

Философская мысль

Правильная ссылка на статью:

Тюрина С.Н. Между изображением и образом: Вторая заповедь в контексте катакомбной живописи // Философская мысль. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8728.2025.4.73641 EDN: VLHHRS URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=73641](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73641)

## Между изображением и образом: Вторая заповедь в контексте катакомбной живописи

Тюрина Светлана Николаевна

ORCID: 0009-0006-3503-6267

аспирант; сектор эстетики; Институт Философии РАН

109240, Россия, г. Москва, ул. Гончарная, 12 стр.1, 501

✉ svetlanatyur@bk.ru



[Статья из рубрики "Эстетика"](#)

**DOI:**

10.25136/2409-8728.2025.4.73641

**EDN:**

VLHHRS

**Дата направления статьи в редакцию:**

10-03-2025

**Дата публикации:**

04-04-2025

**Аннотация:** Катакомбная живопись, сформировавшаяся в условиях библейского запрета на изображения (Вторая заповедь), представляет собой уникальный феномен раннехристианской культуры. В статье анализируются методологические подходы к её изучению: иконографический анализ, концепции идентичности, художественного стиля, диалога и роли зрителя. Особое внимание уделено противопоставлению «изображения» (материального объекта) и «образа» (символа, указывающего на трансцендентное), что раскрывает апофатический принцип интерпретации запрета. Автор критикует ограниченность существующих методов, предлагая междисциплинарный анализ, объединяющий контекст погребального пространства, переосмысление античных мотивов и аффективное восприятие. Катакомбное искусство интерпретируется как самостоятельная система, где запрет трансформируется в эстетику отсутствия, а символы

служат инструментами выражения сакрального. Исследование подчеркивает важность сочетания искусствоведческих, теологических и философских подходов для изучения визуального языка катакомбной живописи в контексте религиозных и культурных особенностей поздней античности. Методология сочетает иконографический анализ с концепциями идентичности, зрителя, диалога, стиля и аффекта. Используются сравнительный и контекстуальный подходы для оценки методологий и анализа восприятия Второй Заповеди в раннем христианстве. Оценивается их способность объяснить уникальность катакомбной живописи за пределами традиционного искусствознания. Актуальность исследования обусловлена увеличением числа работ о катакомбном искусстве, включая искусствоведческие («Катакомбный» период в искусстве ранних христиан» Кузнецова-Бондаренко Е.С., Тюлюков Д.И., 2020; «Погребальный портрет в искусстве раннехристианских катакомб» Образцова К., 2021) и культурологические («Свидетельство живописи римских катакомб о мировосприятии христиан доконстантиновой эпохи» Чернова А.В., Шарков И.Г.; «Образы раннехристианского искусства в контексте изучения христианства I–IV веков» Лях Е.Е., 2017). Однако отсутствуют исследования, систематизирующие методологические подходы. Работа восполняет этот пробел, предлагая новую перспективу, основанную на аффективном восприятии и концепции образа как средства духовного общения. Такой подход позволяет по-новому взглянуть на катакомбную живопись и проблему преодоления Второй Заповеди, выходя за рамки традиционного искусствоведческого анализа.

### **Ключевые слова:**

Катакомбная живопись, Раннехристианское искусство, Вторая заповедь, Поздняя античность, Аниконизм, Философия образа, Визуальный нарратив, Образ, Изображение, Аффективное восприятие

### **Введение**

Катакомбная живопись занимает важное место в изучении раннехристианского искусства. Она представляет собой сложный объект исследования, сочетающий в себе элементы символики, стилистические традиции и богословское содержание. Многозначность и синкретический характер катакомбной живописи требуют применения различных методологических подходов для её анализа и интерпретации.

**Предметом исследования** являются методологические подходы к изучению катакомбной живописи с акцентом на проблему преодоления Второй заповеди (*Исх. 20:4*) и её интерпретацию в контексте раннехристианской культуры. В работе исследуется интерпретация Второй заповеди, запрещающей создание изображений, в контексте раннехристианской культуры. Хотя в новозаветной традиции вторая заповедь ассоциируется с любовью к ближнему, акцент на ветхозаветном запрете позволяет раскрыть уникальные механизмы адаптации и трансформации сакрального в катакомбной живописи, где ограничение становится источником формирования нового художественного языка.

Изучение катакомбной живописи охватывает широкий спектр дисциплин, включая археологию, историю искусства, культурологию и философию. Это позволяет рассматривать её не только как художественное явление, но и как свидетельства мировоззрения раннехристианских общин. В данной статье рассматриваются как история

изучения катакомбной живописи, начиная с первых археологических исследований, так и современные подходы к её интерпретации. Особое внимание уделяется влиянию культурного и философского контекста на формирование раннехристианского искусства.

*Методология исследования сочетает иконографический анализ с междисциплинарными подходами: изучением формирования религиозной и социальной идентичности раннехристианских общин, анализом роли зрителя в интерпретации образов, выявлением диалога между языческой, иудейской и христианской традициями, а также исследованием роли чувственного восприятия в формировании религиозного опыта. Применяется сравнительный анализ для оценки различных методологий, а также контекстуальный подход, чтобы понять, как катакомбная живопись функционировала в условиях восприятия и интерпретации Второй Заповеди в раннехристианской культуре. Критерием оценки подходов является их способность объяснить уникальность катакомбной живописи как явления, выходящего за рамки традиционного искусствоведческого анализа.*

Актуальность и новизна данной работы обусловлены тем, что в последние десятилетия появляется все больше исследований катакомбного искусства — как искусствоведческих (««Катакомбный» период в искусстве ранних христиан» Кузнецова-Бондаренко Е.С.; Тюлюков Д.И. 2020 г. и «Погребальный портрет в искусстве раннехристианских катакомб» Образцова К. 2021 г.), так и культурологических («Свидетельство живописи римских катакомб о мировосприятии христиан доконстантиновой эпохи» Чернова А.В.; Шарков И.Г. и «Образы раннехристианского искусства в контексте изучения христианства I – IV веков» Лях Е.Е. 2017 г.). В связи с этим вопрос о категоризации и описании методологии исследований катакомбной живописи становится острее, но на данный момент не существует работ, структурирующих подходы к изучения этого объекта исследования, которые способны предложить новый взгляд на историю изучения катакомбной живописи.

**Актуальность данной работы** обусловлена необходимостью преодоления некоторых ограничений подходов к изучению катакомбной живописи, которые, фокусируясь на историко-стилистическом или иконографическом анализе, оставляют за рамками философскую интерпретацию воздействия запрета на образы и художественную практику ранних христиан. Несмотря на обширную историографию, ключевой вопрос о том, как буквальное соблюдение ветхозаветного запрета трансформировалось в эстетику символического отсутствия, остаётся недостаточно изученным.

Научная новизна заключается в предложении новой перспективы, основанной на аффективном восприятии и концепции образа как средства духовного общения, что позволяет по-новому взглянуть на проблему интерпретации Второй заповеди.

**В заключение** катакомбная живопись рассматривается как уникальный феномен, требующий междисциплинарного подхода. Анализ различных подходов позволяет по-новому взглянуть на проблему интерпретации Второй заповеди и подчеркивает значимость катакомбной живописи в контексте раннехристианской культуры.

### **Описание катакомб**

Погребальное искусство Древнего Рима было богато множеством форм: обрядами, памятниками и сооружениями. Обычно подобное искусство было элитарным: его заказчиками являлись представители знати, способные позволить себе затраты на оформление погребальных мест и проведение соответствующих ритуалов. В результате, созданные погребения, кладбища и некрополи варьировались по уровням сложности,

качеству исполнения и использованным материалам, что зависело от финансовых возможностей и предпочтений заказчика.

Начиная с II века нашей эры, в период поздней античности, римляне все чаще отказывались от практики кремации. Распространение христианства ускорило этот процесс, что, в свою очередь, вызвало необходимость в расширении площадей, отводимых для погребений. В результате этого начали возникать новые подземные погребальные галереи и усыпальницы, получившие название катакомб. Эти структуры представляли собой искусственно созданные подземные коридоры и залы, служившие местами захоронения язычников, митраистов, иудеев и христиан [\[2, с. 650-673\]](#). Самая разветвленная и многоярусная сеть катакомб была создана в Риме.

Внутри катакомб также встречались просторные помещения, называемые кубиулами, которые выполняли функцию склепов. Именно в кубиулах было сохранено наибольшее количество раннехристианских изображений. Чаще всего встречались изображения сцен трапез, Доброго Пастыря, орант, агнца, сцен из Ветхого завета. Исследователь А. Фрикен в своем описании катакомб замечает:

«Надо долго бродить в этих подземных галереях, то высоких и, относительно, просторных, то узких и низких, где едва может пройти человек; надо проникать в отдаленные углы катакомб, и спускаться в их последние этажи, чтобы получить полное понятие о громадности этого подземного мира, и, вместе, убедиться, что в нем мы еще можем узнать много нового о тех людях, которые его выкопали, оставили трогательное выражение своих чувств, верований, надежд и были в нем скончаны» [\[8, с. 40\]](#).

