

Олег Владимирович АРОНСОН, Светлана Николаевна ТЮРИНА

| Эстетическое противоречие. Символизм и чувственность в катакомбных росписях ранних христиан |

Олег Владимирович АРОНСОН

Институт философии Российской академии наук (РАН)  
109240, Российская Федерация, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1  
Старший научный сотрудник, кандидат философских наук  
ORCID: 0000-0001-6753-7724  
E-mail: olegaronson@yandex.ru

Светлана Николаевна ТЮРИНА

Институт философии Российской академии наук (РАН)  
109240, Российская Федерация, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1  
Аспирант сектора эстетики  
ORCID: 0009-0006-3503-6267  
E-mail: svetlanatyur@bk.ru

## ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПРОТИВОРЕЧИЕ. СИМВОЛИЗМ И ЧУВСТВЕННОСТЬ В КАТАКОМБНЫХ РОСПИСЯХ РАНЫХ ХРИСТИАН

В статье на материале исследований фресок римских катакомб ранних христиан делается попытка обоснования категории эстетического противоречия. Обращая внимание на то, что на протяжении долгого времени эти подземные росписи не привлекали внимания ни историков искусства (в силу своей эстетической бедности), ни исследователей религии (в силу своей «наивности» относительно будущей иконописи), авторы указывают на уже сложившиеся в гуманитарной науке способы работы с подобного рода историческими «умолчаниями», отсылая к генеалогическому методу Фридриха Ницше и «археологии знания» Мишеля Фуко. В статье предлагается распространить тот поворот, который Ницше совершил в отношении ценностей, а Фуко – в отношении исторического знания, на область чувственности. Именно с этим связано введение категории «эстетическое противоречие». Работа с этой категорией предполагает ориентацию не на непрерывность и полноту эстетического опыта (из чего исходят концепции, игнорирующие вековое забвение некоторых эстетических феноменов и включающие их в историю искусства задним числом). Стратегия авторов заключается в том, чтобы через эстетическое противоречие указать на утрату определенных зон чувственности и, в частности, на

чувственность религиозную, выражением которой является особый символизм катакомбных рисунков. Их изобразительная бедность выявляет зазор между образом и изображением и предполагает ряд вопросов: изображения ли это? И как такие рисунки соотносятся с религиозным запретом на изображение? Ответить на эти вопросы помогают подмеченные Максом Дворжаком особенности символов катакомбного искусства и теория символизма Альфреда Норта Уайтхеда. Для последнего символизм не является культурной формой, а имеет нередуцируемое чувственное измерение, отсылающее к непосредственному опыту, а не к культуре представления. В случае с римскими катакомбами речь может идти о «символической чувственности» коллективной молитвенной практики, которая была фактически утрачена, постепенно превратившись в почитание икон, субъективистское отношение к изображению и потребление культурных форм.

**Ключевые слова:** эстетическое противоречие, римские катакомбы, раннехристианское искусство, символ, символизм, чувственность, Макс Дворжак, Альфред Норт Уайтхед.

**1** В истории культуры случаются события, которые с трудом укладываются в

режим ее самоописания, то есть в ту череду фактов и артефактов, в которых культура де-



Олег Владимирович АРОНСОН, Светлана Николаевна ТЮРИНА

## | Эстетическое противоречие. Символизм и чувственность в катакомбных росписях ранних христиан |

монстрирует свою непререкаемую ценность и значимость в качестве одного из определяющих механизмов развития человека и его отличия от остальной природы («выделенности его из мира», как мог бы выразиться Хайдеггер).

Одним из таких событий являются римские катакомбные фрески ранних христиан. Сегодня этот тезис не столь очевиден, поскольку уже сложилась определенная традиция изучения и интерпретации этих изображений. Однако еще в XIX веке, когда ученые стали исследовать этот материал, было очевидно: внимание к этим росписям в истории культуры было минимальным, если не сказать – практически отсутствовало.

Во многом не случайно, что именно в XIX веке появляются первые достаточно серьезные исследования, касающиеся римских катакомб. До этого они воспринимаются как явление маргинальное с точки зрения искусства (кажутся крайне наивными относительно выдающихся образцов античности) и как определенный исторический артефакт раннего христианства, одни из первых доиконописных изображений, в которых, как кажется и ученым и теологам, христианская святость еще не способна обрести должную эстетическую форму<sup>1</sup>. До середины XIX века отмечают лишь два исторических эпизода, когда фрески римских катакомб пытаются обрести свой особый голос и статус в европейской культуре: 1) момент принятия Римом христианства в IV веке н.э. и 2) документирование фресок Антонио Бозио на рубеже XVII и XVIII веков. Однако эти события локальны, а правилом является скорее игнори-

рование катакомбных фресок, их забвение и замалчивание.

Можно сказать, что история культуры от античности до Ренессанса и от Ренессанса до Просвещения не видела в этих изображениях никакой иной ценности, кроме того, что они были частью истории христианской веры, причем частью незначительной и в чем-то даже несколько сомнительной.

Ситуация меняется именно в XIX столетии, поскольку вместе с эпохой революций приходит и эпоха иного понимания истории: победа угнетаемых, символом которой стала Великая французская революция, нашла свое отражение и в новых способах интерпретации истории, где прежние привилегированные события (в основном – военные успехи суверенов) уступали место другим, веками остававшимся втуне. Таким новым подходом к истории стала историко-экономическая концепция Маркса, но не менее важной (особенно когда речь заходит о проявлении различных форм художественного выражения) была «генеалогическая» стратегия Ницше. Именно с его книги «Рождение трагедии из духа музыки», указавшей на зону неисследуемой («темной») античности, которую немецкий философ накрепко связал с понятием дионисийства, можно отсчитывать возникновение новых способов анализа прошлого, где на первый план выходят не столько исторические факты, сколько дискурсивные механизмы, делающие одни исторические события ценными, а другие – лишенными ценности, иногда настолько, что они практически полностью исключались из рассмотрения.

