставляющая забывать о том, что перед глазами зрителя не реальная жизнь, а произведение искусства, — вот наиболее часто встречающаяся в этих работах похвала художнику, главное (с точки зрения художественного критика) условие эмоционального воздействия картины на зрителя («Ведь невозможно, чтобы кто-либо мог хорошо выразить душевное движение, если оно не будет гармонировать с внешними проявлениями, установленными самой природою» — ὡς οὐκ ἐνὸν τῆς κατ' ἐννοίαν κινήσεως ἐπιτυχεῖν ἀριστα μὴ ἔσω τοῦ ἐκ φύσεως μέτρου τῆς ἀρμονίας ἡκούσης — Philostr. Junior, Imagines, Proem., 5)³⁰.

Вся терминология этих авторов отражает их принципиальную позицию: так, Филострат Старший неоднократно возвращается к понятию мимезиса, считая его самым источником искусства: «Если кто хочет точнее узнать, откуда возникло искусство, пусть он знает, что подражание служит ему началом, таким является оно с самых древних времен и оно наиболее соответствует его природе» — βασιλίζοντι δὲ τὴν γένεσιν τῆς τέχνης μίμησις μὲν εὐρημα πρεσβύτατον καὶ ξυγγενέστατον τῇ φύσει. Imag., Proem., 1). Так же широко используют они и другие термины, отражающие основные теоретические положения, общие для всех направлений античной эстетической мысли, такие, как симметрия (Philostr., Junior, Proem., 5), гармония (Philostr., Virgines humnum canentes, 3), часто упоминаются и основные практические приемы античного искусства, например, закон перспективы (Philostr., Menoecus, 2).

Но если в работах обоих Филостратов мы видим принципы, в корне расходящиеся с принципами формирующейся христианской эстетики, но не встречаем никаких упоминаний о ней самой, то в работе несколько более позднего автора Каллистрата, видимо, можно найти и прямые критические выпады против некоторых краеугольных положений христианской эстетической теории: «Если мы допускаем, что божественный дух воплощается в телах человеческих, оскверненных страстями, почему не поверим, что он сочетается с тем, в чем нет никакого порока? И то, что я вижу, мне кажется не смутным отображением, но выражением самой истины. Смотри: как это произведение искусства не только дает характерный облик — создавши подлинный образ, само становится как будто живым божеством. Будучи мертвой материей, оно излучает божественный разум; создание рук мастера, оно дает то, чего нет ни в одном мастерстве, приводя доказательства живущей в нем души и проявляя их таинственным образом» (Callistr., Description., In Aesculapii statuum, 2).

Здесь, помимо очень резкого выпада против христианских представлений о богочеловеке, мы находим и совершенно своеобразное теоретическое обоснование религиозной ценности античного искусства — мысль о том, что божество непосредственно вдохновляет художника и отблеск божественной субстанции одухотворяет творение рук мастера³¹, придавая

³⁰ Эти примеры можно умножить, ср. Philostr., Imag., Bosphorus, 5; Amphiarus, 2; Palus, 1 и 5; Amphion, 2; Virgines humnum canentes, 1, Telae, 4; Comus, 1; Philostr. Junior, Imag., Venatores, 1.

³¹ Близкие идеи можно найти и в герметической литературе, где также признается наличие в статуях некоей божественной субстанции, однако происхождение ее совсем иное — человек своей силой сумел заключить душу демонов и ангелов в статуи (Асклепий, 23 и 37).

ей самостоятельную сакральную ценность, внешним выражением которой является «неземная красота».

Такие же резкие выпады против христианской теории искусства можно найти и у Цельса. «Появилась новая порода людей, тесно объединившихся против всех существующих религиозных и гражданских установлений, людей, преследуемых судом, которые, однако, похваляются ненавистью всех других к ним, христианам» — совершенно прав был Р. Ю. Виппер, подчеркивавший на основании анализа этого отрывка из Цельса, что для него главным в полемике против христиан была защита всей античной культуры в целом (в том числе и искусства) против христиан, рассматриваемых как самые ожесточенные враги ее³². Очень едким аргументом в Цельсовой критике христианских воззрений на искусство является его известный пассаж (Orig., Contr. Cels., VII, 62), где он осмеивает положение о невозможности изображения божества в антропоморфном виде. Указывая на библейский текст — «бог создал человека по своему образу и подобию» — он одной фразой обнажает внутреннюю противоречивость христианской теории, создаваемой на базе эклектического соединения вульгарно понятых философских категорий о монизме идеальной субстанции и древних примитивных народных верований иудеев.