Подобное таинственное и трепетное восприятие катакомбного искусства, как видно из описания А. Ф. фон Фрикена было общим местом для многих исследователей начиная с XV века.

Алексей Федорович фон Фрикен был автором первого русскоязычного исследования о живописи катакомб: «Римские катакомбы и памятники древнехристианского искусства» (1872 – 1889 гг.), которое представляет собой переработку и развитие труда Джованни Батиста де Росси «Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства» (1822 – 1894 гг.). Джованни Батиста де Росси принято считать отцом христианской археологии, своими исследованиями он положил начало масштабному исследовательскому интересу к христианским катакомбам.

Как подчеркивает А.Е. Меденникова, Де Росси умел поддерживать активные контакты с учеными всего мира:

«Свидетельство этому — его письма, внимательно и скрупулезно хранимые им самим и впоследствии вошедшие в состав отдела рукописей Ватиканской библиотеки, которые охватывают период с 1842 по 1894 гг.» [\[4, с. 205\]](#). Среди его корреспондентов были Д. В. Аи́налов, Н. П. Кондаков, Г. С. Строганов, А. С. Уваров, Ю. А. Кулаковский и И.В. Цветаев. Исследовательница также упоминает, что есть некоторые основания полагать, что Федор Рейман - российский художник, которому Цветаев заказал исполнение копий катакомбы фресок, создавал и иллюстрации к знаменитому труду Дж.Б. Де Росси «Roma Sotterranea». Однако реализация этого проекта была прервана из-за кончины учёного [\[4, с. 207\]](#).

Примечательно, что к XIX веку в научной среде существовали ошибочные представления относительно истории и назначения катакомб, которые на сегодняшний день

опровергнуты исследованиями XX века.

Прежде чем перейти к детальному анализу историографии методов изучения живописи катакомб, представляется важным рассмотреть две наиболее распространенные ошибочные гипотезы того времени. В частности, была широко распространена гипотеза об изобретении катакомб ранними христианами, а также представление об их использовании в качестве убежища от гонений. Разрешение данных противоречий и опровержение этих гипотез были достигнуты в первой половине XX века благодаря работам П. Штигера, А. М. Шнайдера и П. Тестини.

Опровержение гипотезы о том, что катакомбы служили убежищем от гонений, стало возможным благодаря внедрению новых принципов датирования. П. Штигер разработал методику датировки, основанную не на стилистическом анализе росписей, а на определении геологического возраста горных пород, из которых были высечены катакомбы. Применяя данный метод, Штигер установил, что основное использование катакомб приходится на IV век, то есть на период после издания Миланского эдикта. Это подтвердило тезис о том, что они не предназначались для укрытия от преследований. Более того, П. Штигер утверждал, что не существует христианских катакомб, относящихся ко времени апостолов, а наиболее ранние из них датируются II веком.

Вторая ошибочная гипотеза заключалась в утверждении об изобретении катакомб ранними христианами. Опровержение этой гипотезы стало возможным благодаря систематизации исторических свидетельств, проведенной А.М. Шнайдером и П. Тестини к середине 1920-х годов. Таким образом, археологическое изучение катакомб получило прочную научную основу. В частности, результаты раскопок показали, что до конца II века строительство катакомб не велось, а ранние христиане были погребены на общих языческих кладбищах. Более того, исследование иудейских катакомб в саду виллы Торлония, датируемых III веком, показало, что они возникли одновременно с христианскими и не являются предшественниками христианских. Скорее, можно говорить об их общей художественной античной базе.

После анализа основных характеристик, гипотез и исторических свидетельств, позволяющих сформировать общее представление о природе катакомб, их назначении и причинах декорирования росписями, представляется целесообразным перейти к рассмотрению актуальных вопросов, стоящих перед современными исследователями. В рамках данного исследования особый акцент будет сделан на вопросах, которые ранее могли оставаться вне поля зрения научного сообщества.

### **Некоторые вопросы историографии**

История изучения живописи римских катакомб берет свое начало в эпоху Ренессанса, в XV веке. Первые исследователи, преимущественно римские антиквары, исходили из предположения, что катакомбы являлись жилищами ранних христиан и служили укрытием от преследований. В частности, Римская академия антиквариев, руководителем которой был Юлий Помпоний Лет (основана в 1465 году), проводила исследования катакомб святых Петра и Марцеллина, а также катакомб святого Каллиста.

Однако, методология ранних изысканий была ограничена: исследования носили описательный характер и базировались на поверхностном изучении археологических данных. Кроме того, их интерпретации были тесно связаны с церковными догмами, что впоследствии, по мнению папы Павла III, привело к приостановке дальнейшего изучения из-за противоречия взглядам Ватиканской церкви.

Среди первопроходцев в изучении катакомб также выделяется церковный историк и археолог XVI века Онуфрий Панвинио. Его подход, основанный на анализе письменных источников, позволил составить список мест захоронения ранних христиан в Риме, включая катакомбы святых Себастьяна, Лаврентия и Валентина. Панвинио, как и его современники Филиппо Нери и Цезарь Барония, придерживался традиции церковного понимания катакомб как памятников веры. Ф. Нери, помимо исследований, также проводил проповеди в катакомбах святого Себастьяна, а Ц. Барония, в своем труде «Церковные анналы», ввел термин «подземный Рим», осветив историю Церкви, опираясь на археологические данные, хотя и в рамках теологической перспективы. В этот период, основной исследовательской задачей было обнаружение свидетельств ранней христианской Церкви, что часто приводило к неточной периодизации из-за влияния религиозных убеждений.

Определенное восхищение, вызываемое римскими катакомбами, вероятно, спровоцировало поиск в них следов ранней Церкви времен апостолов, что повлияло на методологию ранних исследований. Акцент делался на религиозной значимости и упускалась из виду возможность более широкой интерпретации.

Значительный вклад в изучение катакомб внес Антонио Бозио, чьи открытия были изложены в сочинении «Подземный Рим» 1593 года. Несмотря на критику со стороны Ватикана и последующую приостановку исследований, труд Бозио заложил основы нового методологического подхода. Бозио сформулировал принцип примата письменных источников над изображениями в катакомбах. Его подробные рисунки росписей и саркофагов, опубликованные посмертно в «Roma Sotteranea» (1632), стали важным материалом для последующих поколений исследователей [\[16, с. 278\]](#).

В первые столетия изучения катакомб методология характеризовалась двумя ключевыми особенностями: во-первых, приверженностью церковным догмам, что могло снижать объективность исследовательских данных; во-вторых, преимущественным вниманием к описанию материальных свидетельств, обнаруженных в катакомбах, без акцента на интерпретацию сюжетов или архитектурных решений. К середине XVII века научные исследования римских катакомб были приостановлены, и сами катакомбы подверглись опустошению. Изучение катакомб возобновилось лишь в XIX веке, причем в этот период к исследованиям подключились не только итальянские, но и французские, немецкие и британские ученые.

XVIII – XIX веках в методологии изучения римских катакомб произошли значительные изменения. В рамках римской школы начал формироваться собственный научный подход. Джузеппе Марки (1795-1860) выдвинул положение о том, что анализ катакомб невозможен вне их архитектурного и археологического контекста. Он также активно выступал против опустошения катакомб и изъятия росписей, что свидетельствует о нарастании внимания к целостности и сохранности археологического материала.

За пределами Италии в это время Дезире Рауль-Рошетт, французский археолог, опубликовал значительный труд по позднеантичному искусству. Рауль-Рошетт положил начало целой плеяде исследователей, изучавших историю и живопись катакомб, среди которых были Джузеппе Марки и Джованни Баттиста де Росси, труд последнего «Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства» (1822-1894) оказал огромное влияние на последующие исследования. Работы Джованни Баттиста де Росси были впоследствии адаптированы и переработаны учеными-археологами из России (например, Алексеем Фёдоровичем фон Фрикеном), Франции, Великобритании и Германии.

Кроме того, подлинность мощей также оставалась предметом дискуссии. Несмотря на это, Джованни Баттиста де Росси по праву считается основоположником христианской археологии, поскольку его работы заложили фундамент для дальнейшего развития дисциплины.

К началу XX века была сформирована устойчивая археологическая база, в основе которой лежала методология изучения материальных свидетельств эпохи катакомб. Это способствовало расширению исследований, вовлекая специалистов из областей искусствоведения, культурологии, истории и филологии, что открыло новые перспективы для междисциплинарных исследований. Тем не менее, сохранялись два принципиальных вопроса, имеющих значение для всех сфер изучения катакомб, в частности, для исследования катакомбного искусства. Первый вопрос касался функционального назначения катакомб: использовались ли они в качестве убежищ от гонений? Второй вопрос был связан с происхождением раннехристианской живописи, а именно: как было возможно ее появление в контексте библейского запрета на изображения, сформулированного во Второй заповеди? Именно эти два вопроса стали отправной точкой для большинства исследований XX и XXI веков.

