



Ребро кентавра: образ китовраса в визуальной структуре городского пространства

С. С. Аванесов 

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого
Великий Новгород, Российская Федерация
iskiteam@yandex.ru

Для цитирования:

Аванесов С. С. Ребро кентавра: образ китовраса в визуальной структуре городского пространства // Визуальная теология. 2023. Т. 5. № 2. С. 208–264. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-208-264>

Аннотация. В статье проведён семантический анализ образа китовраса (кентавра) в русском средневековом изобразительном искусстве. Автор констатирует, что в системе рельефных украшений соборов Владимирской Руси кентавр связан с персонами иерусалимских царей Давида и Соломона и служит для усиления мотивов мудрости, зодчества и праведной власти. Исследование темы китовраса в русском средневековом искусстве позволяет обнаружить истоки этого персонажа в апокрифической литературе; ряд мотивов перенесён на русского кентавра из античной мифологии, талмудической традиции и библейских нарративов. Начальный этап распространения образа китовраса связан с культурой Новгорода XI века. Типология изображений кентавра на Руси, а также изучение возможных контекстов использования этого образа в храмовой декорации и повседневном обиходе дают возможность систематизировать те смысловые и ценностные коннотации, которые заключены в фигуре человека-зверя. Эти смысловые подтексты связаны с идеями (1) природной дикости, (2) демонического характера, (3) двуличия, (4) мудрости, (5) архитектурного мастерства, (6) нравственного совершенства, (7) спасительной педагогики, (8) защиты от зла и, наконец, (9) религиозно санкционированной власти. Поскольку все эти коннотации связаны с одним и тем же персонажем, постольку китоврас должен быть понят как поливалентный символ, обнаруживающий перед зрителем тот или иной конкретный содержательный аспект в зависимости от визуально-нарративного контекста, в который он включён, и от того кода, которым располагает (пользуется) реципиент. Русский храм открывается своими фасадами в окружающую городскую среду и тем самым активно участвует в наполнении этой среды определёнными смыслами, выраженными и с помощью формы храма, и с помощью его экстерьерного декора. Таким образом, любой сюжет, любая сцена и любой персонаж, которые помещены на внешних поверхностях храма, напрямую влияют на смысловое содержание городского пространства, его идеологическую и культурную аранжировку, выступают как средства формирования и универсальной, и локальной культурной идентичности. Такова роль образа китовраса в оформлении смысловой структуры традиционного русского города.

Ключевые слова: русский город, городское пространство, визуальная среда, культурный код, христианское зодчество, христианское искусство, Иерусалим, кентавр, апокриф, символ.

Centaur's rib: The theme of kitovras in the visual structure of Russian urban space

Sergey S. Avanesov 

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
Veliky Novgorod, Russian Federation
iskiteam@yandex.ru

For citation:

Avanesov S. S. Centaur's rib: The theme of kitovras in the visual structure of Russian urban space. *Journal of Visual Theology*. 2023. Vol. 5. 2. Pp. 208–264. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-208-264>

Abstract. The article provides a semantic analysis of the theme of kitovras (centaur) in Russian medieval fine art. The author argues that in the system of relief decorations of Russian medieval cathedrals in Vladimir, the centaur is associated with the Jerusalemite kings David and Solomon and serves to accentuate the theme of a wise and righteous ruler. The study of kitovras images in Russian medieval art, traces the origins of this character back to apocryphal literature or even further to ancient mythology, Talmudic tradition and biblical narratives, which merged into a 'Russian centaur'. The earliest kitovras images are found in Novgorod region in the 11th century. The typology of centaur images in Rus', as well as the study of possible contexts for the use of these images in church decoration and in everyday life, make it possible to systematize the semantic and axiological connotations evoked by this figure of a man-beast. These connotations are associated with the ideas of (1) natural savagery, (2) demonic character, (3) duplicity, (4) wisdom, (5) architectural skills, (6) moral perfection, (7) saving pedagogy, (8) protection from evil and, finally, (9) religiously sanctioned authority. Since all these connotations are associated with the same character, the kitovras should be understood as a polyvalent symbol that reveals to viewers one or another of its aspects depending on a viewer's semiotic code and on the visual and narrative contexts in which it is integrated. Russian churches open their facades into the surrounding urban environment and thereby saturate it with certain meanings, conveyed both by the outline of the churches and by their exterior decoration. Any figure, any scene and any character represented on external surfaces of the churches directly contributes to the semantics of the urban space, to its ideological and cultural program, and functions as a means of informing both confessional and local identity. Such is also the function of kitovras images in the semantic structure of traditional Russian cities.

