

Орлов Игорь Иванович

ОБРАЗ ЛАБИРИНТА В ИКОНОГРАФИИ ОДНОЙ РУССКОЙ ИКОНЫ. ИКОНОГРАФИЯ ЧЕРЕЗ ГЕРМЕНЕВТИКУ

В статье делается попытка проследить трансформацию восприятия и прочтения символики образа лабиринта, отражаемую в религиозном искусстве (православной традиции), на основании "теории образа", разработанной Отцами в период иконоборчества. В качестве примера рассматривается иконография редкой для Руси иконы XVIII в. "Лабиринт духовный" из Новоиерусалимского монастыря близ Москвы.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/11-2/37.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 11(73): в 2-х ч. Ч. 2. С. 143-148. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

3. **Арнонкур Н.** Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки [Электронный ресурс] / пер. И. Приходько. URL: <http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id4/harnoncourt.pdf> (дата обращения: 01.09.2016).
4. **Бадюра-Скода Ева и Пауль.** Интерпретация Моцарта. Как исполнять его фортепианные сочинения. М.: Музыка, 1972. 373 с.
5. **Берлиоз Г.** Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. М.: Музыка, 1972. Ч. 1-2. 531 с.
6. **Веприк А. М.** Трактат о инструментровке оркестра. М.: Музгиз, 1961. 303 с.
7. **Витачек Ф. Е.** Очерки по искусству оркестровки XIX века. Историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова. М.: Музыка, 1979. 149 с.
8. **Готлиб А.** Фактура и тембр в ансамблевом произведении // Музыкальное исполнительство. М.: Музыка, 1976. Вып. 9. С. 106-139.
9. **Карс А. К.** История оркестровки / пер. с англ. М.: Музыка, 1989. 304 с.
10. **Соллертинский И.** Гектор Берлиоз // Соллертинский И. Исторические этюды. Критические статьи. Изд-е 2-е. М., 1963. С. 33-49.
11. **Berlioz Hector.** L'Élio, ou le retour à la vie, H 55 [Электронный ресурс]. URL: [http://imslp.org/wiki/L%C3%A9lio,_ou_le_retour_%C3%A0_la_vie,_H_55_\(Berlioz,_Hector\)](http://imslp.org/wiki/L%C3%A9lio,_ou_le_retour_%C3%A0_la_vie,_H_55_(Berlioz,_Hector)) (дата обращения: 01.02.2013).
12. **Clevenger John R.** Debussy's Rome Cantatas // Debussy and His World / ed. by Jane F. Fulcher. Princeton University Press, 2001. P. 9-98.
13. **Mitchell Jon Ceander.** Beethoven Concerto No. 1 in C Major, Op. 15 (Bärenreiter Urtext) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.conductorsguild.org/podiumnotes/book-review-beethoven-concerto-no-1-in-c-major-op-15-barenreiter-urtext> (дата обращения: 20.09.2016).
14. **Rauscher James F.** Treatment of the Piano in the Orchestral Works of Igor Stravinsky: a dissertation in fine arts. Texas Tech University, 1991. 182 p.

DEVELOPMENT OF THE ORCHESTRA PIANO PHENOMENON IN WEST EUROPEAN MUSIC OF THE XIX CENTURY

Malofeeva Inna Vladimirovna
Russian State Specialized Academy of Arts
inna_edel@mail.ru

The article analyzes the formation of the “orchestra piano” phenomenon and its further development in the XIX century by the example of compositions by West European composers – H. Berlioz, N. W. Gade, V. d’Indy, C. Debussy. The paper considers the means of expressiveness used by the composers, correlation of the piano with other instruments, its functions in the orchestra structure and the role of the orchestra piano when creating a comprehensive figurative-artistic picture. Moreover, the author provides a comparative analysis of West European compositions that were created in the XIX century and identifies the general developmental principles of this phenomenon.

Key words and phrases: “orchestra piano”; functions and role of piano in symphony orchestra structure; H. Berlioz; N. W. Gade; C. Debussy; V. d’Indy.