Менее удачно второе его выступление: «Раз в теле (Иисуса) был дух божий, то оно должно было бы резко отличаться от других ростом, красотой, силой, голосом, способностью поражать или убеждать; ведь невозможно, чтобы нечто, в чем заключено больше божественного, ничем не отличалось от другого и, как говорят, не выделялось ни ростом, ни красотой, ни стройностью» (Orig., Contr. Cels., VI, 75). Это положение, построенное целиком на базе античных представлений, не могло иметь доказательной силы для христиан (в отличие, например, от предыдущего). Таким образом, мы можем отметить не только противоположность зарождающейся христианской теории искусства целому ряду античных философских систем, но и некоторые следы ожесточенной антихристианской полемики, распространяющейся и на область эстетики. Только учение Платона и развившийся из него неоплатонизм³³ обладали известной близостью с эстетическими воззрениями апологетов. Основой этой близости является перенесение (как Платоном, так и неоплатониками) источника прекрасного за пределы реального, в мир сверхчувственных идей, и признание примата этого идеального мира над реальным (т. е. законченный идеализм в сфере понимания природы искусства). Воплощение самой идеи прекрасного в чувственных вещах дает им отблеск этой идеальной красоты, и только присутствие этой идеи преобразует косную материю. Взгляды Платона на практическое искусство всецело диктовались его общетеоретическими построениями. Поскольку производство искусства — лишь несовершенное воспроизведение идеи, а произведение искусства — несовершенное воспроизведение действительности, постольку искусство занимает самое низкое место в платоновой метафизической системе мира. Именно этим объясняется его отрицательное отношение к гречес-

³² Р. Ю. В и п п е р, Цельс — обличитель христианства, «Вопросы истории религии и атеизма», I, М., 1950, стр. 286 сл.

³³ Характерно, что сам Плотин не считал свое учение отличным от учения Платона (Ennead., 5, 1, 8, 10). См. E. R. D o d d s, Tradition and Personal Achievement in the Philosophy of Plotinus, JRS, v. 50, 1, 1960, стр. 1. До XIX в. общепринятой была точка зрения о значительной близости этих двух систем. Хотя в прошлом веке этот тезис неоднократно подвергался сомнению, исследования последних десятилетий, видимо, подтверждают эту старую точку зрения. См. Ph. M e r l a n, From Platonism to Neoplatonism, The Hague, 1953, стр. 1—3.

кому реалистическому искусству³⁴ и к тем художникам, которые своими произведениями утверждали это направление³⁵.

Еще более поразительна близость эстетических воззрений апологетов и Плотина³⁶. Плотин полностью заимствует у Платона его тезис об источнике прекрасного: объекты реального мира прекрасны только вследствие того, что грубой и косной материи придана форма. Форма — это внешнее проявление идеи в предмете. Благодаря форме человек может воспринимать предметы, и по степени совпадения идеи объекта с ее внешним проявлением, выражающимся в форме, человек судит о красоте предмета. Сами же идеи, по мнению Плотина, являются духовными сущностями (*ἡ νοεῖα οὐσία*), составляющими проявление единого высшего разума, который есть источник и причина всякого существования. Они — выражение энергии этого разума и служат архетипами предметов. Только идеи безусловно прекрасны, а предметы материального мира обладают красотой лишь в той мере, в какой они служат отражениями идеи в материи. Критерий прекрасного состоит в соответствии идеи предмета, внедренной в нашу душу, с самим предметом. Душа же получила эти идеи, на основании которых она может сравнивать идею предмета и сам предмет, в то время, когда она принадлежала исключительно еще высшему, духовному миру. Человек сохраняет в своей душе впечатления иного бытия, более совершенного, чем земное, и теперь с помощью особой душевной способности — воспоминания — вызывает эти образы. Путем развития этой способности служит духовная аскеза, приводящая к состоянию экстаза, в котором только и можно созерцать высшую, совершенную красоту.