Keywords: Russian city, urban space, visual environment, cultural code, Christian architecture, Christian art, Jerusalem, centaur, apocrypha, symbol.

Введение

Храмы в средневековой Руси играли важнейшую градообразующую роль. Выступая визуальными доминантами, они собирали вокруг себя городское пространство, функционировали в качестве несущих опор урбанистической текстуры, своим взаиморасположением обеспечивали видимую связность городской среды, формировали уникальный культурный ландшафт места. Однако не только местоположение, размер и форма храма оказывали непосредственное влияние на облик городской среды; важнейшее значение в этом отношении имела и внешняя декорация храма, фактура и пластика его экстерьера [ср.: Иконников 1985, 84–85; Аванесов 2022 а, 44–46]. Художественное оформление при этом не только несло на себе эстетическую функцию, сообщая храму подчёркнутую красоту, но и было предназначено для сообщения критически актуальных смыслов и ценностей, выступало в качестве адресованного человеку (горожанину и гостю) визуального текста. Соответственно, реципиент, располагающий релевантным семантическим кодом, имел возможность не только получить позитивное эстетическое переживание, вызванное внешним *видом* ключевых городских построек, но и воспринять определённые культурные смыслы, выраженные посредством фигуративных изображений и сюжетов, и тем самым приобщиться к *образу* конкретного города. Городская культурная среда, расположенная в границах, задаваемых видом и образом, внешностью и смыслом, в значительной мере «производится» экстерьерной декорацией храмов.

Активность участия храма в конструировании вида и образа города зависит от насыщенности его внешних поверхностей изразцовым декором, фресковой росписью, элементами скульптуры и орнаментальной резьбы. В этом отношении на первом месте стоит, безусловно, русский средневековый Северо-Восток конца XII – начала XIII вв. с его развитой рельефной декорацией. Фигуры и сюжеты владимирских рельефов в своей совокупности представляют собой чрезвычайно насыщенную религиозно-семиотическую систему, в которой каждый персонаж, будучи включённым в разные нарративные последовательности, может выступать в различных «ролях» и отсылать наблюдателя к различным культурным смыслам [см.: Аванесов 2022 а, 44, 50–53], связанным с репрезентацией христианского города. При этом фундаментальным *прототипом* города в конечном счёте выступает Иерусалим [Солнцев 2012, 182–183], а строитель и правитель города утверждается как *аналог* иерусалимского царя (Давида, Соломона), находящегося под сверхъестественным покровительством. В таком образе город и князь предстают в архитектурно-художественных нарративах Владимирской Руси.

Царь-пророк Давид является ключевым персонажем экстерьерной декорации двух важнейших владимирских храмов – церкви Покрова на Нерли (1158) и собора Св. Димитрия Солунского (1197). На рельефах собора Всеволода III Давиду зачастую сопутствует Соломон. Так, обоих царей в коронах и с нимбами можно увидеть в левой (северной) закомаре западного фасада [см.: Гладкая 2009, 72; Карташова и др. 2020, 76; ср.: Лифшиц 2015, 410], где они изображены пророчесствующими всей твари о Мессии¹. Кроме того, мы встречаем их поясные изображения

¹ Нет оснований считать, что цари изображены здесь в позе «адорации» или «в молитвенном предстоянии Господу» [Новаковская-Бухман 2002, 182] хотя бы потому, что их окружают звери.

