

кретного изображения. Это в себе замкнутый квант информации, аналогичный информации догмата.

Уровень познавательного-символического более подвижен и многозначен. Он соответствует аллегорически-символическому уровню Писания. т. е. предполагает определенное знание языка символов данной культуры.

Религиозная символика пронизывает всю византийскую культуру. Она восходит еще к ветхозаветной и эллинской религиозно-мифологической традициям. Теоретическое обоснование и развитие она получила у отцов церкви уже в первые века христианства. Экзегетический жанр византийской литературы дает нам ясное представление о возникновении и эволюции значений многих религиозных символов. Здесь же находится ключ к пониманию соответствующей символики живописи и поэзии. Как правило это сугубо рационалистическая символика. Необходимо заранее знать значение каждого религиозного символа, иначе смысл символических образов никогда не будет понят. Она рассчитана исключительно на аналитически-рассудочное восприятие. Современному неподготовленному зрителю она практически ничего не говорит, хотя для самих христиан многие символы были самоочевидны, воспринимались автоматически на уровне внесознательного психического. Но именно на базе этой символики возникла в византийском искусстве художественная символика как иной уровень снятия философско-религиозного материала.

До тех законченных утонченных форм, в которых мы знаем художественную символику икон и росписей по дошедшим до нас памятникам (в основном XI—XIV вв.), она прошла большой путь развития, начиная с примитивной рассудочно-религиозной аллегоричности. В первые четыре века христианства почти все его искусство было рассудочно-символическим. На стенах катакомб и саркофагов изображались условные знаки символизирующие Христа и других евангельских персонажей. Изображения рыбы, якоря, корабля, лозы виноградной, агнца трактовались как символы Христа. Лишь некоторые из этих примитивных символов удерживались в искусстве последующего времени. Кроме них, в первые века христианства часто употреблялись и аллегории, возникшие на основе греко-римских литературных традиций. Чаще всего они встречаются в византийских рукописях¹⁴³. Небольшое количество их вошло затем в иконографический канон. Так, в изображении «Крещения»¹⁴⁴, вошли аллегории в виде человеческих фигур реки Иордана и моря, в котором течет Иордан, в композицию «Страшный суд» — аллегории земли и моря.

Более сложным символическим явлением в раннехристианском, особенно катакомбном, искусстве, а позже и в миниатюрах был, по определению Ф. И. Буслаева, «символический параллелизм»¹⁴⁵. Суть его состояла в том, что особо значимые события новозаветной истории обозначались с помощью своих ветхозаветных прообразов (по установившейся религиозной традиции) и обратно (последнее — в рукописях: ветхозаветный текст иллюстрировался соответствующими сценами из Нового завета). Так, история с Ионой символизировала трехдневную смерть и воскресение Христа, жертвоприношение Авраама — заклание Христа и т. п.¹⁴⁶ Подобную символику имели и многие новозаветные события¹⁴⁷.

Символически не только целые изображения, но и отдельные элементы в них: вино, река, павлин, пещера, архитектура и т. п.¹⁴⁸ При этом пред-

¹⁴³ См. Ф. И. Буслаев. Византийская и древнерусская символика. — Сочинения, т. II. СПб., 1910, стр. 208.

¹⁴⁴ См. G. Ristow. Zur Personifikation des Jordan in Tauffarstellungen der frühen christlichen Kunst. — «Aus der byzantinischen Arbeit der Deutschen Demokratischen Republik», Bd. 2. Berlin, 1957, S. 120.

¹⁴⁵ Ф. И. Буслаев. Указ. соч., стр. 210.

¹⁴⁶ См., например: G. Mathew. Byzantine Aesthetics, p. 38—41; A. Grabar. Die Kunst des frühen Christentums. München, 1967, S. 102, 133.

¹⁴⁷ См. L. Ouspensky, W. Lossky. Der Sinn der Ikonen. Bern. Olten, 1952.

¹⁴⁸ Ср. G. Mathew. Op. cit., p. 38.