Возникшая в среде филологов дискуссия относительно «Рождения трагедии» в момент появления книги до сих пор является показательной: критики Ницше настаивают на приоритете «знания», сам же Ницше стремится по-

<sup>1</sup> Именно такой подход мы находим в фундаментальном труде А. фон Фрикен (Римские катакомбы и памятники раннего христианского искусства. М.: Издание К. Т. Солдатенкова, 1872).



Олег Владимирович АРОНСОН, Светлана Николаевна ТЮРИНА

## | Эстетическое противоречие. Символизм и чувственность в катакомбных росписях ранних христиан |

дорвать устоявшееся знание вопросом о том, какие ценности его сформировали<sup>2</sup>. Собственно, именно это и есть вопрос генеалогии, вскрывающий фундаментальные герменевтические и исторические противоречия в самом нашем способе мышления.

В XX веке Мишель Фуко указал на три основные фигуры (Маркс, Ницше, Фрейд), которые в разных областях человеческого знания совершили схожий поворот: от вопроса интерпретации (факта, события, высказывания) к вопросу «почему мы интерпретируем именно так?», каковы условия, порождающие те или иные интерпретационные модели<sup>3</sup>.

В этом смысле можно сказать, что росписи римских катакомб (а возможно, и прочее «подпольное» искусство христиан до утверждения христианской религии в качестве политической силы) не случайно оказываются в слепой зоне Истории. Они не удовлетворяют античному чувству гармонии, и при этом сама христианская вера в этих рисунках выглядит как нечто предельно наивное и упрощенное. Причем упрощенное настолько, что будущие достижения готической архитектуры и философской схоластики не просто затмевают рисунки катакомб, но фактически отрицают их, не хотят иметь с ними общую историю. Периоды многовекового забвения косвенно указывают на это.

Сегодня мы можем говорить о том, что эти фрески – не просто вновь открытый материал пластической культуры раннего христианства, но и возможный указатель на зону «утра-

ты» того чувственного опыта, который оказался не востребуемым (лишним) в развитии искусства, культуры и науки и который может быть актуализован заново в наше время, время массовых коммуникаций и больших данных.

В свое время именно таким указателем оказалось «дионисийство» XIX века, позволившее формализовать неожиданно заявившую о себе в области культуры и политики своеобразную «чувственность масс». В гуманитарных исследованиях это проявилось не только в расширении знаний об античности, но и в формировании генеалогического метода анализа исторических фактов, а также в том, что Фуко называл «археологией знания».

Во многом благодаря интеллектуальной линии, связанной с критикой ценностей у Ницше, с идеей деструкции у Хайдеггера и археологией знания Фуко (также сюда вполне можно добавить два разных варианта деконструкции – Деррида и Лиотара), не истина факта, а противоречие становится отправной точкой анализа. Это и противоречие, обнаруживаемое в герменевтическом круге, но также и историческое противоречие между «памятником» и «документом», на которое обращает внимание Фуко, указывающее на зоны исключения из архива, всегда формируемого либо самой властью, либо диспозитивами власти (теми или иными ценностными механизмами). Однако еще более существенным является у Фуко радикальный феноменологический ход, связанный с различием исторического и формального априори<sup>4</sup>. Их он интерпретирует в противовес тому, как мы привыкли понимать синхронию и диахронию согласно де Соссюру. Обычно мы именно

<sup>2</sup> Достаточно полно эта дискуссия представлена в сборнике: Ницше, Ф. Рождение трагедии / Сост., общ. ред., коммент. и вступ. ст. А. Россиуса. – М.: Ad Marginem, 2001. – 736 с.

<sup>3</sup> Фуко, М. Ницше, Фрейд, Маркс // Альманах «Кентавр». – 1994. – № 2. – С. 48–56 (пер. Е. Никулина под ред. С. Табачниковой).

<sup>4</sup> Фуко, М. Археология знания / Пер. с фр. М. Раковой, А. Серебрянниковой; вступ. ст. А. Колесникова. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. – 416 с.



Олег Владимирович АРОНСОН, Светлана Николаевна ТЮРИНА

**| Эстетическое противоречие. Символизм и чувственность в катакомбных росписях ранних христиан |**

историческое интерпретируем как диахроническое, а формы и структуры обнаруживают себя в синхроническом срезе. Фуко же делает обратный ход. Он показывает, что история – набор высказываний, которые формируются властным дискурсом и формируют его. Это – своеобразный архив дискурсивной власти, создающий устойчивость для исторического высказывания. Именно чтобы придать этому архиву динамику, чтобы разрушить эту устойчивость, им вводится формальное априори, которое акцентирует не историческую преемственность, а разрыв, радикальную смену форм существования познавательных и перцептивных практик.

Формальное априори обнаруживает себя в моментах исторического слома, когда одни нормы знания и власти еще действуют, но уже возникают иные отношения. Сам Фуко связывает радикальные сломы с возникновением новых «эпистем», форм и практик знания, лежащих в основании самой категории субъекта (субъекта познания *par excellence*)<sup>5</sup>.

Можем ли мы осуществить подобную процедуру не в области знания, а там, где знание еще не сформировалось, в сфере чувственной? Или, говоря иначе: возможно ли выявить противоречия не только в логике познания или в интерпретации истории, но и в сфере эстетики?