в парных медальонах центрального прясла северного фасада², где они фланкируют фигуру травоядного пардуса (ил. 1); здесь цари иллюстрируют «темы ветхозаветного Храма и идеала праведного мудрого правителя» [Гладкая 2009, 71, 121–122, 220].



Ил. 1. Владимир. Дмитриевский собор. Царь Соломон и пардус.

Рельеф центрального прясла северного фасада.

Источник: Гладкая 2009, 122

Давид Дмитриевского собора [см.: Новаковская-Бухман 2002; Аванесов 2022 б] стоит в одном смысловом и *визуальном* ряду со своим сыном Соломоном, что заранее очевидно, а также – что очевидно в гораздо меньшей степени – с ещё одним персонажем художественного экстерьера того же храма – китоврасом. Этот тройственный семантический союз Давида, Соломона и китовраса, в котором последний служит инструментом визуально-смыслового усиления ключевых характеристик двух иерусалимских царей, можно считать одним из важнейших подтекстов городского визуального нарратива, формируемого наружной храмовой декорацией Владимира XII века. Размещение китоврасов поблизости от главных сцен тимпанных композиций, в том числе – изображений царей Давида и Соломона, заставляет нас так или иначе «обосновать занимаемое ими место», для чего требуется «осмыслить символическое значение этого образа» [Гладкая 2015, 250], дабы связать его семантику с «царской» темой собора.

² В своей ранней работе М. С. Гладкая определяет названное изображение Соломона как «медальон с фигурой неизвестного святого» [Гладкая 1997, 69].

Надо сказать, что традиция изображать кентавров³ на Руси отмечена гораздо ранее; от домонгольского периода, в частности, сохранилось 12 изображений китоврасов [Слапина 2020, 13; Этингф 2021, 163], наиболее древнее из которых имеет новгородское происхождение (ил. 2). До нас оно дошло в виде фрагмента резьбы на деревянной колонне середины XI века, открытой в Новгороде в 1953 году [Гладкая 2015, 248; Курина 2012, 102]. Здесь кентавр со звериными ногами держит себя левой рукой за «процветший» хвост, вплетённый в круговой орнамент [см.: Арциховский 1969; Слапина 2015, 325–326]; передняя часть изображения утрачена [Чернецов 1975 а, 100; Точилова, Слапина 2019, 230]. По одной из версий, колонна (полуколонна?) с китоврасом, несущая на себе сильные иностранные художественные влияния⁴, представляет собой деталь деревянного (дубового) Софийского собора, сгоревшего в 1049 году [Курина 2012, 102]. По мнению Бориса Рыбакова, подобного рода орнаментальная резьба первоначально выполнялась на дереве и лишь затем, спустя сто лет, перешла в каменные рельефы и книжные миниатюры [Рыбаков 1986, 299–300]. Новгородский китоврас, таким образом, старше владимирского не менее чем на век.



Ил. 2. Грифон и китоврас. Резное изображение на деревянной колонне.
Новгород, XI в. Источник: Слапина 2015, 326

³ Будем называть здесь кентаврами / китоврасами фантастических (аллегорических) персонажей, представляющих собой гибрид человека и, как правило, коня, но также иногда человека и осла (оно-кентавр); при этом на некоторых изображениях ноги китовраса оканчиваются не конскими копытами, а звериными лапами с когтями, а хвост может быть как конским, так и львиным. По всей видимости, детали облика китовраса «считались несущественными» [Чернецов 1981, 60] в плане выражения его *общего* смысла.

⁴ Версия влияния скандинавского искусства изложена в: Кудрявцев 1995; Курина 2012; Точилова 2015. Аргументацию в пользу влияния центральноевропейского раннероманского искусства см.: Точилова, Слапина 2019.