УДК 72.012.03

Искусствоведение

В статье делается попытка проследить трансформацию восприятия и прочтения символики образа лабиринта, отражаемую в религиозном искусстве (православной традиции), на основании «теории образа», разработанной Отцами в период иконоборчества. В качестве примера рассматривается иконография редкой для Руси иконы XVIII в. «Лабиринт духовный» из Новоиерусалимского монастыря близ Москвы.

Ключевые слова и фразы: образ; аллегория; лабиринт; православная икона; иконография; символика; романский или готический собор.

Орлов Игорь Иванович, д. искусствоведения, профессор
Липецкий государственный технический университет
kaf-tx@stu.lipetsk.ru

ОБРАЗ ЛАБИРИНТА В ИКОНОГРАФИИ ОДНОЙ РУССКОЙ ИКОНЫ. ИКОНОГРАФИЯ ЧЕРЕЗ ГЕРМЕНЕВТИКУ

Проблемы образа, изображения, иконы занимали главное место в православной богословской мысли на всем протяжении иконоборческих споров VIII-IX вв. В истории художественной культуры вообще и христианской в частности столь глубокая, всеобъемлющая разработка этих проблем – явление уникальное и беспрецедентное. Ни до периода иконоборчества, ни после в течение многих веков теоретические аспекты изобразительного образа и вообще художественного образа не привлекали такого широкого внимания православных богословов. С XI столетия эта теория вошла в самую суть восточно-православного богословия и всего византийского миропонимания. Именно под ее влиянием были сформированы каноны всех видов византийского и восточно-

православного искусства, начиная с общего богослужебного канона, который включал в себя все виды искусства. Великие Отцы VIII-IX вв. поставили и успешно решили многие из тех проблем, которые до сих пор являются актуальными в современном искусствознании, эстетике и герменевтике [5, с. 425-426]. Величавое спокойствие, вневременное положение, надмирность, даже некая «академичность» поствизантийской религиозной живописи как бы утверждают окончательность нахождения образа за пределами земной перспективы [4, с. 198].

Согласно единому мнению представителей патристики, высшее знание открывается человеку не в понятиях, но в образах и символах. Понятийному мышлению доступна лишь очень ограниченная сфера знания. Несмотря на тот факт, что в Писании нигде нет прямых указаний на необходимость создания антропоморфных религиозных изображений, уже древние Отцы передали многие законы, относящиеся к религиозным образам в форме неписанного Церковного Предания, которое имеет силу закона (PG. Т. 94. Io. Dam. De imag. I. 23; 25). Именно эту линию развивал в своих трактатах, посвященных защите иконопочитания IX в., св. Иоанн Дамаскин, имея в виду, в частности, образы искусства. Положив в качестве методологической парадигмы философскую систему Аристотеля, св. Иоанн различает шесть видов образов: *естественный образ* (сын выступает по отношению к отцу); *божественный образ* (замысел или промысел Бога о мире); *человек как образ Бога*; *символический образ* (разработанный св. Дионисием в «Ариопагитиках»); *знаковый образ* (пророческие знаки и знамения); *дидактический образ* (напоминательный) [1, с. 61-62]. Для чего необходим образ? – задает вопрос св. Иоанн и отвечает: «Всякий образ есть выявление и показание скрытого» [5, с. 405]. Другими словами, образ есть важное средство познания человеком Бога и мира, поскольку познавательные способности человеческой души существенно ограничены его материальной природой. Это вполне согласно святоотеческой богословской традиции, ставившей под сомнение эффективность дискурсивных путей познания. Поэтому-то, пишет св. Иоанн Дамаскин, «...для путеводительства к знанию, для откровения и обнаружения скрытого и выдуман образ», т.е. главная функция образа – гносеологическая [Там же, с. 404]. Из указанных видов образа первые три относятся к христианской *онтологии*, восходя к достаточно подробно разработанным теориям образной структуры универсума Филона, Климента Александрийского и Дионисия Ареопагита. Три последних вида имеют прямое отношение к *гносеологии*, поскольку с их помощью осуществляется постижение (познание) мира и его первопричины – Творца. Часть из этих образов, обозначающих духовные сущности (ангелов и демонов) и само неопишемое Божество, согласно единодушному мнению Отцов, даны нам «туманно Божественным промыслом» (PG. Т. 94. Io. Dam. De imag. I. 1261 A). Остальные образы создаются непосредственно людьми для получения, сохранения и передачи знаний о первообразах. Другими словами, допускается изображение практически всего универсума, видимого нашими глазами. Св. Иоанн прямо говорит: «Естественно изображаются тела и фигуры, имеющие телесное очертание и окраску» (Ibid. III. 24). Допускается изображать бестелесные «духовные существа» (ангелы, демоны, душа), которые запечатлеваются «сообразно их природе» в традиционных и свойственных им формах («как их видели достойные люди»). Особое внимание Отцы Церкви уделяли двум функциям религиозных изображений: психологической и догматической.