Вспоминая о том, что как дисциплина у Баумгартена и Канта эстетика возникает как сфера чувственного познания, мы уже можем

заметить один из важных исторических парадоксов развития эстетики как философской дисциплины: с одной стороны, это дорефлексивный уровень познания мира, а с другой – все, что связано с пластическим выражением (сферой искусства). Казалось бы, разрешить этот парадокс несложно: одной из основных функций искусства постулируется именно чувственное познание мира (в противовес рациональности науки). Однако уже Кант понимал, насколько такой подход ограничен. Для него «эстетическая способность суждения» оказывается своеобразным «искусством ума» (Witz), преодолевающим ограничения познания (с его вечно недостижимой вещью-в-себе) и закона (как морального, так и природного). Таким образом, чувства возвышенного и прекрасного (координаты эстетики Канта) – именно чувства, в которых человек в своей человеческой и субъективной ограниченности способен быть причастным полноте мира (и человечества), преодолевая ограничения знаний и господствующей морали.

**2**

Вводя термин «эстетическое противоречие», мы прекрасно отдаем себе отчет, что в нем содержится некий оксюморон, поскольку сама идея противоречия (логического, диалектического, герменевтического, исторического, политического и даже морального) принадлежит области разума. Фактически уже в самом словосочетании «эстетическое противоречие» присутствует намек на некую зону в области разума, где господствует нечто, что мы порой связываем с чувственным опытом или с аффективностью (действием). Это нечто не стоит путать с психоаналитически понимаемым бессознательным, в котором нет и не может быть ни-

<sup>5</sup> Развивает эти идеи Фуко современный французский медиевист Ален де Либера в двухтомнике «Археология субъекта», показывая, что человек как субъект и агент мышления не является ни современным творением, ни изобретением Декарта, а скорее продуктом бесконечных встреч христианской теологии и философии, начиная с поздней античности до Нового времени (Libera, A. de. *Archéologie du sujet I. Naissance du sujet*. Paris: Vrin, 2007. P. 343).



Олег Владимирович АРОНСОН, Светлана Николаевна ТЮРИНА

**| Эстетическое противоречие. Символизм и чувственность в катакомбных росписях ранних христиан |**

каких противоречий, которое целиком – пространство сгущений и смещений, представляющих собой очевидные отклонения от механизмов работы разума. Скорее, мы должны иметь в виду незавершенную попытку А. Н. Уайтхеда создать теоретический аппарат, который будет иметь дело не с абстрактной «истиной», а с конкретностью и полнотой опыта мира, который он связывал с эстетикой «прекрасного»<sup>6</sup>. При этом именно «прекрасное» для него становится своеобразным родовым понятием, максимально общим (имманентным самому миру), применимым к любым формам существования в ситуации как капиталистического, так и феодального способа производства, имеющим силу как «для племенных охотников, так и для собирателей, а также для «сообществ» пчел, бактерий и даже камней или нейтронов»<sup>7</sup>. Это не что иное, как попытка представить «прекрасное» не в виде чувственных форм, а как эстетику символических отношений, разделяемую не только сообществом индивидов, носителей «вкуса» в кантовском смысле (это ее частный случай), но и любой общностью. Можно сказать, что в каком-то смысле Уайтхед понимает «прекрасное» и «красоту» как опыт чувственности, схватывающий фундаментальные отношения природы, воплощенные сегодня исключительно в математических объектах, поскольку и в области искусства, и в философии, и в сфере естественных наук господствуют исклю-

чительно «видимости» (продукты иллюзий чувственных, метафизических и *теоретических*)<sup>8</sup>.

Чтобы нащупать место эстетического противоречия, мало указать на какой-то парадокс, апорию, антиномию, нонсенс. Важно выйти из сферы теории, увидеть, на каких отношениях и механизмах (не только ценностных и рациональных, но и чувственных) базируется само теоретизирование. В нашем конкретном случае с римскими катакомбами важно понять их не только как изображения, не только как нарративы и символы ранних христиан, но и как определенный акт чувственного (пластического) обретения веры *до того*, как возникли первые иконы, до того, как христианские изображения обрели художественную ценность, до того, как вообще стало возможным говорить о христианском искусстве.

Когда современная история искусства вписывает росписи римских катакомб в логику развития европейской живописи, находя в них влияние искусства Древнего Рима, предощущение византийской мозаики и будущей иконописи, то с неизбежностью теряет ту полноту опыта, в котором христианский символизм, темнота подземелья, традиции иудаизма, предельная отверженность членов общины, их отчужденность от социальной жизни Империи нашли свое воплощение. Однако точно так же выделение одного из этих аспектов существования ранних христиан превращает сообщение, исходящее от

<sup>6</sup> Подробнее о своеобразном понимании Уайтхедом «истины» и «красоты» см.: Уайтхед, А.Н. Приключение идей / Пер. с англ. Л. Тумановой. – М.: ИФ РАН, 2009. – С. 317–326.

<sup>7</sup> Шавиро, С. Вне критериев. Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика / Пер. с англ. О. Мышкина. – Пермь: HylePress, 2018. – 210 с.

<sup>8</sup> Здесь интересно отметить общность некоторых положений Уайтхеда относительно символизма и природы математических объектов с идеей математической структуры у Альбера Лотмана, оказавшего определенное влияние на философию Жюль Делёза (см.: Duffy, S.B. Deleuze and the Mathematical Philosophy of Albert Lautman. In: Deleuze's Philosophical Lineage. Ed. by Graham Jones, Jon Roffe. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. – 426 p.).