Существует мнение [см.: Вагнер 1969 а, 264], возводящее наиболее ранние русские изображения китовраса не к Новгороду, а «к кругу древнекиевского искусства» [Гладкая 2015, 248]. В подкрепление этого мнения обычно ссылаются на публикацию Л. А. Динцеса в его книге «Русская глиняная игрушка» (1936). Здесь описана найденная в Приднепровье глиняная фигурка (ил. 3), атрибутированная как «четвероногое с головой человека» [Динцес 1936, 49]. Однако сам автор названной книги и не думал отождествлять названную фигурку с кентавром: «Никоим образом не будучи подражанием античному кентавру, она является продуктом чисто местного художественного творчества. <...> Эта фигурка имеет традиционно-схематический образ четвероногого животного, у которого лишь морда замещена маской человека. Она далека от фигуры кентавра, в котором органически слиты корпус коня с мужским торсом» [Динцес 1936, 49]. Действительно, у фигурки нет даже намёка на человеческий торс и, соответственно, отсутствуют руки. Это существо схоже скорее с мантикорой (ил. 4), чем с кентавром.



Ил. 3. Глиняная игрушка. Приднепровье. Источник: Динцес 1936, фиг. 13 (слева)

Ил. 4. Мантикора. *Workshop Bestiary*, ок. 1185. New York, The Morgan Library, М. 81 f. 38 v

Источник: <https://www.themorgan.org/collection/workshop-bestiary/43> (справа)

Китоврас-кентавр (греч. Κένταυρος) пришёл в русскую культуру, в том числе и на стены соборов русского Северо-Востока, из христианских апокрифических преданий [ср.: Вагнер 1969 а, 266]. При этом традиция апокрифов подчёркнуто связывала образ кентавра с образом царя Соломона, как это происходит в талмудическом предании о Соломоне и демоне Асмодее, в средневековой легенде о Соломоне и Морольфе, в древнерусском сказании о Соломоне и Китоврасе (XI – начало XII в.) [Гладкая 2015, 249]. Проникая в культурный обиход Руси из произведений восточного и византийского прикладного искусства, уже освоившего эту тему, из переводных сборников, содержащих толкования свойств реальных и легендарных животных (Палея Толковая, Физиолог), мотивы, связанные с внешностью, характером и действиями китовраса, нередко использовались в миниатюрах, украшавших рукописные книги, в декоре предметов храмового убранства [Трифонов 2019, 427], а также в оформлении предметов повседневного быта.

Тема царя Соломона в религиозном искусстве – это (а) тема *премудрости*, (б) тема *данной Богом власти* и (в) тема *Иерусалимского Храма*. Эти три темы как раз и «обличены» в образ китовраса – амбивалентного персонажа апокрифических нарративов и храмовых рельефов, персонажа, напрямую связанного с Соломоном – премудрым царём-храмостроителем. Хотя, как мы увидим далее, образ китовраса в целом гораздо шире: он далеко не исчерпывается перечисленными смыслами.

Китоврас как защитник

На стенах Димитриевского собора во Владимире расположены три рельефа с изображением китовраса [Воронин 1961, 432; Этингф 2021, 163]; два из них помещены на западном фасаде, третий – на северном [Гладкая 2015, 245]. Столько же китоврасов содержит экстерьерный декор Свято-Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1234).

(1) Первый китоврас Димитриевского собора (северный фасад) имеет фрагментарную сохранность: «просматривается лишь рука, сжимающая рукоять булавы, конский круп, а также хвост, трактованный в виде раскидистого дерева» [Гладкая 2015, 245]. Несмотря на то, что до нас дошли не все подробности изображения, сохранившийся фрагмент позволяет признать, что это *типичный* русский китоврас.



Ил. 5. Китоврас с зайцем. Владимир, Димитриевский собор, западный фасад.

Источник: https://vk.com/@club_vladimir_ekskursii-kitovras-pobivauschii-zaica

(2) Второй китоврас (ил. 5) расположен в левом (северном) прясле западного фасада; это «кентавр с туловищем коня, конскими ногами (копыто цельное), конским хвостом, торсом и головой человека. <...> В левой руке кентавр держит

за задние ноги висящего вниз головой зайца, предмет в правой руке из-за утрат отчётливо не просматривается. <...> По повышению рельефа возможно проследить наличие головного убора» [Гладкая 2015, 245]. Ясно, что здесь китоврас поразил зайца каким-то оружием, которое он держит в отведённой назад руке; тип оружия визуально определить невозможно.