Как известно, иконографией называется раздел истории искусств, который занимается исследованием содержания (значения) произведений искусств, а не их формальных признаков. Иконография, как научный метод, не ограничивается лишь формальным анализом зрительных впечатлений, составляющих основу мышления об искусстве у таких известных искусствоведов XIX в., как, например, Рескин или Вельфлин. Уже со времен Э. Маля и А. Варбурга историки искусства стремились к восстановлению целостного «образа» и «культурного слоя» изучаемой эпохи, для того чтобы правильно понять и интерпретировать исследуемое произведение. Иконографический анализ, который имеет дело с такими понятиями, как «аллегория» или «образ», предполагает изучение определенных тем и понятий (но не мотивов), через тщательное исследование литературных источников и (или) через приобщение к устной традиции изучаемой эпохи. Тем более это является справедливым и даже необходимым для изучения образов, буквально «кочующих» через целые эпохи и даже тысячелетия человеческой истории. Одним из таких образов, изображение которого намного древнее, чем большинство известных нам историй и мифов о нем, несомненно, является образ лабиринта. Так, например, лабиринт в долине Валь-Камонике, в итальянской провинции Брешиа, датируется примерно 1800 г. до н.э., а рисунок лабиринта, высеченный в стене захоронения на о. Сардиния, современные ученые относят предположительно даже к 2500 г. до н.э. [8]. Общее число лабиринтов различных видов и типов достаточно велико, причем на берегах Белого моря расположено более трети всех известных лабиринтов. Согласно подсчетам отечественных исследователей Н. Н. Виноградова и А. А. Курбатова, в 20-х гг. XX века найдено было до 1000 спиралевидных лабиринтов. До 80 лабиринтообразных сооружений расположено на огромном пространстве – от Белого моря до островов Силли, не менее 3 – в юго-западной части Англии, не менее 12 – в Швеции, 4 – в Норвегии и около 50 – в Финляндии. Значительное их количество встречается и на территории Ирландии (земли древних кельтов), и в испанской провинции Галисии, и на фасаде церкви францисканцев в Вене (1611 г.), в церкви Сиббо в Финляндии. На территории Британии, в графстве Корнуолл (в Тинтагеле), существует лабиринт, который местные предания связывают с легендарным королем Артуром, а в Гладстонбери-Тор в основании холма расположен огромный лабиринт из 7 спиральных витков. Согласно «Житию св. Дунстана» X в. на этом месте в 63 году н.э. св. Иосифом Аримафейским с учениками была поставлена деревянная церковь в честь Иисуса Христа и Девы Марии. Здесь же во дворе аббатства до сих пор растет «Святой терновник», привезенный св. Иосифом из Иерусалима. Если говорить о типологии лабиринтов в целом, то современные исследователи (например, Герман Керн, автор исследования «Через лабиринты», Найджел Пенник, Мирче Элиаде, А. Л. Никитин и др.) считают обоснованным разделить все известные на сегодня лабиринты на пять подгрупп. Первый тип – кругло-спиральные лабиринты, или просто

спиральные. Второй тип – это подковообразные, лево- и правосторонние лабиринты. Третью группу составляют биспиральные лабиринты. Четвертый тип – концентрически-круговые. К пятой группе относятся прямоугольные лабиринты, именуемые на Руси «вавилоннами», повторяющие рисунок круглоовальных, каменных лабиринтов. Существует и еще один тип лабиринтов, но он представлен пока единичной находкой. Речь идет о мозаике на полу римского дворца в сербском Гамзиграде, бывшем римском городе Ромулиане (названном так в честь матери императора Галерия, который родился в этом городе). Мозаичный лабиринт здесь представляет собой правильный равносторонний шестигранник [Ibidem].