Таким образом, налицо поразительное совпадение основных положений эстетической теории апологетов и неоплатонизма. Конечно, система Плотина более закончена, обладает большей четкостью, известной рафинированностью по сравнению с более примитивными, отрывочными и бессистемными взглядами апологетов. О влиянии Плотина на апологетов не может быть и речи, поскольку время создания апологетических произведений предшествует деятельности Плотина³⁷.

Соотношение между двумя этими близкими течениями было сложным. Важнейшим источником сходства было использование и тем и другим течением платоновского наследства. Сами апологеты сознавали близость Платона и идей раннехристианской литературы (Just., Apol., II, 13). Анализ этой литературы в общетеоретическом плане также подтвержда-

³⁴ R. C. Lodge, *The Philosophy of Plato*, L., 1956.

³⁵ R. G. Steven, *Plato and the Art of His Time*, CQ, XXVII (1933), № 3—4, стр. 149—155

³⁶ P. V. Pistorius, *Plotinus and Neoplatonism*, Cambr., 1952, стр. 147—152; E. de Keyser, *La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin*, Louvain, 1955; E. Vrehier, *La philosophie de Plotin*, P., 1928; W. R. Inge, *The Philosophy of Plotinus*, I—II, L.—N.Y., 1941.

³⁷ Юстин родился в последние годы I в. н. э. или в начале II в. н. э.; см. Аубе, *ук. соч.*, стр. 6 сл.; Татиан был учеником Юстина, и его деятельность также не выходила за пределы II в. См. Pusch, *Recherches...*, стр. 90 сл. Каковы бы ни были расхождения в хронологии (Hagnack, *Die Chronologie...*, стр. 284—289; он же, *Geschichte der altchristlichen Literatur*, I, Lpz, 1893, стр. 485—496) они не превышают двух десятилетий. Псевдоюстиновское послание к Диогнету не намного позднее подлинных произведений Юстина (см. Pusch, *Les apologistes grecs...*, стр. 263); также не позднее конца II в., точнее царствования Коммода (180—192), появились письма к Автолику Феофила Антиохийского (см. там же, стр. 207); прошение Афинагора относится к 177 г. н. э. (см. там же, стр. 172); концом II или самым началом III в. датируются произведения Минуция Феликса и Мелитона Сардийского (см. там же, стр. 275 сл.).

ет это ³⁸. Оба направления, влияя друг на друга, шли в известной мере параллельно, но более утонченная и более систематизированная теория Плотина в дальнейшем с развитием христианской теологии постепенно заняла первенствующее место и, будучи воспринята Августином, стала официальной теорией искусства церкви в средние века.

Таким образом, на основании данного сравнения мы можем говорить о внутреннем противоречии в эстетической теории апологетов. Направленная целиком против античной эстетической мысли и античного искусства, она в то же время оказалась тесно связанной с одним из основных течений античной мысли — платонизмом и его развитием в эпоху падения рабовладения — неоплатонизмом. Это противоречие в эстетической теории отражает более глубокие противоречия всего христианства в целом, бывшего, по выражению Энгельса, продуктом разложения античного общества ³⁹.

Но это противоречие отнюдь не единственное. Не меньшее значение имеет и тот факт, что между эстетическими теориями апологетов и современным им раннехристианским искусством нет органического единства. Лучше всего это можно проследить на раннехристианской живописи. Наиболее яркие образцы живописи дают катакомбы ⁴⁰. Исследование живописи катакомб приводит к заключению о том, что этот круг памятников тесно связан с раннеримскими (с сильным эллинистическим влиянием) течениями в живописи ⁴¹, известными по росписям Помпей, и живописью Александрии ⁴². Дело не только в чисто технических приемах,

³⁸ Об этом писал еще К. Маркс в своих ранних «Тетрадах по истории эпикурейской, стоической и скептической философии»: «Вообще, гораздо правильнее было бы сказать, что платоновские элементы имеются в христианстве, вместо того чтобы говорить, что христианские элементы имеются у Платона, тем более, что древнейшие отцы церкви, например, Ориген, Иринеи, исторически отчасти исходили из платоновской философии. В философском отношении важно то, что в платоновском государстве первенствующим сословием является сословие обладателей знания, или мудрецов. Это можно сказать и об отношении платоновских идей к христианскому логосу, платоновского воспоминания — к христианскому обновлению человека, возвращающегося к своему первоначальному образу, платоновского падения души — к христианскому грехопадению, миф о предшествовании души». И далее: «С одной стороны, можно, таким образом, утверждать, что именно в христианской религии, как в высшей стадии религиозного развития, оказывается больше сходства с субъективной формой платоновской философии, чем с субъективной формой других философских учений древнего мира» (К. Маркс, Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., 1956, стр. 200—201). См. также Chamond, ук. соч., стр. 42 сл.; Aubé, ук. соч., стр. 123 сл.; Pfeiffsch, Der Einfluss Plato's auf die Theologie Justinus der Martyrer, Paderborn, 1910.