Олег Владимирович АРОНСОН, Светлана Николаевна ТЮРИНА

## | Эстетическое противоречие. Символизм и чувственность в катакомбных росписях ранних христиан |

этих фресок, в еще одну теоретическую видимость.

Выявление эстетического противоречия – способ нахождения общего места разнообразных теоретических видимостей, в котором, говоря языком Уайтхеда, «видимость» сливается с «реальностью».

Сам способ работы с категорией эстетического противоречия был уже продемонстрирован ранее в статье О. Аронсона «Ремиссия авангарда»<sup>9</sup>, где авангард рассматривается как такое «прерывание истории искусства», которое позволяет выразить через эстетическое противоречие те исторические катаклизмы, в которых давление грядущего социального переустройства мира словно отпечатывается в художественной практике, напрямую с ним еще никак не связанной. Ключевым становится вопрос о преодолении миметического отношения к искусству и, в частности, плоскости «картины» как необходимого условия восприятия искусства. В этой статье представлены два разных способа такого рода преодоления. Первый – религиозный, реализованный Марком Ротко в радикальном отказе от изображения, второй – политический, воплощенный в фигуре Эль Лисицкого, продолжавшего практику революции, когда ее социальный эффект был уже полностью исчерпан.

Здесь мы остановимся только на живописи Ротко, поскольку она возникает на пересечении художественной практики авангарда и иудейского запрета на изображение (вторая заповедь Декалога: «Не сотвори себе кумира и всякого подобия...»), крайне важного также и для ранних христиан (в подавляющем большинстве своем – евреев).

По сравнению с эмблематичными фигурами авангарда, такими как Малевич и Кандинский, Ротко не выглядит столь радикальным с точки зрения именно акта прерывания истории искусств. Даже религиозность Ротко «молчалива», в то время как Малевич и Кандинский совершенно откровенно рефлексировали связь своего искусства с религией. Для одного супрематическое полотно – вариант современной иконы. Другой же свой поворот от экспрессионизма к беспредметной живописи описывает как результат двух чувственных потрясений – от полотен Матисса и русской иконописи.

Однако прерывание искусства для обоих художников оставалось в рамках живописи, а более конкретно – картины<sup>10</sup>.

Ротко же совершает своего рода инволюцию к доиконописному состоянию религиозного чувства. Эту инволюцию Жан-Люк Марьон описывает как путь изобразительных редукций от визуальных образов к чистым «данностям» цвета, где изображение (мира, предметов, человека, лица) полностью исключено, а то, что остается, – это сияние одной лишь заповеди – запрета на изображение<sup>11</sup>.

Таким образом, эстетическое противоречие – то, что обнаруживается обратным ходом, уже из современности. Логика здесь прямо противоположна той, когда артефакты древности, наскальные изображения, катакомбные росписи, предметы религиозного культа вписываются в общую историю искусства, в которой отражены эстетические предпочтения текущего мо-

<sup>10</sup> Там же. С. 108.

<sup>11</sup> См.: Marion, J.-L. De surcroît. Études sur les phénomènes saturés. Paris: Presses Universitaires de France, 2001, а также интерпретацию этого [текста] труда в контексте религиозного запрета на изображение: Petrovsky, H. The Avant-Garde as Continuous Experience (on the Proscription of Representing Utopia) // Russian Studies in Philosophy, Vol. 55, Nos. 3–4, 2017. – P. 252–264.

<sup>9</sup> Аронсон О. Ремиссия авангарда // Кинема. – 2024. – № 8/9. – С. 99–119.



Олег Владимирович АРОНСОН, Светлана Николаевна ТЮРИНА

## | Эстетическое противоречие. Символизм и чувственность в катакомбных росписях ранних христиан |

мента. Эстетическое противоречие, напротив, указывает на зону утраты чувственного опыта под давлением опыта восприятия искусства. В частности, чувственное измерение религиозной заповеди нам сегодня практически незнакомо. И когда мы сталкиваемся с ним вдруг в полотнах Ротко, то речь не идет о художественном *высказывании*, но, как сказал бы Уайтхед, о заново обретенной *пропозиции*, в которой мир получает шанс обретения своей полноты.

Если попытаться установить общий семантический инвариант, характерный и для рисунков на стенах римских катакомб, и для картин Ротко, то он будет касаться той области восприятия, которая имеет отношение не столько к изображению, сколько к молитвенной практике.

И если в случае Ротко мы видим движение к утраченной области религиозной чувственности, то в росписях ранних христиан должны исходить из ее приоритета, поскольку спустя три столетия, во время спора иконопочитателей и иконоборцев, «объект изображения» уже доминирует, постепенно превращая молящегося в зрителя. Позже это станет основой европейской эстетической традиции – *картиной*, которую Марьон назовет «насыщенным феноменом», косвенно отмечая ее потенциал быть секулярной иконой.

То есть, принимая во внимание разрыв в области чувственности, на который указывает эстетическое противоречие, мы должны рассматривать образы на стенах катакомб не как изображения определенных религиозных сюжетов, а полотна Ротко – не как картины.

Эту ситуацию можно интерпретировать как различие между образом (в его материальной полноте, в неразделимости интеллектуального и чувственного порядков) и изображением, в котором образ всегда оказывается «образом

чего-то» (где господство представления, *Darstellung*, указывает на зависимость чувственного порядка от интеллектуальной способности ставить мир перед собой, способности, лежащей в основании новоевропейской субъективности).

Но можно усмотреть здесь и еще одно различие. Речь идет о классическом Аристотелевом различении материи и формы, которое воспринимается нами как фундаментальное и естественное, но лишь до тех пор, пока оно касается познания мира, культуры представления, а также искусства как техники субъективных ложных видимостей (форм).