Согласно мнению исследователей культовой христианской архитектуры, во многих дороманских, романских и готических соборах в месте пересечения нефа с трансептом можно также увидеть схему разветвленного лабиринта. Одним из самых загадочных и самых ранних среди христианских лабиринтов является лабиринт пятинефной базилики IV в. города Эль-Аснам в Алжире, при входе в который изображена мозаика с нитью Ариадны. В центре этого лабиринта, символизирующий конечную цель, расположен квадрат из букв (тринадцать на тринадцать), который называют анаграммой или палиндромом. Это символическое письменное послание на полу – «*Sancta Ecclesia*» (Святая Церковь) складывается снова и снова, начиная с буквы «S», расположенной в центре анаграммы, и двигаясь в любом направлении, кроме диагонали. Возможно, этот буквенный квадрат был создан для того, чтобы постоянно повторять эти слова как благословение, в качестве краткой молитвы, при движении к центру лабиринта [Ibidem, p. 81]. Изображения других лабиринтов неплохо сохранились в соборах Амьена, Арраса, Осера, Байо, Шартра, Реймса, Сен-Берте, Пуатье, коллегиальной церкви Сен-Контена (Франция), в соборах Сан-Витале в Равенне (VI в.), Сан-Мартино в Лукка (XII-XIII вв.) и монастыре Сан-Пьетро-де-Конфлент в Понтремоли (Тоскана, Италия). Справа от входа в лабиринт церкви Сан-Мартино выгравирован интересный текст на латинском языке: «Вот лабиринт, построенный Дедалом Критским, и, войдя в него, никто не в силах выбраться наружу. Это удалось лишь Тезею – благодаря нити Ариадны» [3, с. 97]. Можно предположить, что благочестивые средневековые прихожане прекрасно понимали, что под Тезеем следует понимать Господа Иисуса Христа, а под Минотавром – олицетворение его злого противника – дьявола и порождаемые им различные греховные искушения. Такое предположение кажется вполне оправданным, поскольку в центре лабиринта церкви Сан-Пьетро-де-Конфлент в Понтремоли (XII в.), где останавливались многочисленные паломники по пути из Италии в Сантьяго-де-Компостелло (Испания), просто изображена сокращенная анаграмма имени Христа Спасителя – «**IHS**». Под этой анаграммой располагается цитата из Первого послания апостола Павла к Коринфянам: «Так бегите, чтобы получить» (1 Кор. 9, 24), словно призывающая христиан непрестанно двигаться к Спасителю, не останавливаясь на извилистом житейском пути [8, p. 98]. Лабиринт кафедрального собора Нотр-Дам де Шартр (1202), расположенный между третьим и четвертым поперечными пролетами центрального нефа, имеет форму, явно перекликающуюся с «розой» на фасаде здания (см. Рис. 1). В пространстве центрального нефа Шартрского собора не было встроенных часовен, и прежде чем подойти к хору собора, прихожане встречали на своем пути лабиринт, который ставил перед неизбежным выбором: обойти лабиринт через боковые нефы или войти в лабиринт и пройти по нему до самого центра. Вслед за ним лабиринты появились в Реймском и Амьенском соборах (правда эти лабиринты не дошли до наших дней, но сохранились их старинные рисунки). Интересно отметить тот факт, что все лабиринты XIII и XIV вв., за исключением одного, имеют круглую или восьмигранную форму и чаще всего одиннадцатикруговую схему («шартрская»). Здесь уместно вспомнить, что *семантика спирали* имеет самое прямое отношение к христианской метафизике. Святой Дионисий Ареопагит (фр. – Сен-Дени) в трактате «О божественных именах» описывал траекторию движения ангелов, или божественных логосов, а также и специфические движения человеческой души. Так, согласно Дионисию, логосы-ангелы движутся по окружности, когда целиком сосредоточены на созерцании Божественной Славы. По прямой линии – в случае попечения о низших ступенях духовной иерархии. По спирали – при сосредоточении на Боге и одновременном размышлении о низших уровнях мироздания. Человеческая душа, в свою очередь, движется по кругу, чтобы сосредоточиться на себе и отвернуться от мира (этим она объединяется с ангельской иерархией), и по спирали душа восходит к Творцу. Здесь во всей полноте перед нами развернута идеограмма христианского понимания символики лабиринта. Душа человека движется по спирали при дискурсивном понимании и восприятии Божественных Откровений. По прямой линии душа человеческая движется в том случае, когда она выходит из себя вовне и, отвергаясь от множественности многообразных символов, возводится к простому и цельному созерцанию [6].