Ил. 6. Китоврасы с зайцами. Юрьев Польский, Георгиевский собор, западный притвор, северная стена. Источник: <https://starmidgard.livejournal.com/202720.html>

Аналогичный сюжет мы встречаем и в составе экстерьерной декорации Георгиевского собора в Юрьеве Польском. Здесь, на северной стене западного притвора, в окружении коврового рельефа⁵, присутствуют два парных китовраса в коронах, вооружённые палицами и держащие зайцев за задние лапы; причём в одном случае заяц ещё сопротивляется и рвётся на свободу, а в другом (заключительная стадия схватки) уже безжизненно висит головой вниз (ил. 6). У обоих китоврасов кошачьи лапы, но конские хвосты. Судя по растительному фону [ср.: Лифшиц 2019 а, 93; Вагнер 1966, 55], китоврас очищает широко раскинувшийся вокруг сад жизни («вертоград») от проникшего в него зайца-вредителя.

Заяц в руке китовраса – животное, с которым в средневековом мировоззрении связана определённая нравственная семантика. Так, согласно Клименту Александрийскому, заяц – символ греха (Clem. Paed. II 10.22); основание для этого мнения можно видеть в ветхозаветном запрете употреблять зайца в пищу: «нечисть сей вамъ» (Лев 11:6). Моральная интерпретация необъяснимого, но при этом категорического пищевого ограничения призвана в данном случае сконструировать вторичную (символическую) мотивацию его исполнения путём придания ему этического смысла. Соответственно, «поверженный заяц в руке торжествующего кентавра подводит нас к мысли о том, что данное изображение может быть рассмотрено как образ победы над пороком», а сам сюжет с китоврасом и зайцем (как в составе рельефа Димитриевского собора во Владимире, так и в декорации Георгиевского собора в Юрьеве Польском) приобретает «морализирующий отте-

⁵ О предполагаемых стилистических связях рельефов Юрьева Польского с рельефами на новгородских деревянных колоннах и об их общем романском художественном корне см.: Точилова, Слапина 2019, 234–235.

нок» [Гладкая 2015, 248], становится прескриптивным знаком борьбы против греха из разряда тех средневековых изобразительных нарративов, которые аллегорически повествуют «о победе Добра над Злом, торжестве Божественного над дьявольским» [Алексеева 2015, 103]. Именно поэтому мы не можем признать такого рода изображения простой сценой охоты на зайца.



Ил. 7. Хирон с зайцем и Ахиллом. Амфора. Афины, между 525 и 515 до Р. Х. Париж, Лувр. G 3. Источник: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10249946>

Мотив кентавра-охотника с зайцем характерен прежде всего для античной художественной культуры и восходит к традиционному образу кентавра Хирона [Чернецов 1975 а, 101]. Так, на многих изображениях Хирона присутствует «традиционное для него дерево с зайцами» [Пичугина 2022, 87]. Например, на известной краснофигурной амфоре VI века из Лувра Хирон изображён держащим на плече небольшое дерево (или ветку дерева) с привязанным к нему за передние лапы зайцем (ил. 7). Впрочем, возможно, что это трофей его шестилетнего ученика Ахилла, добывшего очередное лакомство для учителя (Pind. Nem. 3.45–50) [ср.: Пичугина 2022, 92–93]. Кентавра с зайцем в правой руке мы видим на мозаике из Археологического музея Родоса (ил. 8); похоже, кентавр только что подстрелил свою добычу из пращи, которую держит в левой руке.



Ил. 8. Кентавр с зайцем. Мозаика. III в. до Р. Х.