Первый вопрос, касающийся использования катакомб в качестве убежищ от гонений, был разрешен в первой половине XX века благодаря работам П. Шитгера, А. М. Шнайдера и П. Тестини, что было подробно рассмотрено в первой части настоящего исследования.

Таким образом, завершая обзор истории методологии изучения живописи римских катакомб с XV по XX век, следует отметить, что вторая половина XX века и начало XXI века ознаменовались смещением исследовательского фокуса в сторону второго принципиального вопроса, касающегося происхождения раннехристианской живописи. Специалисты из областей искусствоведения, культурологии и экзегетики сосредоточили свои усилия на поиске ответа на вопрос о том, как было возможно появление этих изображений в контексте библейского запрета.

В следующей части данного исследования будет представлен детальный анализ методологических подходов, получивших распространение в последние десятилетия и применяемых для изучения происхождения раннехристианской живописи катакомб. Особое внимание будет уделено ключевым вопросам, изучаемым современными исследователями в этой области, а также рассмотрена проблема эффективной интеграции данных из археологии, истории, искусствоведения, филологии и других смежных дисциплин, необходимой для формирования более целостного и многоаспектного понимания живописи катакомб.

### **Вещи среди вещей и образ среди изображений**

Вторая заповедь, запрещающая создание «кумиров и всякого изображения» (Исх. 20:4), ставит под вопрос саму возможность христианского искусства. Как ранние христиане, соблюдая этот запрет, создали визуальный язык, выражающий трансцендентное? Катакомбная живопись, возникшая в раннехристианскую эпоху, предлагает ответ на этот вопрос, однако существующие методологии ее исследования зачастую упускают из виду глубину этого эстетического противоречия.

В контексте исследований катакомбной живописи во второй половине XX века значимой является работа Питера Брауна «The World of Late Antiquity» (1971), в которой автор очерчивает период поздней античности как самостоятельную эпоху на границе между античностью и средневековьем. Хронологические рамки этого периода, по Брауну,

варьируются в зависимости от политических и религиозных факторов, охватывая III – VIII века нашей эры.

«Хотя деление истории на античную, средневековую и новую давно стало общепринятым, его применение к истории философии и культуры вызывает серьёзные трудности» [3, с. 3]. Однакопредложенная Питером Брауном периодизация оказала существенное влияние на исследования катакомбного искусства, задав новые условия для его изучения. Прежде всего, расширилось понимание общего исторического контекста, что позволило рассматривать катакомбную живопись не только как начальный этап развития раннехристианского искусства, но и как явление, отражающее особенности отдельной эпохи. Кроме того, Браун подчеркивал характерные для Поздней Античности синкретизм и многообразие религиозных практик, что позволило рассматривать катакомбную живопись в одном ряду с другими формами погребального искусства того времени.

Что касается методологии и постановки вопроса о возникновении катакомбной живописи, то здесь также произошли значительные изменения. В первую очередь, это связано с акцентом Питера Брауна на социальной истории искусства, а именно на том, как социальные процессы и структуры влияли на восприятие и формирование искусства поздней античности. В контексте катакомбного искусства это стимулировало изучение социального статуса заказчиков, исполнителей и зрителей, их повседневной жизни и религиозных представлений. Вторым важным аспектом стала история ментальностей, то есть изучение того, как люди поздней античности мыслили, чувствовали и воспринимали окружающий мир. Это послужило отправной точкой для анализа мировоззрения ранних христиан, истории их восприятия и, в случае данного исследования, позволило обозначить перспективу изучения истории восприятия катакомбной живописи. Наконец, еще одно направление методологических исследований коснулось иконографического анализа сюжетов, представленных в катакомбах. Глубокий и многогранный синкретизм позднеантичного общества привел к пересмотру категорий описания художественных символов и аллегорий. Например, Питер Браун для описания позднеантичной культуры и искусства использовал понятия «диалога» и «преемственности», которые оказались продуктивными и для интерпретации катакомбной живописи.

Влияние исследования Питера Брауна стимулировало развитие междисциплинарных методологий в изучении катакомбной живописи. В настоящем исследовании акцент будет сделан на двух ключевых аспектах: во-первых, на анализе различных методологических подходов к проблеме интерпретации библейского запрета на изображения (Вторая Заповедь); во-вторых, на изучении истории восприятия катакомбной живописи.

В последующем изложении будут рассмотрены пять основных методологических подходов на примере выбранных работ, непосредственно затрагивающих указанные вопросы. Анализ будет проведен в следующей последовательности:

- 1) иконографический метод;
- 2) концепция идентичности;
- 3) концепция художественного стиля;
- 4) концепция диалога;
- 5) концепция фигуры зрителя.

## 1) Иконографический метод

Детальное рассмотрение иконографического метода в изучении живописи катакомб невозможно без обращения к работе археолога и историка искусства Андрея Грабар «Christian Iconography: A Study of Its Origins» (1968), опубликованной за три года до выхода труда Питера Брауна «The World of Late Antiquity». Именно эта монография положила начало системному подходу к изучению раннехристианского искусства. Ключевым аспектом метода Грабар и его последователей является исследование процесса формирования художественных образов в катакомбах и причин их подобного визуального выражения. Таким образом, стремясь ответить на вопрос о возникновении раннехристианского искусства иконографический метод акцентирует внимание на искусствоведческом поле, то есть на вопросе формирования художественного стиля. При этом за скобками остается сама проблема интерпретации Второй заповеди, а фокус смещается в сторону интеграции катакомбной живописи в общую историю раннехристианского искусства.

Методология Андрея Грабар предполагает, что изображения выступали прямым «зеркалом» или транспозицией Священного Писания. Творческий процесс, по Грабар, представляет собой последовательность сознательных и бессознательных этапов. В его интерпретации, катакомбная живопись не носила повествовательного или дидактического характера, а предлагала зрителю образ для самостоятельной рефлексии. Подобный взгляд «исходит из идеи творца, но в том числе от концепции христианства как богооткровенной религии» [14, с. 43]. Ключевым элементом методологии Грабара является система знаков-образов в христианской иконографии [14, с. 46]. Эта система формируется как язык, адаптирующий символы с их первоначальным значением к новой религиозной реальности. Для анализа этой системы необходимо установить семантические поля, то есть группы символов, связанных общим значением. Например, сцены побед, трофеи, лавровые венки и охотничьи успехи образуют семантическое поле триумфа, основанное не на формальном сходстве, а на смысловом единстве. Изучение изображений в их взаимосвязи позволяет выявить эти семантические поля, демонстрируя, как контекст и назначение образа трансформируют значение символов. Переходя от археологии и исторического анализа к интерпретации живописи катакомб, Грабар дополняет иконографический анализ религиозным и культурно-философским измерением, осуществляя переход к иконологии.

Данный методологический подход получил широкое распространение, однако для демонстрации его применения в контексте изучения катакомбной живописи, в частности, после работ Питера Брауна, целесообразно обратиться к анализу более позднего исследования. Одним из значимых современных иконографических исследований в данной области является работа Шона Лизербури «The Iconography of Early Christian Roman Art» (2021). Лизербури анализирует художественное многообразие поздней античности, подчеркивая сосуществование различных стилей и конфессиональных групп (язычников, христиан и иудеев). Он отмечает, что эстетические взгляды этих групп взаимодействовали и пересекались в большей степени, чем это традиционно признавалось в академической среде. Именно в этом контексте Лизербури обращается к исследованиям Грабара, подвергая их критическому рассмотрению.

«Этот взгляд призван послужить корректировкой прежних мнений об искусстве того периода: что оно не заслуживает глубокого изучения и что оно полностью заимствовано из римского искусства (последнее мнение представлено Грабар, который, несмотря на пристальное изучение христианской иконографии, сравнивает ее с “техническим” или

“паразитическим” языком). Вместо этого, картина создания, заимствования и влияния образов искусства считается более сложной» [\[17, с. 464\]](#).

Иконографический метод, обладая очевидными преимуществами в выявлении исторических связей и закономерностей в искусстве, получил широкое распространение среди современных исследователей катакомбной живописи. Однако, его применение порождает ряд важных вопросов. Прежде всего, как иконографический подход, акцентирующийся на анализе символов и их значений, влияет на интерпретацию художественного произведения? Не приводит ли он к редукции изображения к набору технических элементов, собранных по принципу «конструктора», как отмечает Шон Ливербури, упуская при этом его целостность и уникальность? Иными словами, как при таком анализе не потерять из виду специфику контекста художественного высказывания?

Более того, остается неясным, как эти вопросы переплетаются с проблемой интерпретации Второй заповеди. Как иконография, занимающаяся расшифровкой смыслов через визуальные образы, способствует пониманию того, как ранние христиане обходили этот запрет? Не был ли сам процесс отбора и адаптации иконографических элементов своеобразной формой интерпретации и «обхода» Второй заповеди, позволяющим выражать христианские догматы и идеи через посредство уже существующих визуальных форм? Указанные проблемы, однако, зачастую остаются на периферии иконографических исследований, что препятствует всестороннему изучению вопроса интерпретации Второй заповеди в контексте генезиса раннехристианского искусства.