Как показал дальнейший ход исторического процесса, символика лабиринтов перешагнула пространства языческих храмов и готических соборов и проникла в страну, для которой и язычество, и католическая религия (Латинство) были абсолютно неприемлемы. Возможно, через посредничество приглашенных европейских мастеров символика лабиринтов проникает на Московскую Русь приблизительно в конце XVII – начале XVIII в. По крайней мере, ранее подобные символы в русской иконографии нам не встречались. Вероятно, что символику лабиринта в Россию могли принести «Чешские братья», которые после их изгнания из Богемии в конце XVII в. поселились в Саксонии в имении графа Цинцендорфа – Гернгута – и стали с тех пор именоваться гернгутерами. Решающую роль в «пропаганде» символики лабиринта на Руси могла сыграть книга «Лабиринт мира и рай сердца» (1623) с русским стихотворным предисловием 1630-х гг., написанная последним епископом секты «Чешские (моравские) братья» Яном Амосом Коменским (1592-1670). В 1729 г. секты гернгутеров появились на территории Российской империи в Лифляндии, а затем, добившись в 1764 г. права свободы вероисповедания и права свободного жительства, заселили южные губернии России (в частности Царицынский уезд Саратовской губернии) [3].

В дальнейшем русские мастера – иконописцы, изображавшие лабиринты, зачастую уже самостоятельно искали обоснование иконографии лабиринтов в текстах Священного Писания и творениях Отцов Церкви. Икон такого композиционного решения сохранилось немного, именно поэтому особый интерес, на наш взгляд, представляет икона XVIII в. «Лабиринт духовный», писанная маслом на холсте (размеры 57x80 см) [4]. Икона хранится в коллекции Историко-архитектурного и художественного музея «Новый Иерусалим» под Москвой. В центре иконы изображен лабиринт, из которого два выхода ведут вверх, в «Горний Иерусалим» (Царство Небесное), и одиннадцать – вниз, в геенну огненную. В центре самого лабиринта мы видим круг, где представлены все этапы человеческого пути в земной жизни. Здесь и младенец, лежащий в колыбели (слева), а рядом стоит смерть, изображенная в виде скелета (в центре), готовая его «скосить». На смертном одре (справа) лежит умерший, душу которого принимает Ангел-встречающий, однако рядом же стоит и демон, который держит список грехов усопшего. Весь жизненный путь человека изображен символически, в виде лестницы, по которой поднимаются и спускаются мужчина и женщина. Мы видим их на первой ступени – еще детьми, а на последней – глубокими стариками (надписи указывают их возраст: от 1 года до 90 лет). Рифмованные тексты в верхней части лабиринта наставляют следовать путем Христа, призывающего всех к Себе: «и райские врата усердно отверзает». Здесь же приведены слова псалма: «Пути Твоя, Господи, скажи ми, и стезям Твоим научи мя» (Пс. 24:4). В нижней части лабиринта приведена также строка из Псалтири: «Яко зол душа моя наполнится и живот мой аду приближися» (Пс. 87:4). Непосредственно под лабиринтом изображена преисподняя (геенна огненная), в правом углу которой видна «пасть» сатаны, куда низвергаются души грешников в виде обнаженных фигурок. Надписи, означающие перечень грехов, ведущих души в ад: «блуд», «уныние», «сребролюбие», «пианство», «тщеславие», «гордость», «убийство», «гнев», «немилосердие», «зависть», «оклеветание», «объедение». Пространство преисподней заселено демонами (падшими духами), которые являются «воинами тьмы» и ведут с людьми духовную брань. Демоны представлены на иконе поражающими род человеческий с помощью страстей, изображенных в виде земного оружия (луков, ружья, пушки). Однако между демонами мы можем видеть и Божьих Ангелов, извлекающих раскаявшиеся души грешников из греховной бездны. Над лабиринтом выполнено изображение Царства Небесного (Рая), символизированного Небесным Иерусалимом (Градом Божьим), к стенам которого приближаются души праведников в виде двух отроков, сопровождаемых Ангелами. Изображение отроков соответствует словам Спасителя о том, что «...