Родос, Археологический музей. Фото: Jebulon, 2011. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Centaur_mosaic_return_hunting_hare_Rhodes.jpg

Сцену кентавра с зайцем можно, однако, прочесть и по-иному. Исходя из некоторых средневековых характеристик зайца (приведённых, в частности, А. С. Уваровым), его поражение кентавром может быть дешифровано как символ христианской души, подвергшейся нападению демонических сил и посредством жертвы достигающей вечного блаженства [см.: Уваров 1908, 187–188]. В этом случае кентавр очевидно играет отрицательную роль гонителя и хищника⁶. Мотив терзания зайца присутствует и в других рельефах Димитриевского собора: «на южном фасаде использована сцена с орлом, когтящим зайца, в консолях неоднократно показан заяц в лапах льва» [Гладкая 2015, 252]. Таким образом, при смене кода мы можем прочесть эпизод с кентавром и зайцем прямо противоположным образом.

Этот негативный смысловой слой как один из подтекстов описанной сцены не позволяет дешифровать её (равно как тот или иной образ, её составляющий) однозначно позитивно. В средневековой культуре наличие такого подтекста предполагает рецепцию любого положительного героя и любого положительного события исключительно в условной модальности – прежде всего потому, что всё однозначно позитивное может иметь место лишь в Царствии Небесном. Во всём посястороннем есть (и должен быть) неустранимый момент несовершенства, который может быть преодолен лишь Вторым Пришествием. Поэтому же Китоврас,

⁶ Ср. с изображением неистово несущейся, менадической кентаврессы с зайцем в руке на рельефе собора в Трани (кон. XII в.). О существовании кентавров женского пола можно узнать у Овидия (Met. XII 404–428).

помогающий Соломону строить *земной* Храм Божий, в конце концов, как мы увидим ниже, обнаруживает перед ним свою *демоническую* природу.



Ил. 9. Кентавр с луком. Фрагмент. Деревянная фигурка со следами позолоты.

Между 1051 и 1125. Новгородский государственный объединённый музей-заповедник.

A-211/260. Источник: <https://exponat-online.ru/exhibit/21391713/?ysclid=loeb6zrcmz898277641>

Однако на первом смысловом плане китоврас владимирских рельефов – это всё же боец с грехом и злом, истребитель порока, «кентавр-охранитель» [Гладкая 2015, 250], вооружённый страж собора и города. В этой функции он аналогичен другим борцам с «тёмными силами» – львам, грифонам и пардусам, которые традиционно изображались на «царских и входных дверях», а также на церковных паникадилах-хоросах «в соответствии с их древней семантикой» [Трифонов 2019, 427]. Ранее было сказано, что от древнейшего (новгородского) русского изображения китовраса сохранилась только задняя часть. Зато, словно в порядке компенсации, именно передняя часть деревянной фигурки кентавра высотой 11 см (вторая пол. XI – первая четв. XII в.) была обнаружена в 2006 году в том же Новгороде на Троицком раскопе (ил. 9). Тут мы видим китовраса, вооружённого луком, который он держит в правой руке (хотя, может быть, это и праща). Иначе говоря, здесь мы наблюдаем мотив «кентавра-стрельца» [Гладкая 2015, 249], генетически связанный, вероятно, с мотивом Хирона как кентавра-охотника [см.: Пичугина 2022, 93–94] и отсылающий к функции китовраса как борца против порока. Важно заметить, что образ царя Соломона в восточном христианстве также в известной мере воплощал в себе «борьбу доброго и злого начала» [Банк 1956, 337], и здесь мы можем видеть одну из смысловых нитей, связывающих образы Соломона и китовраса.

Ещё одного вооружённого кентавра мы встречаем в том же Новгороде – на Магдебургских вратах (сер. XII в.) западного портала собора во имя Софии Премудрости Божией [Трифонов 2015, 98; Бобров 2017, 443]. Архиепископ Вихманн фон Зеебург, возведённый на кафедру в Магдебурге императором Фридрихом, заказал между 1152 и 1154 гг. бронзовые церковные врата по поручению епископа Александра из Плоцка. Эти врата не выясненным путём оказались в Новгороде [Nickel 1997, 89], где сейчас украшают собой парадный вход в Софийский собор. В XV веке эти врата подверглись ремонту, в ходе которого были добавлены некоторые изображения [Сарабьянов 2019, 191; Царевская 2001, 12–13; Поппэ 1976]. В частности, среди русских дополнений на романских дверях имеется «замечательное изображение кентавра-стрельца» (ил. 10), попавшее сюда, по-видимому, «под влиянием русских дверей того же собора, на которых в 1336 г. была изображена легендарная композиция с крылатым кентавром-китоврасом в качестве центрального персонажа» [Чернецов 2002, 10] (о чём несколько ниже).