## 2) Концепция идентичности

Значимым этапом в историографии современных подходов к изучению раннехристианского искусства является работа Пола Корби Финни (*«The invisible God: The Earliest Christians on Art»* (1994), введенная в научный дискурс концепцию идентичности. Финни выдвигает гипотезу о формировании христианского искусства, рассматривая его как продукт становления раннехристианской идентичности и ее визуального выражения. В частности, он исследует, каким образом формировались образы христианского искусства, отличавшиеся по своей визуальной форме от языческого фигулативного искусства, и как эти образы становились посредником между верующим и библейской идеей спасения. Для анализа он сопоставляет литературные свидетельства об эстетических идеях ранних христиан с сохранившимися примерами как христианского, так и языческого искусства. Рассматривая вопрос о происхождении христианской визуальности, Финни акцентирует внимание на роли зрительского восприятия и формировании особого художественного стиля.

Ключевым объектом его анализа становятся катакомбы святого Каллиста, которые, по мнению автора, представляют собой наиболее ранний пример использования визуальных образов христианской общиной. Финни отмечает, что «люди из катакомб Каллиста стояли на пороге римской имперской социальной истории. Они представляют собой переход от адаптации языческих образов, не выходивших за рамки общепринятого визуального контекста, к новому уровню христианской идентичности, которая была ощущимой и видимой. Это сигнализирует о переходе от неявных к явным атрибуциям в иконографии и представляет собой раннее материальное выражение христианства как культурно обособленного религиозного меньшинства» [\[13, с.151\]](#). Таким образом, Финни постулирует, что возникновение христианского искусства связано с формированием и самоосознанием христианской общины как отдельной культурной и религиозной группы.

Финни аргументирует, что отсутствие христианского искусства до 200 года не может быть объяснено исключительно действием запрета на изображения. Он полагает, что «невидимость» ранних христиан была обусловлена их маргинальным положением в обществе, а не намеренным следованием принципу иконоклазма.

«Верно, что христиане были малоизвестной группой в течение первых нескольких поколений своей истории; верно и то, что в материальном плане они были невидимой общиной до начала третьего века. Оба эти фактора являются непредвиденными последствиями обстоятельств, которые в значительной степени не зависели от общин. Неизвестность и невидимость не были целями, которые христиане активно или пассивно преследовали в начале своей истории» [\[13, с. 291\]](#).

Финни объясняет отсутствие христианского искусства до II века социально-экономическими факторами, однако не раскрывает причин приоритета катакомбной живописи. В этом случае стоит обратиться к исследованию Черновой А.В. и Шаркова И.Г., где подчёркивается парадокс: даже привлекая нехристианских мастеров, община создавала «язык для посвящённых» — систему символов, понятных только верующим. Это опровергает тезис Финни, демонстрируя, что запрет Второй заповеди трансформируется не через уход от изображений, а их трансформацией в апофатические коды, где форма указывает на трансцендентное [\[9, с. 8\]](#).

Специфической чертой его подхода также является призыв отказаться от современных методов исследования и интерпретировать раннехристианское искусство с позиций мировоззрения самих ранних христиан. По мнению Финни, использование современной методологии искажает объективную картину исторического развития раннехристианского искусства, в особенности, процесса интерпретации Второй заповеди.

Анализ катакомбной живописи через призму концепции идентичности открывает новые перспективы для понимания интерпретации Второй заповеди первыми христианами и ее преломления в условиях социальных и политических реалий поздней античности. Вместе с тем, необходимо признать, что данная интерпретация встречает определенные методологические трудности. Несмотря на ее эвристический потенциал, она не всегда находит поддержку в академических кругах. Это связано, прежде всего, с разнородностью раннехристианского сообщества. Отсутствие достаточного количества письменных свидетельств, позволяющих реконструировать детальный социально-экономический портрет христианской общины II-III веков, усложняет задачу подтверждения или опровержения гипотез, связанных с влиянием идентичности на художественный выбор и соблюдение религиозных предписаний.

### **3) Концепция художественного стиля**

Исследования Пола Финни, заложили основу для дальнейших академических дискуссий, получивших развитие в работах таких ученых, как Джас Элснер и Робин Йенсен. В частности, Р. Йенсен вновь обращается к вопросу происхождения катакомбной живописи, рассматривая ее как одно из ранних визуальных свидетельств христианства. Она развивает концепцию художественного стиля как методологический инструмент, позволяющий анализировать иконографию и ее эволюцию в рамках конкретного религиозного и культурного контекста. Ее подход имеет точки соприкосновения с иконографическим анализом, предлагает несколько иную перспективу. Например, Робин Йенсен описывает различные точки зрения о появлении раннехристианского искусства: из иудейской традиции или как подвид римского искусства, но приходит к выводу о том,

что раннехристианское искусство заслужено относится к отдельной категории [\[15, с.2-3\]](#). Исследовательница в своих работах уделяет особое внимание погребальному искусству, проводя сравнительный анализ символики и мотивов в римском и христианском контекстах. Она тщательно исследует влияние языческих, в том числе имперских, культов на формирование раннехристианской визуальной традиции. Ярким примером такого анализа является ее работа «The Emperor Cult and Christian Iconography» (2011), где прослеживаются параллели между римским культом императора и иконографией катакомб. Отличительной чертой методологии Йенсен является расширение иконографического и иконологического подходов через сравнительное изучение художественных стилей, распространенных в период поздней античности. Ее исследования охватывают широкий спектр вопросов, касающихся взаимодействия раннехристианского искусства и литературы, а также роли визуальных образов и архитектурных пространств в выражении богословских идей. Йенсен убедительно доказывает, что визуальные образы, наряду с толкованием священных текстов, способствуют пониманию раннехристианских ритуалов. В ее работах заметен переход от этнического к конфессиональному подходу в изучении истории искусства, что позволяет более точно интерпретировать культурные и религиозные контексты. Йенсен также стремится преодолеть критику Шона Лизербури, который настаивал на недопустимости сведения катакомбной живописи к набору технических объектов или произвольной «конструкции», утверждая ее культурную и религиозную значимость. Однако, несмотря на введение новой культурологическо-искусствоведческой перспективы, методология художественного стиля, использовавшаяся в работах Р. Йенсен, не ставит в качестве первоочередной задачи исследование вопроса о том, как, при наличии библейского запрета на изображения, стало возможным появление христианского искусства.

#### **4) Концепция фигуры зрителя**

Методология, интегрирующая катакомбную живопись в широкий культурный и художественный контекст поздней античности, представлена концепцией «фигуры зрителя», разработанной британским исследователем Джасом Элснером. Он, опираясь на вопросы, поставленные Полом Корби Финни в рамках концепции идентичности, и развивая исследования Робин Йенсен относительно художественных особенностей раннехристианской живописи, стремится расширить эти подходы, интегрируя в них современную философию и визуальные исследования. Он исходит из признания привилегированного и канонического положения искусства западной античности в академической среде, подчеркивая, что изучение его восприятия является одновременно и исследованием разнообразных, конкурирующих и зачастую идеологизированных представлений о собственном прошлом.

В своей работе «Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity» (1995) Элснер анализирует формальные изменения в римском искусстве, рассматривая переход от периода ранней империи к поздней, который характеризуется сменой натурализма абстракцией и импрессионистической манерой. Как отмечала и Йенсен, это изменение часто интерпретируется как отказ от языческой фигуративности в пользу символических христианских образов [\[15, с.2\]](#). Однако, ключевой целью Элснера является не просто фиксация этих формальных изменений, но и реконструкция «истории зрительства» («*history of viewing*»), то есть изучение того, как зритель интерпретировал визуальные образы. Элснер подчеркивает, что изменения в римском искусстве следует рассматривать не только через призму стилистических элементов, но и через призму восприятия зрителя, который привносил в процесс созерцания собственные смыслы и интерпретации. Он расширяет традиционный

искусствоведческий анализ, включая в него философский контекст и внимание к индивидуальному опыту [\[10, с.877-880\]](#).

В других своих работах Элснер отмечает, что изображения в римских катакомбах использовались различными конкурирующими христианскими общинами для определения и укрепления собственной идентичности. При этом, как замечает Элснер, «В катакомбе Марцеллина и Петра есть помещения с явно христианским декором (хотя здесь следует сделать паузу, чтобы отметить, что "христианский декор" означает смесь сцен Ветхого и Нового Завета, которые мы обычно читаем типологически как христианские, хотя в то время они не были бы полностью невосприимчивы к иудейской интерпретации)» [\[12, с.117\]](#). Элснер, следовательно, ставит под сомнение жесткое противопоставление языческого и христианского искусства, и предполагает, что визуальные образы в катакомбах не следует рассматривать исключительно как однозначные выражения христианской доктрины, а как элементы культурного диалога и формирования идентичности в условиях религиозного и социального многообразия.