Когда в свое время А.Ф. Лосев отказался признать «материю» древних греков бесформенной, введя понятие «чувственно-материальный космос» в отношении античной культуры<sup>12</sup>, то он лишь продолжил ту традицию, частью которой была реабилитация «темной» античности, начатая еще Ницше. Более того, Лосев полагал, что эта линия продолжается (через восточный неоплатонизм) в религиозных практиках православия. Его «Эстетика Возрождения» не просто полемична по отношению к сложившемуся культу почитания культуры Ренессанса. Она проникнута именно духом эстетического противоречия. Лосев под видом учебного пособия партизански (и по-своему неистово) ниспровергает великую культуру, забывшую не столько свои религиозные основания, сколько саму материю мира, его чувственную полноту, сведя все разнообразие и богатство к идеологическим пластическим

<sup>12</sup> Фактически только этому, одному из ключевых понятий, лежащих в основании многогранной «Истории античной эстетики», посвящена книга Лосева «История античной философии в конспективном изложении», где наиболее лаконично продемонстрирован его оригинальный подход к античности (Лосев А.Ф. История античной философии в конспективном изложении. – М.: Мысль, 1989. – 204 с.).



Олег Владимирович АРОНСОН, Светлана Николаевна ТЮРИНА

## | Эстетическое противоречие. Символизм и чувственность в катакомбных росписях ранних христиан |

формам (перспектива, пропорция, красота изображения и т.п.)<sup>13</sup>.

Авангард как раз и подводил итог этой изобразительной традиции, которая по-прежнему востребована современной культурной индустрией.

Уайтхед также ставил под сомнение фундаментальность гилеморфизма, видя в самой материи потенциальность новых форм<sup>14</sup>. То есть то, что мы называем идеальностями, абстракциями, фундаментальными истинами, есть продукт изменчивости материи. Собственно, именно эту изменчивость материи (и чувственного опыта), результатом которой становятся новые интеллектуальные практики, и фиксирует эстетическое противоречие.

### 3

Вернемся в катакомбы Рима. Как уже было сказано, лишь к концу XIX века историки искусства обратили свое теоретическое внимание на росписи катакомб и попытались встроить их в общую историю искусства<sup>15</sup>. Итогом этой работы вполне можно считать большой раздел в книге Макса Дворжака «История искусства как история духа» (1924), посвященный

живописи катакомб. Этот текст до сих пор не потерял своей актуальности, хотя в последние годы появились многочисленные новые исследования на эту тему.

Дворжак поставил важные вопросы, которые сегодня, увы, зачастую обходят вниманием. Они касаются и изобразительной скудости катакомбных фресок, и ограниченного набора сюжетов, и невозможности вписать эти изображения ни в традиции римского орнаментального императорского искусства, ни даже в другие опыты раннехристианской живописи. Дворжак с первых страниц полемизирует с устоявшимся уже в то время положением о непрерывном переходе от античного искусства к раннехристианскому<sup>16</sup>.

Он же указывает на то, что именнообразная бедность обнажает совершенно необычный для античности «символизм»<sup>17</sup>.

Сравнивая фрески римских катакомб с росписями Помпей того же времени, Дворжак проницательно отмечает, что последние основаны на пластических формах, что, несмотря на возможные оптические эффекты, это прежде всего *тела*, «оформленная материя». «В катакомбах же мы встречаем только линии и полосы, только плоскостные мотивы в качестве обрамлений фигурных изображений, никогда не находим пластических и тектонических форм, не находим рельефа, превращения стены в тело, архитектурного построения»<sup>18</sup>.

Избегание трехмерности, рельефности и ракурсов сводит телесное присутствие до минимума. Фигуры уподобляются теням или привидениям, возникающим откуда-то, из беско-

<sup>13</sup> Лосев, А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.

<sup>14</sup> С. Шавиро, интерпретируя Уайтхеда через теории Симондона и Массуми, показывает, что материя не сводится к пассивной чувственности, что она не инертна и что ее организация не зависит исключительно от интеллектуальных форм, которые, в свою очередь, «энергетичны» и «трансдуктивны», то есть их появление связано с процессами изменения самой материи (Шавиро, С. Вне критериев. Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика / Пер. с англ. О. Мышкина. – Пермь: HylePress, 2018. – С. 73–74).

<sup>15</sup> При этом приоритет рассмотрения катакомбных росписей как художественного явления несомненно принадлежит мальтийскому священнику Антонио Бозио. Однако результат его работы – созданный в начале XVIII века альбом гравюр (копий фресок, исполненных Бозио) «Roma sotterranea» – был скорее событием документирования, нежели осмысляющим сам феномен.

<sup>16</sup> Дворжак, М. История искусства как история духа. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001. – С. 8–9.

<sup>17</sup> Там же. С. 10.

<sup>18</sup> Там же. С. 12.



Олег Владимирович АРОНСОН, Светлана Николаевна ТЮРИНА

## | Эстетическое противоречие. Символизм и чувственность в катакомбных росписях ранних христиан |

нечного неоформленного пространства<sup>19</sup>. Мы сегодня воспринимаем их как изображения, но были ли они таковыми тогда?

И здесь вновь становится уместным задать вопрос, насколько существенно в свете изобразительной бедности катакомбных изображений то, что они созданы именно римскими евреями, крайне зависимыми от иудейского Закона и от требования не уподобляться Богу в творении вообще и в творении человеческих фигур в частности<sup>20</sup>. Современные исследователи, сталкивающиеся с разнообразными изображениями в иудейской древности и раннем христианстве, пытаются представить запрет на изображение не слишком строгим<sup>21</sup>. Но это, в сущности, взгляд из современного мира, где изображением является все, что изображено. Представляется, что запрет распространялся на иллюзионистский характер образа, на подмену природы ее представлением, материи – пластическими формами. То есть это именно запрет на языческое «подражание» (имитацию), на творение форм, замещающих нетварные энергии нетварной материи<sup>22</sup>.