ибо таковых есть Царство Небесное» (Матф. 19:34). Образ Горнего Иерусалима соответствует Апокалипсическому Граду Горнему (Откр. 21). Над Небесным Иерусалимом – изображение Духа Святого в виде голубя, Пресвятая Богородица и Святой Иоанн Предтеча, обращенные ко Господу молитвенно ходатайствуют о спасении рода человеческого. Впоследствии различные изводы или копии «Лабиринта духовного» воспроизводились (с различной степенью мастерства и достоверности) не только в иконописи, но и в народном, особенно *старообрядческом*, лубке [Там же]. И здесь мы сталкиваемся с тем, что на языке академической школы семиотики называется «мифологема», которая реализуется, как мы видим, в различных вариантах различных культур, имеющих, однако, общие расовые и религиозные корни. Рассматривая в своей статье чистые формы, мотивы, образы, сюжеты и аллегории различных лабиринтов как проявление скрытых, лежащих в их основе принципов, мы можем трактовать все эти элементы как некое «символическое значение» (Эрнст Кассирер). И если наше определение мотивов в качестве предпосылки иконографического анализа в узком смысле верно, то и последующий более глубокий анализ образов, сюжетов и аллегорий лабиринтов позволяет нам дать верную иконографическую интерпретацию в широком смысле, с целью раскрытия внутреннего смысла феномена лабиринта. Итак, несмотря на различные интерпретации самого символа лабиринта в культурных кодах различных эпох, семантика этого знака связана, прежде всего, с поисками «путей духовного и физического спасения», выхода вверх (в сакральную вертикаль) из «запутанной» ситуации горизонтальной (мирской) жизненной схемы.

Подробно разработанная св. Иоанном Дамаскиным еще в эпоху иконоборчества теория образа состоит как бы из трех основных разделов. Первый – *общая теория образа* в ее онтологическом и гносеологическом аспектах. Второй – *теория изображения*, в первую очередь, конечно, визуального и вербального. И наконец, третий – *теория иконы* как антропоморфного изображения, выполняющего сакрально-культовые функции. Как отмечает в своем исследовании В. В. Бычков, икона является частным случаем изображения, а изображение – частным случаем образа. Таким образом, на икону, соответственно, распространяется практически все то, что сказано у св. Иоанна и Отцов об образе и изображении [5, с. 408]. Позднее, на VII Вселенском (Никейском) соборе 787 г., были окончательно подтверждены и узаконены сформулированные св. Иоанном Дамаскиным основные положения *теории иконы*. Там же Отцами Собора был разработан ряд новых положений иконописи, основанный на церковном предании и художественной практике. Участники VII Вселенского Собора единогласно подтвердили, что с точки зрения информативной живописное изображение абсолютно адекватно со словесным текстом: «...что повествование выражает письмом, то же самое живопись выражает красками» (Mansi. XIII. Col. 232 B). Отцы Собора, помимо прочего, практически отметили полное равенство между словесными текстами и соответствующими живописными изображениями, называя и то и другое «чувственными символами» (Ibid. Col. 482 E). Если учесть тот факт, что под словесными текстами подразумевались, прежде всего, тексты Священного Писания, которые считаются Богооткровенными, то понятно, насколько возросла значимость церковного изображения искусства (прежде всего живописи) в Византийской православной культуре по сравнению с античностью, считавшей изображение, по словам Платона, «тенью тени». Важно также, что Собор подчеркнул дидактическое значение церковной живописи. Если книги из-за своей дороговизны доступны очень немногим, а чтение далеко