Таким образом, методология «фигуры зрителя», предложенная Джасом Элснером, формирует основу для междисциплинарного исследования, интегрирующего искусствоведческий, культурологический и философский подходы. Однако, несмотря на этот потенциал, подход также сталкивается с определенными методологическими трудностями, аналогичными тем, что препятствовали и предшествующим исследованиям. Недостаточность письменных источников, позволяющих реконструировать идентичность раннехристианской общины, затрудняет верификацию гипотез, связанных с восприятием и интерпретацией символики катакомбной живописи. Кроме того, попытка реконструкции восприятия аллегорий и символов на основе культурологических данных эпохи поздней античности оказывается проблематичной, учитывая замечание самого Элснера об идеологической ангажированности в академическом изучении искусства западной античности. Более того, Элснер признает сложность проведения четкой границы между конфессиональной и социальной идентичностью «зрителя», что ставит под вопрос возможность создания объективной картины восприятия. Несмотря на глубину своего анализа, Элснер, как и упомянутые ранее исследователи, в основном оперирует с катакомбной живописью как с изображениями, то есть материальными объектами, вписанными в определенную линию рассуждений о материальности. Это поднимает важный вопрос, нуждающийся в более подробном изучении: являются ли изображения в катакомбах лишь свидетельствами новой религиозной конфессии?

## 5) Концепция диалога

Концепция диалога, как методологический подход к изучению раннехристианского искусства, представляется наиболее близкой по духу и исследовательскому направлению к труду Питера Брауна «The World of Late Antiquity». Она продолжает намеченную Брауном линию «преемственности» и «диалога» в культуре и искусстве поздней античности, рассматривая религиозные, политические и социальные контексты как неотъемлемые элементы анализа. Фактически, данный подход является прямым следствием интерпретации работ Брауна и их расширением применительно к раннехристианскому искусству с точки зрения культурологического анализа. Появление концепции диалога можно рассматривать как логичный шаг в изучении катакомбного искусства, последовавший за утверждением новой исторической периодизации, где поздняя античность предстает не как период упадка, а как самостоятельная эпоха со своими уникальными характеристиками. Задачи, стоящие перед исследователями, использующими данный подход, заключаются в определении места и роли

раннехристианского и катакомбного искусства в художественном пространстве поздней античности, а также в выявлении его взаимосвязей и взаимодействий с другими культурными феноменами эпохи.

Рассматривая исторические свидетельства эпохи, он вводит понятия «преемственности» и «изменения», которые позволяют выделить известные до появления христианского искусства образы и мотивы и то, как они трансформировались в появившемся христианском контексте.

Данный методологический подход реализует Джас Элснер в своем исследовании «*Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire AD 100-450*» (1998), где он анализирует диалог религиозных традиций, роль визуальной культуры в Римской империи, проблему стиля позднеантичного искусства, а также его социальную и религиозную функции. Рассматривая исторические свидетельства эпохи, Элснер вводит понятия «преемственности» и «изменения», позволяющие проследить эволюцию художественных образов и мотивов, существовавших до возникновения христианства, и их трансформацию в новом религиозном контексте. Это позволяет ему выявить как элементы непрерывности традиции, так и инновации, привнесенные христианством в художественную практику.

Он утверждает, что «Перемены, по сути, могут быть скорее нашим считыванием явлений империи из вне, чем восприятие тех, кто жил в то время... На арене искусства, я думаю, что как только кто-то отказывается от традиционного стилистического анализа в пользу тематического анализа изображений в соответствии с их социальными и культурными функциями, доказательства указывают на очень глубокую преемственность» [\[11, с.10-11\]](#).

При этом, Элснер выдвигает тезис о том, что наше восприятие «изменений» в искусстве поздней античности часто обусловлено современными интерпретациями, а не аутентичным пониманием эпохи. Он аргументирует это тем, что отказ от формального анализа в пользу тематического и функционального подходов скорее выявляет преемственность в художественной традиции, чем фиксирует резкие разрывы. Таким образом, Элснер призывает к пересмотру традиционной интерпретации христианского искусства как радикального разрыва с языческим наследием, подчеркивая необходимость учета преемственности и диалога между различными культурными традициями.

Концепцию Джаса Элснера о диалоге подтверждает использование античных героев в христианском искусстве. Как подчёркивают А.В. Чернова и И.Г. Шарков, «наличие античных героев демонстрирует диалогичность христиан. Они... взаимодействовали с [античной культурой]» [\[9, с. 9\]](#). Таким образом, форма сохраняется, но содержание трансформируется.

Вопрос интерпретации Второй заповеди в контексте зарождения раннехристианского искусства, который представляет интерес в рамках данного исследования, выходит за пределы области изучения указанного подхода. Более того, его постановка оказывается невозможной на основе исходных данных данного исследовательского метода.

Завершая рассмотрение современных подходов к изучению живописи римских катакомб, возникает вопрос: чем обусловлено столь значительное разнообразие методологий? Этот феномен можно объяснить с двух сторон.

Во-первых, археологические открытия конца XX века, а также выделение поздней античности в отдельный исторический период потребовали пересмотра базовых подходов

к исследованию искусства катакомб. Новые данные и концепции обратили внимание на необходимость учитывать контекст культурных и исторических изменений в этот период.

Во-вторых, сложность изучения катакомбной живописи связана с характером доступных источников. Основной период использования катакомб, охватывающий II–IV века нашей эры, оставил сравнительно немного письменных свидетельств. Это вынуждает исследователей опираться преимущественно на археологические находки и материальные свидетельства, обнаруженные в самих катакомбах. Однако, эти данные не всегда надежны, поскольку многие фрески, саркофаги и другие художественные ценности были изъяты из катакомб в различные периоды, что затрудняет их точную атрибуцию и датировку. Более того, датировка катакомбной живописи как относящейся преимущественно ко II–IV векам нередко ставится под сомнение из-за отсутствия точных данных о времени создания изображений, а также из-за реставраций и изменений, которым они подвергались.

Современные исследования сосредоточены на решении нескольких ключевых проблем. Во-первых, это интерпретация многозначных аллегорий и символов в катакомбной живописи, которые имеют сложный и многогранный характер. Во-вторых, остаётся спорным вопрос об определении социальных групп, создававших и использовавших катакомбы, что также связано с многозначностью символики. Наконец, значительную сложность представляет влияние исторической ангажированности: раннехристианская история на протяжении веков воспринималась как «священная», что зачастую приводило к предвзятости исследований и препятствовало объективной интерпретации.

Рассмотрим более кратко пять методологий, анализ которых проведён в настоящем исследовании, с акцентом на их преимущества и недостатки:

### **Иконографический метод**

Этот подход является важнейшим инструментом искусствоведческого анализа, поскольку позволяет расширить изобразительный контекст любого произведения. Его преимущество заключается в детальной работе с символами и сюжетами, что способствует глубокому пониманию их значения. Однако, как отмечает Шон Лизербури, главный недостаток метода состоит в том, что он склонен рассматривать катакомбную живопись как технический объект, который можно разобрать и собрать подобно конструктору, упуская из виду её культурную уникальность.

### **Концепция идентичности**

Основное достоинство этой методологии заключается в её стремлении реконструировать общий культурный и социальный контекст, в рамках которого интерпретируются символы и аллегории катакомбного искусства. Однако сложность заключается в ограниченности письменных источников, что затрудняет создание полной картины катакомбных общин и их мировоззрения.

### **Концепция художественного стиля**

Этот подход направлен на изучение художественных направлений позднеантичной эпохи, их развития и трансформации. В рамках такого анализа катакомбная живопись рассматривается как переходный этап от языческого искусства к христианской образности. Однако значительный недостаток этого метода заключается в его исторической ангажированности: он часто интерпретирует раннехристианское искусство с позиции телеологического подхода, где оно рассматривается исключительно как предшественник средневековой христианской традиции.

### **Концепция диалога**

Основанная на исследованиях Питера Брауна, эта методология стремится вписать катакомбную живопись в контекст позднеантичной культуры, используя категории «преемственности» и «изменений». Её основное преимущество — способность связать катакомбное искусство с широкой историко-культурной перспективой. Однако метод ограничен в том, что не даёт ответа на вопрос о происхождении подобного рода искусства, оставляя за рамками анализа его уникальные черты.

### **Концепция *фигуры зрителя***

Эта методология сосредоточена на реконструкции «истории смотрения» (*history of viewing*) катакомбной живописи её современниками, что позволяет рассматривать её с позиций взаимодействия зрителя с изображением. Однако, как и концепция идентичности, она сталкивается с проблемой недостаточности письменных источников, что ограничивает её аналитический потенциал.

В настоящем исследовании акцент сделан на интерпретации Второй заповеди и возникновении раннехристианского искусства в контексте религиозных догматов. Этот вопрос важен тем, что он выявляет общее для всех рассмотренных ранее методологий: стремление анализировать катакомбное искусство либо как предтечу христианской образности, либо как закономерный результат развития позднеантичной культуры.