Символы такими формами не являются. И к этому подводит уже анализ Дворжака. У него читаем: «Даже тогда, когда в живописи катакомб представляются исторические события и лица, они остаются символами, задача ко-

торых не исчерпывается объективным содержанием изображенного: они должны доводить до сознания зрителя таинства и истины новой веры»<sup>23</sup>.

Таким образом, согласно Дворжаку, пространство превращается из физического и оптического в метафизическое<sup>24</sup>, а «сверхчувственная связь вещей поставлена выше чувственного опыта»<sup>25</sup>.

Согласимся с выдающимся историком искусства лишь в той части, где он выделяет символ как главную пластическую единицу катакомбных фресок, но не будем торопиться интерпретировать его, этот символ, в духе аллегории или указания на трансценденцию. Тем более что в той или иной форме этим путем следуют и более поздние интерпретаторы.

Дворжак вплотную подходит к идее эстетического противоречия между античной пластикой и христианской верой – верой униженных и рабов, – где отсутствует культ силы и где сила не расходуется даже на создание образа. Однако в ключевой момент он, пронизательно отмечая значение символа, толкует последний как культурную форму (вполне в духе Эрнста Кассирера).

Между тем его современник Уайтхед предлагает иное понимание символизма, использование которого наделяет эстетическое противоречие силой высказывания. Символизм Уайтхеда не надстроен над чувственной сферой (для того чтобы отразить область сверхчувственного, чтобы наделять саму культуру якобы нередуцируемой трансценденцией), а напротив, извлекаем из нее. Он накрепко связан с

<sup>19</sup> Там же. С. 23.

<sup>20</sup> Подробнее см.: Тюрина, С.Н. Между изображением и образом: Вторая заповедь в контексте катакомбной живописи // Философская мысль. – 2025. – № 4. – С. 1–25.

<sup>21</sup> См., например: Раевская, Н.Ю. Изображения в иудаизме и христианстве: возможность и действительность // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2011. – Т. 12. – № 2. – С. 11–19.

<sup>22</sup> О реализованной Лосевым возможности отождествления Бога, имени Бога и материально-чувственного континуума см.: Аронсон, О. Эстетика как *intentio prima*. О религиозном материализме Алексея Федоровича Лосева // Международный журнал исследований культуры. – 2021. – № 4 (45). – С. 6–20.

<sup>23</sup> Дворжак М. История искусства как история духа. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001. – С. 24.

<sup>24</sup> Там же. С. 26.

<sup>25</sup> Там же. С. 27.



Олег Владимирович АРОНСОН, Светлана Николаевна ТЮРИНА

## | Эстетическое противоречие. Символизм и чувственность в катакомбных росписях ранних христиан |

восприятием даже тогда, когда (как в случае с языком алгебраических знаков) выглядит предельно абстрактным. Однако для Уайтхеда «абстракция» – эффект сведения символа к его референции, к сверхчувственному. Взамен он предлагает в самой чувственности, в опыте восприятия обнаружить зону символического.

Остановимся на следующем его рассуждении. Предварительно описав разнообразные виды символизма культурных форм, он дистанцируется от них:

Есть совершенно другой символизм, который более фундаментальный, чем описанные типы. Мы смотрим и видим цветовой образ перед нами и говорим, что это кресло. Но все, что мы видели, – лишь цветовой образ. Возможно, художник способен не переходить к понятию кресла. Он может остановиться на простой констатации прекрасного цвета и очаровательной формы. Но те из нас, кто не является художниками, очень даже склонны, особенно если мы устали, перейти прямо от восприятия цветового образа к обладанию креслом любым путем, чувственным или умственным. <...> Я очень скептичен в том, что для перехода от цветной формы к креслу требуется высокий уровень ментальности. Одна из причин моего скептицизма в том, что мой друг художник, которому надо заниматься констатацией цвета, формы и позиции, был очень тренированным человеком и развил в себе эту способность игнорирования кресла за счет больших трудов<sup>26</sup>.

Ирония Уайтхеда не предполагает, что мы должны знать имя этого художника. Приостановку фигуративности в пользу цветового пятна мы обнаруживаем уже в XIX веке у Тёрнера, а полный отказ от формы – у Ротко.

Именно с живописью последнего удивительно коррелируют строки английского философа и математика: «Цветные образы, по-видимому, являются символами каких-то других элементов нашего опыта, и если мы видим цветные образы, то настраиваем наши действия в соответствии с этими элементами»<sup>27</sup>.

А теперь соотнесем эти размышления Уайтхеда о «символической чувственности» с образами катакомб и с тем, что в этих образах тогда уже никак нельзя интерпретировать по линии изображения.

Речь идет исключительно о знаках, помечающих чувственное пространство символа. В частности, крест, знак рыбы, «добрый пастырь» становятся не отсылками к Христу, но «элементами опыта», который, в свою очередь, согласно Уайтхеду, должен быть связан с определенным типом действий. Предположительно коллективных и молитвенных. Фактически вопрос о том, являются ли катакомбные образы изображениями, получает следующий ответ: нет, это не изображения, а символы, отсылающие к практике религиозного чувства. Потому, например, «добрый пастырь» может иметь любой облик и никак не соответствовать сведениям о внешности Христа. Потому человек с поднятыми вверх руками – не изображенный человек, а молитвенный жест. То, что мы сегодня прочитываем как изображения и сопоставляем с изобразительными канонами того времени, оказывается ближе к буквам и даже математическим символам, читать которые мы разучились, поскольку утратили интенсивность религиозного чувства и безоговорочно доверились культуре, превратившей символический (и архаический) опыт веры в интеллектуальную философскую игрушку – трансценденцию.