³⁹ Ф. Энгельс, К истории раннего христианства, сб. К. Маркса и Ф. Энгельса, О религии, М., 1955, стр. 247.

⁴⁰ Литература по живописи катакомб огромна, укажем только важнейшие работы, начиная с Росси, положившего начало научному исследованию катакомб: G. B. Rossi, Roma sotterranea cristiana, Rome, 1864—1877; J. Wilpert, Pitture delle catacombe romane, Rome, 1903; O. Marucchi, Le catacombe romane, Rome, 1903; P. Stuyver, Die römischen Katakomben, B., 1933.

⁴¹ C. B. Moore, Early Christian Art, Princeton, 1942, стр. 16 сл.; D. Talbot Rice, The Beginnings of Christian Art, L., 1957, стр. 19 сл., 25 сл., ср. G. de Jheronim, Le rôle de la Syrie et de l'Asie Mineure dans la formation de l'iconographie chrétienne, Beyrouth, 1922, стр. 344 сл.; E. H. Swift, Roman Sources of Christian Art, N. Y., 1951, стр. 9—30; Ch. Diehl, L'art chrétien primitif et l'art byzantin, P., 1928, стр. 6. Исследователи расходятся в датировке тех или иных памятников живописи катакомб. Например, катакомба Присциллы датируется Росси и Леруа I в. н. э. (Leroux, Naissances..., стр. 14), Шульце относит ее примерно к 150 г. н. э. (Die Katakomben..., стр. 91), более неопределенно II в. ее датируют Бок и Гебель (E. Bock, R. Geibel, Die Katakomben. Bilder aus der Welt des frühen Christentums, Stuttgart., 1961, стр. 484), к III в. относит этот же памятник Феврие (P. A. Favier, Les peintures de la catacombe de Priscille, P., 1959, отд. оттиск, стр. 301 сл.).

⁴² Д. Айялов, Эллинистические основы византийского искусства, СПб., 1900.

используемых как в эллинистическо-римской живописи, так и в живописи катакомб. Сходство глубже, суровый аскетический дух христианства еще не успел наложить своего отпечатка на содержание росписей. По мнению Кемштедта, самым основным отличием живописи катакомб от более поздней — византийской живописи — является отсутствие того «спиритуалистического умонастроения, которое одно может привести к трансцендентальному методу воспроизведения, который позднее разовьется в византийском искусстве и который один является подходящим для изображения христианского идеала»⁴³. То же самое можно сказать и о раннехристианском рельефе, наиболее яркие памятники которого представляют римские саркофаги⁴⁴.

Таким образом, раннехристианское искусство, имеющее различия принципиального характера с более поздним христианским искусством, в то же время чрезвычайно близко античному искусству первых веков н. э.⁴⁵ Эта близость настолько велика, что можно сказать словами Ш. Байе: «Если художник, сведущий по части стиля, но малоопытный в истолковании сюжетов, взглянет на тот или иной древнехристианский памятник, весьма часто он не догадается, что перед ним — продукт нового искусства»⁴⁶. Мы не можем безоговорочно согласиться с такой оценкой, поскольку уже и в живописи катакомб появляются некоторые новые черты, дальнейшее развитие которых приведет к изменению самой сущности этого рода искусства, но во II—III вв. господствовал все же стиль, тесно связанный со своими античными истоками, и отбросив крайности Ш. Байе, мы можем принять его точку зрения. Новыми чертами, которые уже начинают появляться в живописи катакомб, является, например, значительная роль символических элементов⁴⁷, но и здесь необходимо учитывать, что сама символика, как элемент особо присущий христианскому искусству, насквозь пронизана дохристианскими представлениями. Так, если монограмма Христа и рыба в значительной мере новые, христианские символы, то столь популярные в раннехристианском искусстве символические образы, как Христос в виде доброго пастыря⁴⁸ или Орфея⁴⁹, как по духу, так и по форме целиком заимствованы из арсенала античного искусства.