не всегда звучит в храмах, то «живописные изображения и вечером, и утром, и в полдень постоянно повествуют и проповедают нам об истинных событиях» (Ibid. Col. 361 A) [Там же]. В заключении (Томосе) Никейского Собора 787 г. однозначно утверждается: «Познаваемое тем и другим способом не имеет между собой никакого противоречия, взаимно объясняется и заслуживает одинаковой чести» (Ibid. Col. 482 E) [7, с. 102]. На все последующие долгие века главной задачей восточно-православного искусства стало сохранение православия, и церковное искусство, будучи формой исповедания веры, намеренно остановилось на том высочайшем духовном и художественном уровне, на который оно было поднято великими Отцами Церкви.

Список литературы

1. **Бычков В. В.** Теория образа в Византийской культуре VIII-IX веков // Старобългарска литература. София, 1988. С. 61-62.
2. **Зеленская Г. М.** Описание иконы «Лабиринт духовный» в коллекции Историко-архитектурного и художественного музея «Новый Иерусалим». М., 2008. 1 с.
3. **Кожик Ф.** Ян Амос Коменский. Прага: ОРБИС, 1980. 105 с.
4. **Колпакова Г. С.** Искусство Византии. Поздний период. 1204-1453 гг. СПб.: Азбука-классика, 2010. 320 с.
5. **Культура Византии (вторая половина VII – XII в.)** / Институт всеобщей истории АН СССР. М.: Наука, 1989. 678 с.
6. **Орлов И. И.** Богословие в камне. Укрепленные церкви Окситании X-XV вв.: монография. М.: Издательство МГХПА им. С. Г. Строганова, 2016. 700 с.
7. **Спаский А.** История догматических движений в эпоху Вселенских Соборов. Изд-е 2-е. Сергиев Посад, 1914. 647 с.
8. **McCullough D. W.** The Unending Mystery. A Journey through Labyrinths and Mazes. Pantheon Book, 2004. 272 p.

Иллюстрации



Рис. 1. Лабиринт в Нотр-Дам де Шартр (1202), в Нотр-Дам де Амьен (реконструкция М. Гэнгана, 70-е гг. XIX в.), в Нотр-Дам де Реймс (разрушен во время Французской революции).
Фигура с угольником – Жан ле Лу, фигура с циркулем – Жан д'Орбе, фигура, рисующая круг, – Бернар де Суассон и фигура, указующая рукой, – Гоше Реймссский [2, с. 106]

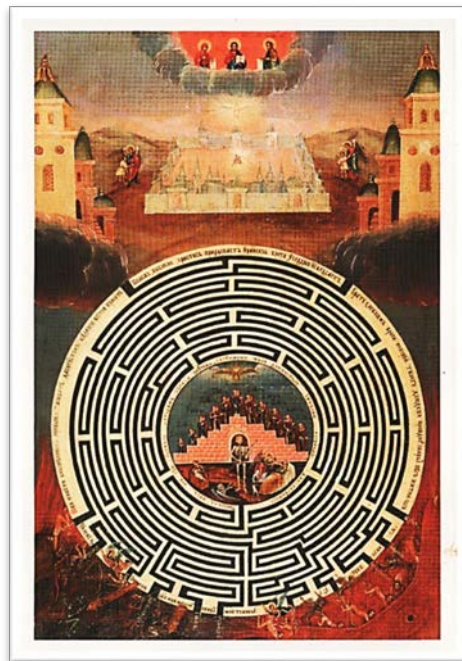


Рис. 2. Образ иконы «Лабиринт духовный». Россия, XVIII в. Новоиерусалимский монастырь

IMAGE OF LABYRINTH IN ICONOGRAPHY OF THE RUSSIAN ICON. ICONOGRAPHY THROUGH HERMENEUTICS

Orlov Igor' Ivanovich, Doctor in Art Criticism, Professor
Lipetsk State Technical University
kaf-tx@stu.lipetsk.ru

The article is an attempt to trace the transformation of perception and reading of symbolism of the labyrinth image reflected in religious art (the Orthodox tradition) on the basis of the "image theory" developed by the Fathers in the period of iconoclasm. The author considers the iconography of a rare for Rus icon of the XVIII century "Spiritual Labyrinth" from the New Jerusalem Monastery near Moscow as an example.