Такие подходы часто сводят катакомбную живопись к статусу «вещи среди вещей», что отражается в характерной черте иконографического метода, рассматривающего её как технический объект. Большинство исследователей обходят стороной вопрос о её самостоятельной значимости и статусе, сосредотачиваясь на вторичных аспектах, таких как символика или связь с позднеантичной традицией. В результате остаётся нераскрытым вопрос о статусе этих изображений, что требует дальнейшего осмысления и углублённого анализа. Катакомбная живопись — не компромисс с запретом, но его **эстетическое преодоление**. Символы функционируют как апофатические жесты: форма отрицается, чтобы указать на трансцендентное. Существующие методологии, фокусируясь на истории или семиотике, упускают эту философскую глубину. Для полного понимания требуется синтез богословского и эстетического анализа, где запрет становится источником, а не барьером творчества.

### **История «другого» восприятия**

Исследование катакомбной живописи сопряжено с рядом методологических и концептуальных проблем, которые вызывают дискуссии, не утихающие до сих пор. Ключевые вопросы, требующие пересмотра, связаны с методологией анализа изображений, переходом от античной фигуративности к христианской образности, а также со статусом самих изображений в христианской культуре. Катакомбная живопись, возникшая в раннехристианскую эпоху, предлагает уникальный ответ на этот парадокс: она не нарушает запрет, но **трансформирует его в эстетику отсутствия**, где символы становятся медиумами трансцендентного, а не идолами. Однако существующие методологии исследования часто упускают эту философскую глубину, сводя анализ к формальным или историческим аспектам.

Доминирующая гипотеза рассматривает катакомбную живопись как часть художественного наследия поздней античности, что создает методологические трудности: от попыток вписать ее в существующую художественную традицию до гипотез о взаимовлиянии стилей одного периода. Однако, катакомбная живопись представляет собой явление, которое не поддается однозначному искусствоведческому или культурологическому анализу. В связи с этим целесообразно в первую очередь

рассмотреть ее статус и исследовать альтернативные подходы к изучению этих изображений. Одним из ключевых вопросов является возможность анализа катакомбных росписей как средства осмысления взаимодействия между язычеством и христианством.

Для более детального обоснования данной гипотезы необходимо обратиться к предшествующим исследованиям, в которых поднимались схожие вопросы, но катакомбная живопись использовалась лишь как иллюстративный материал, а не объект самостоятельного анализа.

Примером такого подхода является работа Макса Дворжака «История искусства как история духа» (1924), где он противопоставляет формальному методу (сконцентрированному на художественной форме) свой метод «обратного исследования». Дворжак рассматривает переходные моменты в истории искусства, в частности, переход от античности к средневековью, и подчеркивает уникальную задачу катакомбного искусства, отличающую его от прочего позднеантичного наследия. Он утверждает, что катакомбная живопись стремится передать духовные переживания, создавая визуальные образы религиозного опыта [\[1, с.29\]](#). Ученый подкреплял это композиционным примером, поскольку в росписях отсутствовал объем, трехмерное пространство практически устраниется, указывая нам на совершенно иной способ отображения реальности – новый религиозный мир. Мы встречали подобные выводы в предыдущих методологиях, например, в концепции фигуры зрителя, но принципиальное различие заключается в том, в случае Дворжака первостепенным становится вопрос о том, к какому аффекту приводили подобные стилистические решения или как религиозные представления опережали визуальные, диктуя новые художественные решения. Следующее важное положение М. Дворжака заключается в следующем: «Таким образом, по содержанию катакомбную живопись отличают от современного ей классического искусства две важные особенности: 1) смысл и цель художественного произведения совершенно смещаются ради отвлеченного, мысленного, богословского содержания; 2) для понимания этого содержания гораздо большей степени, чем когда-либо в античности, необходимы участие, знание и субъективное мышление зрителя» [\[1, с.25\]](#).

В данном контексте важно рассмотреть смещение акцента в методологии исследований катакомбной живописи. Одним из возможных направлений является рассмотрение религиозного опыта и зрительского восприятия как первоочередных факторов, влияющих на художественно-стилистические решения авторов росписей. Подобный подход позволяет переосмыслить роль изображения в христианской культуре и выйти за рамки традиционного искусствоведческого анализа. Тем не менее, предыдущие концепции зрителя и идентичности сталкиваются с проблемой недостаточного количества источников, поскольку письменных свидетельств о раннехристианских общинах первых веков сохранилось крайне мало.

В контексте настоящего исследования важно отметить, что Макс Дворжак был одним из первых исследователей, предложивших сместить фокус с формального анализа на аффективный, акцентируя внимание на чувственном восприятии и эмоциональном вовлечении зрителя как ключевых элементах понимания катакомбной живописи. Однако, несмотря на этот методологический сдвиг, Дворжак неставил перед собой задачу определения статуса катакомбных изображений, рассматривая их преимущественно как иллюстративный материал для анализа «переломных эпох». Такой подход, хотя и продуктивный в его время, в современных исследованиях поздней античности XX–XXI веков считается недостаточным, поскольку не учитывает уникальную природу

катакомбного искусства.

Его идеи нашли развитие в трудах Эрвина Панофского, который пытался обосновать переход от языческой фигуративности к христианскому символизму через философские концепции неоплатонизма. Однако его анализ, основанный на иконологическом методе, включал катакомбные росписи в общий контекст истории искусства, что фактически нивелировало их специфику, сводя их роль к предвестникам средневекового символизма. На мой взгляд, подобная интерпретация недостаточна, поскольку преемственность катакомбной живописи и средневекового искусства не является столь очевидной и однозначной. Панофский трактует символизм катакомбных росписей через философские концепции, на которые опиралось и само христианское богословие. Он пишет: «Эстетическое учение неоплатонизма – резком противоречии со словами Мёрике: “Прекрасному довольно для блаженства красоты его” - усматривало в любом проявлении прекрасного лишь несовершенный символ следующей более высокой его формы, так что видимая красота – это как бы отражение невидимой, которая в свою очередь является лишь отражением абсолютной красоты. Такое эстетическое учение, поразительно согласуясь с символически-духовным характером художественных созданий поздней античности- в отличие от созданий классического периода, - могло быть без изменений воспринято раннехристианской философией» [\[7, с.36\]](#).

Панофский рассматривает зарождение христианского искусства как процесс формирования нового типа образности, восприятия и воздействия на зрителя. В его работе «*Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма*» (1960) ключевым понятием становится образ, через который он интерпретирует художественные формы различных периодов. Согласно его концепции, позднеантичное и христианское искусство сыграли решающую роль в создании новой визуальной традиции, продолжившейся в Средние века.

Однако, данная трактовка оставляет открытym вопрос о специфике катакомбной живописи как особого явления, не сводимого к логике эволюции художественных форм. В отличие от средневекового искусства, катакомбные росписи функционируют в ином контексте восприятия, где ключевую роль играет непосредственное вовлечение зрителя в сакральное пространство, а не дистанцированное созерцание символического образа, как это характерно для византийской иконописи.

Критический анализ существующих подходов и выявление новых методологических ориентиров, позволяет осмыслить катакомбную живопись не только в рамках иконографического анализа или философских концепций, но и с учетом ее особого статуса в религиозном и культурном контексте поздней античности. В случае Эрвина Панофского это было невозможно, поскольку на момент написания его исследования поздняя античность еще не рассматривалась как отдельная историческая эпоха.

Из философов, более близких к нашему времени, следует упомянуть Мари-Жозе Мондзен, исследование которой посвящено византийской иконе: «Образ, икона, экономия. Византийские истоки современного воображаемого»(2011). Ее труд может быть полезен в настоящем исследовании, поскольку он помогает определить уникальность восприятия и образов катакомбной живописи в сравнении с византийской иконописью.

**Ключевое отличие катакомбной живописи от византийской иконописи заключается в концепции дистанции образа, а именно – в восприятии присутствия.** Византийская икона, несмотря на такие художественные особенности, как обратная перспектива,

сознательно формирует дистанцию между зрителем и изображаемым образом. В этом контексте показательно исследование Мари-Жозе Мондзен, которая отмечает:

«У иконы, возможно, нет иного образца, чем ее собственная конечная цель, а именно – видимый опыт некоторой истины, чей отпечаток в своей плоти и чью благодать на своем горизонте она наделяет присутствием. Истину иконы – истину как экзистенциальное отношение – производит созерцающий взгляд» [\[6, с.126\]](#).

Икона и катакомбная живопись представляют собой различные визуальные режимы, требующие от зрителя принципиально отличающихся подходов к восприятию. Икона функционирует в рамках специфической формы восприятия, предполагающей созерцательный взгляд и определенный уровень отстраненности. В отличие от нее, катакомбная живопись апеллирует к непосредственной вовлеченности зрителя в образное пространство, основанной на ощущении присутствия. Мондзен, исследуя условия существования иконы, подчеркивает, что она является результатом уже сформировавшегося особого «созерцательного взгляда». Можно предположить, что истоки формирования данного типа восприятия коренятся в традициях катакомбной живописи, однако, несмотря на возможную связь, эти два визуальных режима существенно различаются.

Одним из ключевых аспектов иконы, определяющих ее тип восприятия, является дистанция между образом и зрителем. Как отмечает исследовательница: «Христа в иконе нет, икона обращена к Христу, который от нее непрестанно отступает» [\[6, с.123\]](#).