Ил. 10. Магдебургские врата. Кентавр. Добавление XV в.

Новгород, Софийский собор, западный вход. Фото: Сергей Аванесов, 2006

Изображения кентавра, стреляющего из лука на скаку, известны как на Востоке, так и на Западе христианского мира. В декоре романских церквей нередко встречаются аналогичные сюжеты; можно назвать, в частности, рельефы бронзовых дверей собора в Аугсбурге (1065), порталную резьбу часовни замка Тирола в Мерано (XII в.), мозаичную композицию Зелёной комнаты Рожера II в Королевском дворце (Дворце Норманнов) Палермо (1160–1170), рельеф на западном портале монастырской церкви Святой Марии в Вайндберге (XIII в.) [см.: Гладкая 2015, 248; Лифшиц 2019 б, 64; Удальцова 1989, 24–25], декорацию врат собора в Трани (кон. XII в.) и др. Кентавры-стрельцы также во множестве встреча-

ются в западноевропейских средневековых рукописях; один из наиболее известных примеров – миниатюра из Бестиария Бодлианской библиотеки в Оксфорде (XIII–XIV вв.), на которой кентавр, развернув человеческий торс назад (как на Магдебургских вратах), на скаку стреляет из лука в сидящую химеру (ил. 11).



Ил. 11. Кентавр, стреляющий в химеру. Бестиарий. Англия, XIII–XIV вв.

Оксфорд, Бодлианская библиотека. Bodleian MS Douse 88 fol. 115 r.

Photo: Bodleian Libraries, University of Oxford. Источник:

<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/oc505445-2eea-4fc7-9881-boda57179c35/surfaces/oob63f52-c570-485c-a0ab-6d708e6e25ad/>



Ил. 12. Полкан, стреляющий в птиц. Роспись сундука. Великий Устюг, XVIII в.

Москва, Государственный исторический музей. № ГИМ 42610.

Источник: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/4843?query=кентавр&index=11>

В такой же позе, кстати, изображён стреляющий из лука кентавр / полкан на внутренней поверхности крышки сундука-подголовка начала XVIII века из Великого Устюга, находящегося в коллекции Государственного исторического музея в Москве (ил. 12). Центральное место в композиции занимает круглое клеймо с изображением стреляющего из лука «кентавра-Полкана», который «господствует над всей сценой», но у которого здесь, на первый взгляд, «нет чётко прописанного семантического значения» [Гончарова 2016, 124–125]. Однако мы можем видеть, что сзади полкану угрожают огромные птицы, в которых он и целится, прикрывая собой оленя в саду; по-видимому, эти пернатые семантически аналогичны тем птицам-демонам, от которых отбивается вооружённый кистенём бородатый китоврас (ил. 13) – «мифологический зверь» [Березский 1887, 14–15], изображённый на псковском изразце с барабана церкви св. Георгия со Взвоза (1494) [см.: Плешанова 1963, 211–213]. К слову, на портале библиотеки Руанского собора (XIII в.) кентавр, обернувшись назад, стреляет в сидящего на дереве попугая.