⁴³ R. K ö m s t e d t, *Vormittelalterliche Malerei*, Augsburg, 1929, стр. 6—9. Характерно, что христиане сами сознавали зависимость их живописи от античных предшественников. Так, в частности, Евсевий в своей «Церковной истории» пишет: «Мы уже рассказывали, что посредством красок на картинах сохранены лики апостолов Петра и Павла, да и самого Христа. Вероятно, древние, следуя обычаю язычников, выражали таким образом уважение ко всем без исключения благодетелям» (VII, 18).

⁴⁴ Лучшие воспроизведения см. G. W i l p e r t, *I sarcofagi cristiani antichi*, I, Rome, 1929. Поражает сходство этих саркофагов с современными им памятниками античного искусства. В многофигурных композициях — отсутствие схематизма, живость, яркость, образность выражения. Нет застылости и иератичности, которые характеризуют памятники христианского искусства более позднего времени. Только изредка (в сценах с 12 учениками) появляются новые черты: ритмичность построения, некоторая монотонность.

⁴⁵ L. B r e h i e r, *L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours*, P., 1918, стр. 52 сл.; L. v o n S y b e l, *Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst*, I—II, Marburg, 1906—1909; A. G r a b a r, *Martyrium. Recherches sur la culte des reliques et l'art chrétien antique*, I, P., 1946, стр. 14.

⁴⁶ B a u e t, *L'art byzantin...*, стр. 13.

⁴⁷ При этом необходимо учитывать, что символика всегда является одной из важнейших составных частей любого религиозного искусства. Различия обычно касаются только способа выражения символов. См., например, V o n O. V o g t, *Art and Religion*, New Haven, 1921, стр. 97 сл.

⁴⁸ Показательно, что столь ригористичный теоретик христианства, как Тертуллиан, очень резко выступает против этого символа (T e r t u l l., *De pridicit.*, 7).

⁴⁹ T a l b o t R i c e, ук. соч., стр. 25 сл.

Другой новой чертой в живописи катакомб является изменение характера архитектурного обрамления действия. Если фантастическая архитектура в росписях IV помпейского стиля сохраняет еще свою объемность и иллюзорность, то в росписях катакомб она меняет уже свой характер и ограничивается ролью плоскостного обрамления. Но надо учитывать, что подобное изменение роли архитектурного пейзажа можно проследить и в живописи, никак не связанной с христианской религией. Лучшим примером могут служить росписи Дура-Европос, где на памятниках I—II вв. н. э.⁵⁰ очень ярко заметен процесс изменения характера основного фона, на котором разворачивается действие. Если фоном мифологической сцены является хотя бы и очень условно изображенный горный пейзаж, то действие в «фреске Конона» и связанных с ней композициях развивается на фоне очень условного и плоскостно решаемого архитектурного пейзажа, ставшего уже практически только обрамлением сцены действия, предназначенным для отделения главной сцены от второстепенных. Дальнейшее развитие этого можно видеть в «фреске трибуна» и в сцене «жертвоприношения пяти богам», где и пейзаж и архитектурное обрамление полностью исчезают, заменяясь одноцветным безличным фоном⁵¹.

Еще одна новая черта в росписях катакомб — постепенная утрата перспективы. Фигуры располагаются только на переднем плане, и их расстановка не предполагает глубокого пространства за ними. Однако и эта черта хорошо прослеживается и на росписях Дура-Европос I—II вв. н. э. и в мозаиках Эдессы II—III вв. н. э.⁵²

Таким образом, несомненна близость раннехристианской живописи катакомб и античного искусства первых веков н. э. Даже в тех чертах, которые оказываются в живописи катакомб новыми по сравнению с помпейской живописью, проявляются не специфически христианские, но общие для всего позднеантичного искусства черты, лучше всего известные нам по находкам в Дура-Европос, Пальмире, Хатре, Эдессе. Но если проследить дальнейшее развитие христианского искусства, в частности, обратиться к византийскому искусству, то неизбежным будет вывод о том, что некоторые положения эстетических теорий, развивавшихся в византийскими, нашли свое практически-художественное воплощение в византийском искусстве. Византийское искусство как искусство, теснейшим образом связанное с церковью, ставившее своей задачей пропагандировать и отражать церковную догму⁵³, исходило из того теоретического положе-