<sup>26</sup> Уайтхед, А.Н. Символизм, его смысл и воздействие / Пер. с англ. С. Сычева. – Томск: Водолей, 1999. – С. 7.

<sup>27</sup> Там же. С. 8 (пер. уточнен).



Олег Владимирович АРОНСОН, Светлана Николаевна ТЮРИНА

**| Эстетическое противоречие. Символизм и чувственность в катакомбных росписях ранних христиан |**

P.S.

Подобно тому как в начале XVIII века кардинал Франческо Барберини покровительствовал Антонио Бозио в создании серии гравюр, повторявших образы катакомбных росписей, уже в конце XIX века Иван Цветаев для своего Музея изящных искусств заказывает копии росписей Федору Рейману. Художник двенадцать лет провел в подземельях Рима, подорвав свое здоровье и оставив после себя серию картонов, которая произвела по воспоминаниям колоссальное эстетическое впечатление на его итальянских и русских современников. Как объяснить, что то, что историками искусства воспринималось как эстетическое несовершенство и визуальная бедность, произвело такой эффект в виде картин? Возможно, это связано с уже зарождающимся авангардом и опытом новой живописи, но возможно также, что катакомбные росписи спустя века нашли наконец то «сообщество» (коллективное восприятие, публику), которое восприняло символический пласт, а не пласт художественный, сумев перевести религиозный опыт гонимых христиан в опыт угнетенных нового мира. В любом случае пройти мимо сопоставления фресок катакомб с картонами Реймана сегодня было бы ошибкой, поскольку именно эстетический зазор между ними может оказаться важным аналитическим инструментом, позволяющим вскрыть тот символический пласт, который не дает знания, а скорее указывает нам на абсолютную близость молитвенного ритуала и математического доказательства.

**Список литературы**

Аронсон, О. Ремиссия авангарда // Кинема. – 2024. – № 8/9. – С. 99–119.

Аронсон, О. Эстетика как *intentio prima*. О религиозном материализме Алексея Федоровича Лосева // Международный журнал исследований культуры. 2021. № 4 (45). – С. 6–20.

Дворжак, М. История искусства как история духа. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001. – 332 с.

Лосев, А.Ф. История античной философии в конспективном изложении. – М.: Мысль, 1989. – 204 с.

Ницше, Ф. Рождение трагедии / Сост., общ. ред., коммент. и вступ. ст. А. Россиуса. – М.: Ad Marginem, 2001. – 736 с.

Раевская, Н.Ю. Изображения в иудаизме и христианстве: возможность и действительность // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. – Т. 12. – № 2. – С. 11–19.

Тюрина, С.Н. Между изображением и образом: Вторая заповедь в контексте катакомбной живописи // Философская мысль. – 2025. – № 4. – С. 1–25.

Уайтхед, А.Н. Символизм, его смысл и воздействие / Пер. с англ. С. Сычева. – Томск: Водолей, 1999. – 67 с.

Уайтхед, А.Н. Приключение идей / Пер. с англ. Л. Тумановой. – М.: ИФ РАН, 2009. – 383 с.

Фрикен фон А. Римские катакомбы и памятники раннего христианского искусства. М.: Издание К.Т. Солдатенкова, 1872. – 189 с.

Фуко, М. Археология знания / Пер. с фр. М. Раковой, А. Серебрянниковой; вступ. ст. А. Колесникова. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. – 416 с.

Фуко, М. Ницше, Фрейд, Маркс // Альманах «Кентавр». – 1994. – № 2. – С. 48–56 (пер. Е. Никулина под ред. С. Табачниковой).

Шавиро, С. Вне критериев. Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика / Пер. с англ. О. Мышкина. Пермь: HylePress, 2018. – 210 с.

Duffy, S.B. Deleuze and the Mathematical Philosophy of Albert Lautman. In: Deleuze's Philosophical Lineage. Ed. by Graham Jones, Jon Roffe. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. – 426 p.

Libera, A. de. Archéologie du sujet I. Naissance du sujet. Paris: Vrin, 2007. – 448 p.



Олег Владимирович АРОНСОН, Светлана Николаевна ТЮРИНА

**| Эстетическое противоречие. Символизм и чувственность в катакомбных росписях ранних христиан |**

Marion, J.-L. De surcroît. Études sur les phénomènes saturés. Paris: Presses Universitaires de France, 2001. – 208 p.

Petrovsky, H. The Avant-Garde as Continuous Experience (on the Proscription of Representing Utopia) // Russian Studies in Philosophy, Vol. 55, No. 3–4, 2017. – P. 252–264.