Эта дистанция формирует чувство трансцендентности и подчеркивает символический характер образа. **«Образ, икона всегда изображает лицо, личность, то есть божественное Слово. В Воплощении Бог Слово воспринял человеческую природу. Следовательно, на иконе изображена личность воплощенного Бога»** [\[5, с. 204\]](#).

В этом заключается принципиальное различие между чувственностью, транслируемой иконой, и включенным восприятием катакомбных росписей. Икона становится возможной благодаря дистанции и созерцательности, в то время как катакомбная живопись, напротив, предполагает целостное восприятие, основанное на непосредственном присутствии зрителя в образном пространстве. Таким образом, визуальные режимы иконы и катакомбной живописи представляют собой два полюса в континууме религиозного искусства, каждый из которых апеллирует к различным формам чувственности и духовного опыта.

На основании проведенного исследования необходимо сформулировать основные гипотезы, предпосылки и методологические принципы разрабатываемого подхода. Отправной точкой становится рассмотрение катакомбной живописи не только как совокупности изображений в рамках материальной истории искусства, но и как свидетельства отличного от языческого позднеантичного мировосприятия. Данный подход предполагает, что катакомбная живопись обладает собственной, уникальной системой значений, отражающей формирующуюся христианскую идентичность.

Следующим важным положением является утверждение о том, что основой анализа росписей катакомб должно служить понятие образа и его восприятия в целостности контекста: от архитектурного пространства катакомб до широкого культурного мира поздней античности. Акцент делается на взаимосвязи материального и духовного, на том, как пространство и культура формируют восприятие образа.

Третья особенность носит методологический характер и заключается в применении

исследовательского подхода, основанного на учете аффективной составляющей восприятия. Этот подход позволяет зафиксировать момент противоречия эстетических парадигм, возникающий при переходе от языческого мировоззрения к христианскому. Анализ аффекта, как реакции на визуальный образ, позволяет более глубоко проникнуть в суть происходящих трансформаций.

Возникает необходимость представить новую линию в истории восприятия визуальной культуры, в которой катакомбная живопись занимает обособленное положение. Она не является ни продолжением существующей традиции, ни непосредственным предшественником новой, а представляет собой уникальный феномен, требующий отдельного изучения.

Предложенный подход, основанный на анализе мировосприятия, контекстуализации образа, учете аффективной составляющей и гипотезе об обособленном месте катакомбной живописи в истории визуальной культуры, позволяет по-новому взглянуть на это значимое явление и углубить наше понимание позднеантичной эпохи. Он открывает перспективы для дальнейших исследований и позволяет расширить горизонты историко-культурного анализа.

Катакомбная живопись, возникшая в условиях библейского запрета на изображения, демонстрирует уникальный синтез религиозного догмата и творческого выражения. Вместо буквального нарушения заповеди ранние христиане переосмыслили её, создав эстетику, где отсутствие становится способом указания на трансцендентное. Схематизм и символичность форм — такие как Агнец или рыба — не являются признаком художественной незрелости, но отражают апофатический подход: отказ от миметического изображения подчёркивает невозможность конечной репрезентации божественного. Пространство катакомб, с его лабиринтами и полумраком, трансформирует физическое движение в духовный ритуал, вовлекая зрителя в активный диалог с сакральным. Тело становится участником этого взаимодействия, а фрески — не объектами созерцания, но медиумами, требующими интерпретации и внутреннего соучастия.

Задействование античных мотивов, таких как Добрый Пастырь, раскрывает стратегию перекодирования: знакомые образы наполняются новым смыслом, сохраняя визуальную преемственность, но разрывая связь с языческим контекстом. Это позволяет избежать идолопоклонства, превращая форму в символ-жест, направленный за пределы материального. Ключевым здесь становится различие между «изображением» как материальным кумиром и «образом» как окном в духовную реальность. Катакомбные сцены, подобные символической Трапезе, не иллюстрируют события, но актуализируют сакральные смыслы, требующие вовлечённости зрителя.

Таким образом, катакомбное искусство не стоит рассматривать лишь как предшественника средневековой иконописи — это самостоятельная эстетическая система, где запрет на изображения трансформируется в творческий принцип. Её анализ требует интеграции методов из разных дисциплин, объединяющего философское понимание апофатики, теологическое осмысление символа и искусствоведческий контекст поздней античности. Раннехристианские росписи свидетельствуют о том, что ограничение может стать источником новаторства: через отрижение формы здесь утверждается присутствие сакрального, а зритель превращается из наблюдателя в соучастника вечности.

В заключение можно отметить, что катакомбная живопись представляет собой уникальный феномен, требующий междисциплинарного подхода. Анализ различных

методологий показал, что иконографический метод хотя и полезен для расшифровки символов, часто упускает из виду культурную уникальность изображений. Концепция идентичности и фигуры зрителя, напротив, позволяют глубже понять социальный и религиозный контекст, но сталкиваются с проблемой недостаточности источников. Предложенный подход, основанный на аффективном восприятии и концепции образа, открывает новые перспективы для изучения катакомбной живописи как средства духовного общения. Это позволяет по-новому взглянуть на проблему интерпретации Второй заповеди и подчеркивает уникальность катакомбной живописи в контексте раннехристианской культуры.

## **Библиография**

1. Дворжак М. История искусства как история духа. СПб.: Академический проект, 2001. 336 с.
2. Захаров А.В. Ката콤бы // Православная энциклопедия: в 32 т. Т. 31: Вероучение: Владимиро-Волынская епархия / Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. М., 2004. С. 650-673.
3. Майоров Г.Г. Формирование средневековой философии. М.: Мысль, 1979. 320 с.
4. Меденникова А.Е. Иван Владимирович Цветаев и Джованни Баттиста де Росси: об одном научном контакте // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2024. Т. 14. С. 204-213.
5. Мейендорф И., прот. Введение в святоотеческое богословие / пер. с англ. Л. Волохонской. Нью-Йорк: Изд-во Свято-Владимирской семинарии, 1979. 254 с.
6. Мондзен Ж-М. Образ, икона, экономия. Византийские истоки современного воображаемого. М.: V-A-C Press, 2022. 328 с.
7. Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: Андрей Наследников, 2002. 237 с.
8. Фрикен А. фон. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. М.: Издание К.Т. Солдатенкова, 1885. 1031 с.
9. Чернова А.В., Шарков И.Г. Свидетельство живописи римских катакомб о мировосприятии христиан доконстантиновой эпохи // Наука XXI века: вопросы, гипотезы, ответы. 2020. № 1 (29). С. 7-11.
10. Bassett S.G. Review: Elsner J. Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity // Journal of the American Academy of Religion. 1999. No. 67 (4). P. 877-880.
11. Finney P.C. The Invisible God: The Earliest Christians on Art. Oxford: Oxford University Press, 1997. 352 p.
12. Grabar A. Christian Iconography; A Study of Its Origins. Princeton N.J: Princeton University Press, 1980. 202 p.
13. Osborne J. The Roman Catacombs in the Middle Ages // Papers of the British School at Rome. 1985. Vol. 53. P. 278-328.
14. Leatherbury S.V. The Iconography of Early Christian Roman Art // The Oxford Handbook of Roman Imagery and Iconography / Oxford: Oxford University Press, 2021. P. 465-484.
15. Elsner J. Imperial Rome and Christian triumph: The art of the Roman Empire AD 100-450. Oxford: Oxford University Press, 1998. 320 p.
16. Elsner J. Archaeologies and Agendas: Reflections on Late Ancient Jewish Art and Early Christian Art // The Journal of Roman Studies. 2003. Vol. 93. P. 114-128.
17. Jensen R. M. The Routledge handbook of early Christian art / R. M. Jensen, M. D. Ellison (eds.). London: Routledge, 2018. P. 1-19.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