⁵⁰ Древнейшей может считаться роспись храма Зевса Теоса (C. Hopkins, *The Palm-tree Gods at Dura-Europos*, *JAOS*, 51, 1931, стр. 125), одновременно или чуть позднее очень слабо сохранившаяся роспись из храма «пальмирских богов» с мифологической сценой, датируемая Ф. Кюмоном второй половиной I в. н. э. (M. Rostovtzeff, *Dura and Its Art*, *Oxf.*, 1938, стр. 73), далее следует так называемая «фреска Конона» из того же самого храма, датируемая Кюмоном (F. Simon, *Fouilles de Douara-Europos*, P., 1926, стр. 54) третьей, а Гопкинсом последней четвертью I в. н. э. (там же, стр. 57) и, наконец, ко второй половине II в. н. э. относятся происходящие из этого же храма росписи северной стены пронаоса — главным образом «фреска трибуна» и сцена жертвоприношения пяти пальмирским божествам (Simon, *ук. соч.*, стр. 142 сл.; M. Rostovtzeff, *Dura and the Problem of Parthian Art*, *Yale Classical Studies*, V, New Haven, 1935, стр. 245).

⁵¹ См. Г. А. Кошелевко, *О фронтальности в парфяном искусстве*, «Историко-археологический сборник в честь А. В. Арциховского», М., 1962, стр. 144 сл.

⁵² J. Leroü, *Mosaïques funéraires d'Edesse*, «*Syria*», 34, fasc. 3—4, 1957, стр. 306 сл.; J. Leroü, *Nouvelles découvertes archéologiques relatives à Edesse*, «*Syria*», 38, fasc. 1—2, 1961, стр. 1959 сл.; J. B. Segal, *New Mosaics from Edessa*, «*Archeology*», 12, № 3, 1959, стр. 151 сл.

⁵³ Дидактичность как одна из самых основных черт христианского искусства отмечается всеми исследователями. См. A. Leroü, *Naissance de l'art chrétien*, P., 1946, стр. 12—14.

ния, что высший источник красоты — дух; плоть, материя — только оковы духа. Противоположность духа и плоти, низменная природа последней и торжество духа над плотью — это основные исходные принципы всего византийского искусства⁵⁴. *Mens sana in corpore sano* в античном и уничтожение плоти в византийском искусстве — два принципа, определившие различное развитие этих искусств⁵⁵. Это было отмечено еще немецкой идеалистической философией XIX в., в частности Гегелем⁵⁶. Самая сущность христианства требовала новых средств выражения, которые были далеки от античных норм и античного идеала прекрасного. Византийский идеал далек от физической красоты, ему более отвечает умерщвление плоти⁵⁷, поэтому византийских художников интересовало главным образом человеческое лицо, даже более того — глаза. Они стремились к передаче морщин и изнуренности лица человека аскетического типа, как бы не от мира сего⁵⁸.

Всеми этими теоретическими положениями определялись и художественные средства византийского искусства. Основными особенностями ранневизантийской живописи были те черты, которые определяются термином «иератический стиль», — т. е. плоскостность, двухмерность, обратная перспектива, отсутствие пластической разработки тел, симметричность поз, декоративность, схематичность драпировок⁵⁹. Византийское искусство отражало эстетическую теорию христианства, сформулированную Августином, но поскольку, как мы отмечали выше, в числе важнейших источников ее нельзя не назвать и эстетические взгляды апологетов, то тем самым устанавливается естественная связь между византийским искусством и раннехристианской эстетической теорией. Конечно, нельзя считать, что византийское искусство создавалось на основе отражения эстетической теории. Соотношения здесь более сложные. Этим объясняются и некоторые значительные расхождения между византийским искусством и раннехристианской теорией искусства. Негативное отношение к действительности, столь ярко заметное в раннем христианстве, проявившееся, в частности, в эстетической теории в требовании отказа от изображения божества, сменяется в более позднее время освященным существующим строем, результатом чего в искусстве является отказ от некоторых важнейших положений раннехристианской теории, в том числе и от этого.