Key words and phrases: image; allegory; labyrinth; Orthodox icon; iconography; symbolism; Romanesque or Gothic cathedral.

УДК 124.5

Философские науки

В данной статье на основе работ М. К. Мамардашвили анализируется эстетически-экзистенциальный подход к практике мышления. Акт мышления у философа эксплицирован не просто феноменологическими приемами интерпретации сознания, но связан с «прагматикой сознания», то есть с режимом осмысленного бытия человека, задействующим весь экзистенциальный потенциал индивида, и с «эстетикой сознания», предполагающей творческий, процессуально-динамический подход к осознанию собственного «я» в эстетической гармонии духовного тонуса.

Ключевые слова и фразы: эстетика; мышление; метафора; экзистенциал; философия М. К. Мамардашвили.

Петрык Янина Юрьевна, к. филос. н.
Кубанский государственный университет
p_yanina@mail.ru

КОНЦЕПТ «ЭСТЕТИЧЕСКИ-ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО ПОНИМАНИЯ» ФИЛОСОФИИ М. К. МАМАРДАШВИЛИ

При попытке реконструкции целостного мировидения философа возникают определенные сложности герменевтического свойства. Единство философского опыта заставляет исследователя искать некий общий объяснительный шаблон, базисный принцип, «понимательный конструкт», единый концепт, благодаря которому можно не только истолковать философскую систему в её целостности и полноте, в той или иной культурной онтологии, но и создать «общую теорию» понимания «личностного философствования» мыслителя. Проблема определения системообразующего концепта в философствовании М. К. Мамардашвили, несмотря на разнообразие работ о нем, все еще остается актуальной. Стиль философствования мыслителя «вроде бы» определен – рекуррентно-метафорический [3, с. 73], а вот единый системный компонент, позволяющий объяснить и объединить в цельную смысловую структуру мир и сознание в философии мыслителя, с таким невероятно тяжелым способом изложения мысли, пока еще, надо думать, только намечен.

Наиболее значимыми видами подобных «понимательных концептов» в философии XX века были: социально-культурологический, диалогический, феноменологический. В современной философии значимой модификацией философско-экзистенциального и философско-психологического толкования проблем в творчестве М. К. Мамардашвили называют именно феноменологический концепт. Однако очевидность взаимодополняемости экзистенциальной и феноменологической трактовок приводит к тому, что определяющим в толковании философии М. К. Мамардашвили уместно называть экзистенциально-феноменологический принцип интерпретации. Вместе с тем, подобный концепт также неизбежно бывает недостаточен и дополняется исследователями еще целым рядом уточнений. Философы неизменно вводят аксиологический и эстетический элементы, свидетельствующие не только о ценностно-эмоциональной константе философии как таковой, но и (что наиболее значимо) об эстетико-экзистенциальной направленности работ самого мыслителя. Следовательно, попытка объединить феноменологический и экзистенциальный, эстетический и аксиологический подходы в единый, именуемый «эстетически-экзистенциальным» подходом, напрашивается сама собой и имеет основание и в полисемантической, поливариативной «манере» философствования XX века, и в работах самого М. К. Мамардашвили. В связи с чем есть необходимость проанализировать «работоспособность» и «применимость» «эстетически-экзистенциального концепта понимания» к толкованию работ мыслителя, а стало быть, – ответить на целый ряд значимых вопросов, последовательно разделив их на части (эстетическое, экзистенциальное, понимание).

Итак, почему эстетический концепт? В нашем случае, почему эстетическое является определяющим компонентом в философии М. К. Мамардашвили?