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

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

Рецензируемая статья посвящена очень интересной теме, она может привлечь внимание широкого круга читателей. Автор рассматривает вопрос о влиянии «Второй заповеди» на становление художественных принципов катакомбной живописи и делает обоснованный вывод, что «запрет на изображения трансформируется в творческий принцип», а «ограничение может стать источником новаторства: через отрицание формы здесь утверждается присутствие сакрального, а зритель превращается из наблюдателя в соучастника вечности». Автор проявляет широкую эрудицию в непосредственной области исследования, а также глубокое понимание особенностей раннехристианского мировоззрения, что позволяет выйти за границы «технического» анализа избранной темы. Замечания, которые будут высказаны ниже, не следуют понимать как препятствие к публикации, они могут быть учтены автором в рабочем порядке. Так, хотелось бы порекомендовать расшифровать следующее положение: «Методология исследования сочетает иконографический анализ с концепциями идентичности, зрителя, диалога, художественного стиля и аффективного восприятия». Всякий ли читатель знает, что такое «концепция идентичности»? Что же касается «аффективного восприятия», то, возможно, это выражение предпочтительнее вообще заменить, дело в том, что «аффект» в европейской культуре имеет долгую и сложную историю, соответственно, подобное выражение ни при каких условиях не может получить должную определённость. Далее, в тексте неоднократно встречается выражение «преодоления Второй заповеди». Ни один христианин не согласится с тем, что он «преодолевает» какую-то из заповедей. Это выражение следует снять, что не доставит автору труда, поскольку одновременно с «преодолением» он использует и вполне приемлемые выражения («интерпретация в контексте раннехристианской культуры», или говорит о необходимости «по-новому взглянуть» на эту проблему и т.п.). К сожалению, в тексте осталось довольно много разного рода погрешностей, которые необходимо устранить до публикации. Встречается рассогласование, например: «это позволяет рассматривать её (катакомбную живопись, – рецензент) не только как художественные объекты». Автор неудачно использует слово «методологии» (множественное число), в этом случае предпочтительнее говорить о «методологических подходах» или даже просто «подходах» («критерием оценки методологий является...», «анализ различных методологий позволяет...»). В названии одного из разделов статьи («История другого восприятия») «другое» следует взять в кавычки. В названии некоторых подпунктов после скобки отсутствует пробел («(1)Иконографический метод»). Необходимо переформулировать «Актуальность и новизна данной работы обоснованы тем...», в данном случае должно стоять «обусловлены». Неудачным является и выражение «проблем, вызывающих продолжающиеся дискуссии среди ученых», можно сказать, например: проблемы, которые вызывают дискуссии, не утихающие до сих пор. Встречаются и пунктуационные ошибки: «подходы к изучению катакомбной живописи, с акцентом на проблему...» (зачем запятая?); «все больше исследований катакомбного искусства как искусствоведческих...» (после «искусства» следует поставить тире); «в заключение, катакомбная живопись рассматривается...» («в заключение можно сказать, что...», а запятая не нужна!); «иконографический метод, хотя и полезен» (зачем запятая?) и т.п. В выражении «Поздняя Античность» совсем не обязательно использовать заглавные буквы. Встречаются досадные повторы («требует междисциплинарного подхода» – «уникальный феномен, требующий междисциплинарного подхода» и т.п.). Хотелось бы порекомендовать автору также дополнить библиографический список. Кажется

недоразумением, что в нём отсутствует блестящая работа Г.Г. Майорова «Формирование средневековой философии», в начале которой он определяет патристику как пример «иконографической» культуры, ориентирующейся на Образ, в качестве которого выступает Священное Писание. Очевидно, нужно включить в список и обзорные работы по истории христианского богословия (например, «Введение в святоотеческое богословие» И. Мейendorфа). В описании первого источника («А. фон Фрикен. Римские катакомбы...»), очевидно допущена ошибка. Замечания, однако, не препятствуют тому, чтобы рекомендовать эту интересную статью к публикации.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Философская мысль» статье, как автор условно отразил в заголовке («Между изображением и образом: Вторая заповедь в контексте катакомбной живописи»), является совокупность методологических подходов к изучению катакомбной живописи, как автор уточнил в тексте статьи, «с акцентом на проблему преодоления Второй заповеди и её интерпретацию в контексте раннехристианской культуры». Под Второй заповедью автор понимает ветхозаветную заповедь (Исх. 20.4), в то время как именно в христианской теологии акцент делается на любви к ближнему как второй заповедью после любви к Богу. Впрочем, теологический аспект автором обойден стороной: акцент ставится именно на ограничении изображения чего бы то ни было, что обрело начиная с VIII в. форму иконоборческой идеологии и было одним из исторических Великих соборов признано ересью. Богословский аспект настолько глубоко философский и настолько слабо рассмотрен в тексте статьи, что выглядит избыточным. В остальном заявленная программа рассмотрения иконографического метода, а также концепций идентичности, художественного стиля, диалога и фигуры зрителя в целом выполнена: автор рассмотрел сильные и стороны выбранных им подходов с опорой на заслуживающие доверия авторитетные теоретические исследования.

Методическая цель исследования (систематизация выбранного автором корпуса научных подходов) в целом достигнута. Программа исследования выполнена.

Таким образом, заявленный автором предмет исследования рассмотрен на достаточном для публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне.

Методология исследования опирается на принципы диалектического синтеза и практической дополнительности иконографического анализа с междисциплинарными подходами: «изучением формирования религиозной и социальной идентичности раннехристианских общин, анализом роли зрителя в интерпретации образов, выявлением диалога между языческой, иудейской и христианской традициями, а также исследованием роли чувственного восприятия в формировании религиозного опыта». Автор применил сравнительный анализ для оценки различных методологий, а также контекстуальный подход, что позволило интерпретировать функции катакомбной живописи в условиях восприятия и интерпретации Второй Заповеди в раннехристианской культуре. В целом авторский методический комплекс релевантен решаемым познавательным задачам, за исключением слабой стороны теологического аспекта.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем необходимостью систематизации методологических подходов к изучению катакомбной живописи, которые до последнего времени оставались, по мнению автора, фрагментарными. Рецензент обращает внимание

автора, что степень фрагментарности или систематичности исследований по проблематике, насчитывающей не первую сотню лет, — вопрос достаточно субъективный. В условиях постнеклассической парадигмы развития современной науки (В. С. Степин) фрагментированность является свойством научно-технической информации и её систематизация — одна из важнейших методических задач планирования серьезного научного исследования. Поэтому рецензент отмечает, что качественно осуществленная автором систематизация некоторого корпуса научных трудов не должна рассматриваться как самоцель, а стать фундаментом для перспективных дальнейших исследований.

Научная новизна исследования, заключающаяся в предложении новой перспективы, основанной на аффективном восприятии и концепции образа как средства духовного общения, что позволяет по-новому взглянуть на проблему интерпретации Второй заповеди, заслуживает теоретического внимания. Хотя трактовка автором значимости для раннего христианства Второй ветхозаветной заповеди остается наиболее спорным моментом.

Стиль текста в целом выдержан автором научный, необходимо скорректировать оформление ссылок на источники в тексте статьи, а также годов и веков согласно редакционным требованиям (см. [https://nbpublish.com/e\\_fr/info\\_106.html](https://nbpublish.com/e_fr/info_106.html)).

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования. Библиография в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования. Хотя можно рекомендовать автору не игнорировать возможность включения результатов его исследования в более широкий и актуальный теоретический дискурс за счет обращения к работам коллег за последние 3-5 лет.

Апелляция к оппонентам ярко не выдержана. Автор в большей степени дискутирует с коллегами, которые в силу временной дистанции не способны вступить с ним в теоретический спор.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Философская мысль» и после небольшой доработки оформительских недочетов может быть рекомендована к публикации.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

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

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

Рецензируемый текст «Между изображением и образом: Вторая заповедь в контексте катакомбной живописи» является обширным и компетентным междисциплинарным исследованием феномена раннехристианской катакомбной культуры с акцентом на разнообразие методологических подходов к ее изучению и обоснование необходимости формирования новой методологии, которая позволит преодолеть в том числе ключевое, по мнению автора, противоречие между собственно катакомбной живописью и второй заповедью Ветхого завета, запрещающей изображения (Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу и т.д.). Автор разумно предполагает, что рассмотрение данного комплекса вопросов подлежит осуществлять в междисциплинарном культурологическо-философском подходе, сочетающем историко-культурный, религиозно-философский и пр. контексты. Представляется, заглавие работы является несколько дезориентирующим т.к. ставит в центр исследования Вторую заповедь («Между изображением и образом: Вторая заповедь в контексте катакомбной живописи») и отводя собственно катакомбной живописи роль контекста. В то же время автор указывает, что предметом его

исследования являются «методологические подходы к изучению катакомбной живописи с акцентом на проблему преодоления Второй заповеди». Таким образом, катакомбная живопись в работе скорее не контекст, но один из двух элементов рассматриваемого в работе противоречия, автор же ищет способы это противоречие разрешить/объяснить. Собственно первый раздел текста рассматривает катакомбное искусство в историко-археологическом аспекте, второй – в историографическом, в третьем разделе ставится вопрос сочетаемости Второй заповеди и феномена раннехристианского искусства, после чего автор рассматривает пять существующих методологических подходов к изучению раннехристианского искусства и приходит к выводу, что ни один из них не дает ответа (или не дает полного ответа) на поставленный вопрос. В центре исследования все это время находятся методологические подходы, по поводу которых автор делает вывод, что «...существующие методологии, фокусируясь на истории или семиотике, упускают эту философскую глубину. Для полного понимания требуется синтез богословского и эстетического анализа...». Это синтез автор пытается реализовать в последней части работы, представив вполне убедительную концепцию «другого восприятия». Опять-таки отметим, что предметом исследования является скорее способность методологических концепций адекватно решить вопрос о противоречии между Второй заповедью и раннехристианским искусством, но не собственно Вторая заповедь, отсюда представляется желательным корректировка заглавия текста. В целом работа выполнена на должном научно-методическом уровне и может рассматриваться как вариация более широких тематических исследований как то: адекватность методологических инструментов познания религиозно-культурных феноменов древности, фактор ограничений как драйвер развития искусства, история межкультурного диалога и др. Текст рекомендуется к публикации.