Таким образом, подводя итоги, мы можем отметить, что эстетическая теория христианских писателей II в. н. э., отрицавшая античное искусство и античную эстетическую теорию, не находится в органическом единстве с практикой христианского искусства этого времени. Это противоречие отражает более общие противоречия всего христианства, которое выкристаллизовывалось из целого ряда религиозно-философских течений эпохи поздней античности.

Не следует, впрочем, забывать еще об одной стороне дела: главную роль в литературно-теоретической борьбе во II в. н. э. играет Восточное Средиземноморье — Малая Азия, Сирия, Месопотамия⁶⁰, в то же время ос-

⁵⁴ M i c h e l i s, *An Aesthetic Approach...*, стр. 173.

⁵⁵ J. S t r z y g o w s k i, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, В., 1929, стр. 180; M i c h e l i s, *ук. соч.*, стр. 173.

⁵⁶ Г е г е л ь, *Курс эстетики*, ч. 2, СПб., 1847, стр. 73 сл.

⁵⁷ M i c h e l i s, *An Aesthetic Approach...*, стр. 172.

⁵⁸ Там же, стр. 21.

⁵⁹ Там же, стр. 40, 177.

⁶⁰ Деятельность Феофила Антиохийского проходит главным образом в Сирии; Юстин родился в Флавии Неаполе (Сихем) (см. A u b é, *ук. соч.*, стр. 6 сл.); Татиан был учеником Юстина и вполне возможно, что происходил даже из-за пределов Римской империи (P u e s h, *ук. соч.*, стр. 148 сл.), после своего возвращения из Рима он обосно-

повные памятники раннехристианского искусства этого и несколько более позднего времени (III в. н. э.) принадлежат Западу. Отсутствие ранних памятников христианского искусства на эллинизованном Востоке, как бы оно ни объяснялось⁶¹, — факт первостепенного значения⁶². Мы склонны объяснять его не недостаточной археологической обследованностью этого обширного района, а тем, что именно здесь пользовались наибольшим признанием эстетические теории, развивавшиеся восточными апологетами, склонными полностью отрицать современное им античное искусство. Именно борьба с «идолатрией» стала причиной отсутствия здесь синхронных памятников раннехристианского искусства. Может быть, эти соображения могут помочь в решении чрезвычайно сложного и до сего времени не решенного вопроса о месте возникновения раннехристианского искусства.

Развитие христианского искусства, оттолкнувшегося от античных образцов и известного нам в первые века н. э. только на италийской почве, шло постепенно в направлении переработки античного наследия, постепенного вытеснения его новыми элементами,шедшими из римских провинций, в том числе и восточных. Хотя мы и не склонны вслед за Д. Айцаловым⁶³ считать, что сама суть процесса образования византийского искусства сводится к замене античных элементов восточными, все же несомненно огромное значение последних в этом процессе. Показательно, что эстетические идеи, служившие провозвестником этого будущего искусства, также развиваются, как мы старались показать, в восточных областях Империи и сопредельных землях⁶⁴. Это совпадение отнюдь не случайно, оно отражает огромную роль этих областей в формировании теологически-философской доктрины христианства и развитии христианского искусства.

вался в Месопотамии, где им была основана христианская школа (там же, стр. 96, 97): при всей сложности вопроса об авторстве и времени составления Апологии Мелитона Сардийского несомненно, что она также создавалась на Востоке (там же, стр. 276, прим. 2). О важности этого района в литературной деятельности апологетического характера просвидетельствует то, что среди сирийских рукописей сохранились апологетические произведения, греческие оригиналы которых утрачены, например, Апология Аристиды, см. R. D u v a l, La littérature syriaque («Anciennes littératures chrétiennes», II), P., 1907, стр. 156.

⁶¹ М о г е у, ук. соч., стр. 59; ср. W. L o w r i e, Art in the Early Church, N. Y., 1947, стр. 9.

⁶² Единственный памятник христианского искусства на Востоке, относимый ко времени ранее IV в. н. э., — роспись церкви в Дура-Европос.

⁶³ А й ц а л о в, ук. соч., стр. 1.

⁶⁴ Вероятно, можно связать развитие христианского искусства в этом направлении с монашеским движением и монастырями (A. G r a b a r, La peinture byzantine, Genève, 1953, стр. 31—37), которые играли столь большую роль в Сирии, Месопотамии и Египте (см. D. J. M. B e s s e, Les moines d'Orient antérieurs au concile de Chalcédoine, P., 1900).