Oleg V. ARONSON, Svetlana N. TIURINA

| Aesthetic Contradiction: Symbolism and Sensuality in Early Christian Catacomb Paintings |

Oleg V. ARONSON

The Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences  
12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240 Russian Federation  
Senior Research Fellow  
PhD (in Philosophy)  
ORCID: 0000-0001-6753-7724  
E-mail: olegaronson@yandex.ru

Svetlana N. TIURINA

The Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences  
12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240 Russian Federation  
Postgraduate Student  
ORCID: 0009-0006-3503-6267  
E-mail: svetlanatyur@bk.ru

## AESTHETIC CONTRADICTION: SYMBOLISM AND SENSUALITY IN EARLY CHRISTIAN CATACOMB PAINTINGS

Based on the research into frescoes in the Roman catacombs of early Christianity, the article attempts to substantiate the category of aesthetic contradiction. Noting that for a long time these underground paintings did not attract the attention of either art historians (due to their aesthetic poverty) or religious scholars (due to their “naivety” with regard to future icon painting), the authors point to methods already established in the humanities for dealing with such historical “omissions,” referring to Friedrich Nietzsche's genealogical method and Michel Foucault's “archaeology of knowledge.” The article proposes to extend the shift that Nietzsche made with regard to values and Foucault with regard to historical knowledge to the realm of sensibility. This is precisely what the introduction of the category of “aesthetic contradiction” is connected with. Working with this category implies a focus not on the continuity and completeness of aesthetic experience (which is the starting point for concepts that ignore the centuries-long oblivion of certain aesthetic phenomena and include them in art history retroactively). The authors' strategy instead is to use aesthetic contradiction to point to the

loss of certain zones of sensibility, in particular religious sensibility, which is expressed in the special symbolism of catacomb drawings. Their pictorial poverty unveils a gap between image and representation and raises a series of questions: are they images? How do such drawings relate to the religious prohibition against images? Max Dvorak's reference to the peculiar symbols of catacomb art and Alfred North Whitehead's theory of symbolism help to answer these questions. For the latter, symbolism is not a cultural form, but has an irreducible sensuous dimension that refers to direct experience rather than to the culture of representation. In the case of the Roman catacombs, we can speak of the “symbolic sensibility” of collective prayer, which was effectively lost, gradually turning into the worship of icons, a subjectivist attitude toward images, and the consumption of cultural forms.

**Keywords:** aesthetic contradiction, Roman catacombs, early Christian art, symbol, symbolism, sensibility, Max Dvorak, Alfred North Whitehead.

### References

Aronson O. (2024) Remissiya avangarda [Avant-garde Remission] *Kinema*. No. 8/9. 99–119. (in Russian)

Aronson O. (2021) Estetika kak intentio prima. O religioznom materializme Alekseya Fedorovicha Loseva [Aesthetics as intentio prima. On the Religious Materialism of Alexei Fyodorovich Losev] *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury*. No. 4 (45). (in Russian)



Oleg V. ARONSON, Svetlana N. TIURINA

| Aesthetic Contradiction: Symbolism and Sensuality in Early Christian Catacomb Paintings |

Dvořák M. (2001) *Istoriya iskusstva kak istoriya duha*. [History of Art as the History of Spirit.] SPb.: Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskij proekt». (in Russian)

Duffy S.B. (2009) Deleuze and the Mathematical Philosophy of Albert Lautman. In: *Deleuze's Philosophical Lineage*. Ed. by Graham Jones, Jon Roffe. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Foucault M. (2004) *Arheologiya znaniya* [The Archaeology of Knowledge] / Per. s fr. M. Rakovoj, A. Serebryannikovo; vstup. st. A. Kolesnikova. SPb.: IC «Gumanitarnaya Akademiya»; Universitetskaya kniga. (in Russian)

Foucault M. (1994) Nietzsche, Freud, Marx *Al'manah «Kentavr»*. № 2. (per. E. Nikulina pod red. S. Tabachnikovo). 48–56. (in Russian)

Friken fon A. (1872). *Rimskie katakomby i pamyatniki rannego hristianskogo iskusstva*. [Roman Catacombs and Monuments of Early Christian Art.] M.: Izdanie K.T. Soldatenkova. (in Russian)

Libera A. de. (2007). *Archéologie du sujet I. Naissance du sujet*. Paris: Vrin.

Losev A.F. (1989). *Istoriya antichnoj filosofii v konspektivnom izlozhenii*. [The History of Antique Philosophy in the Abstract] M.: Mysl'. (in Russian)

Marion J.-L. (2001). *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*. Paris: Presses Universitaires de France.

Nietzsche F. (2001). *Rozhdenie tragedii* [The Birth of Tragedy] / Sost., obshch. ped., komment. i vstup. ct. A. Rossiya. M.: Ad Marginem. (in Russian)

Petrovsky H. (2017). The Avant-Garde as Continuous Experience (on the Proscription of Representing Utopia) *Russian Studies in Philosophy*, Vol. 55, No. 3–4. 252–264.

Raevskaya N.Yu. (2011). Izobrazheniya v iudaizme i hristianstve: vozmozhnost' i dejstvitel'nost' [Images in Judaism and Christianity: possibility and reality] *Vestnik Russkoj hristianskoj humanitarnoj akademii*. T. 12. No. 2. 11–19. (in Russian)

Shaviri S. (2018). *Vne kriteriev. Kant, Whitehead, Deleuze i estetika* [Beyond Criteria. Kant, Whitehead, Deleuze and Aesthetics] Per. s angl. O. Myshkina. Perm': HylePress. (in Russian)

Tyurina S.N. (2025). Mezhdru izobrazheniem i obrazom: Vtoraya zapoved' v kontekste katakombnoj zhivopisi [Between image and image: The Second Commandment in the Context of Catacomb Painting] *Filosofskaya mys-l'*. No. 4. 1–25. (In Russian)

Whitehead A.N. (1999). *Simvolizm, ego smysl i vozdejstvie* [Symbolism, Its Meaning and Effect] Per. s angl. S. Sycheva. Tomsk: Vodolej. (in Russian)

Whitehead A.N. (2009). *Priklyuchenie idej* [Adventures of Ideas] / Per. s angl. L. Tumanovoj. M.: IF RAN. (in Russian).