Ил. 13. Китоврас в окружении демонических существ. Изразец. Псков, храм св. Георгия со Взвоза, 1494. Источник: Поleshuk 2018

Упомянутый мотив стрельбы из лука в демоническое чудовище обнаруживается и в экстерьерной рельефной декорации западноевропейских храмов. Так, в тимпане северного фасада капеллы Кормака в Кашеле (Ирландия, 1134) изображён кентавр, стреляющий из лука в огромного льва; схожий мотив присутствует в тимпане восточной ограды клуатра монастырской церкви Святого Кириака в Гернроде (Германия, X–XII вв.), где кентавр, обернувшись назад, стреляет в дракона (ил. 14) [см.: Алексеева 2015, 103]. В коллекции Государственного исторического музея в Москве находится латунный замок XVIII века в форме стреляющего из лука кентавра, над которым угрожающе нависает агрессивного вида дракон (ил. 15).

Кентавр, вооружённый луком, встречается также среди миниатюр Лейденского Арата; это иллюминированная рукопись первой половины IX века, содержащая латинский перевод сочинения «*Φαινόμενα*» древнегреческого поэта Арата из Сол (IV–III вв. до Р. Х.), посвящённого звёздному небу. Здесь кентавр изображает собой созвездие Стрельца (ил. 16) и направляет своё оружие в сторону соседнего созвездия Змеи. Небесного стрелка принято отождествлять с кентавром Кротосом,

сыном Пана и Эвфемы, изобретателем лука (Hygin. Fab. 224). Собственно же созвездие Кентавра в своё время Гигин (Hygin. De Astronom. II 38.1–2), объясняя происхождение его названия, ассоциировал с Хироном.

Говорят, что это – Хирон, сын Сатурна и Филиры, который превосходил справедливостью не только всех прочих кентавров, но даже и людей, и который воспитал, считают, Эскулапия и Ахиллеса. За благочестие и ревностное усердие он удостоился быть причисленным к созвездиям. Когда у Хирона гостил Геркулес и, сидя рядом с ним, осматривал стрелы, то одна из них, говорят, упала на ногу Хирона и убила его. Другие рассказывают, что Кентавр, дивясь тому, что столь короткими стрелами он пронзает такие большие тела кентавров, попытался сам натянуть лук, но выскользнувшая из его руки стрела упала ему на ногу. Юпитер сжалился над ним и поместил его среди созвездий вместе с жертвенным животным, которое он, держа над Жертвенником⁷, словно приносит в жертву. Другие говорят, что это – кентавр Фол, тот, кому не было равных в предсказаниях по внутренностям жертвенных животных. Поэтому он подходит к Жертвеннику с жертвой, обрета по воле Юпитера зримый образ среди созвездий.



Ил. 14. Кентавр и дракон. Stiftskirche St. Cyriakus, X–XII вв.

Гернроде, Саксония-Анхальт, Германия. Источник:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Romanische_Stiftskirche_St._Cyriakus_Gernrode_-_Romanisches_Tympanon_-_panoramio.jpg (слева)

Ил. 15. Китоврас-стрелец. Латунный навесной замок. Вторая пол. XVIII в.

Москва, Государственный исторический музей. ГИМ 7213 щ.

Источник: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/2877926?query=кентавр&index=6> (справа)

Наиболее распространённый тип изображения кентавра в средневековой Европе как раз имел отношение к звёздному небу и мог обозначать уже «связь кентавра Хирона с зодиакальным созвездием Стрельца» [Этингоф 2021, 165],

⁷ Жертвенник – созвездие, находящееся рядом с Кентавром и описанное Гигином в II 39. Позу принесения животного в жертву можно сравнить с позой китовраса, держащего на весу убитого зайца.

а не Кентавра⁸. Космический кентавр-лучник в настоящее время служит официальным гербом города Химки Московской области (ил. 17); шкура леопарда на плечах кентавра из Лейденского Арата здесь превратилась в крылья, возносящие кентавра к звёздному небу.



Ил. 16. Созвездие Кентавра. Миниатюра. Лейденский Арат, IX в. Лейденский университет.

Источник: <http://www.astromyth.ru/History/LeidenAratea.htm> (слева)

Ил. 17. Герб города Химки, 1998. Источник: <https://geraldika.ru/s/979> (справа)

В русской художественной традиции достаточно широко представлены стреляющие из лука *крылатые китоврасы*. Все они при этом ещё и коронованы. Так, вооружённые луками китоврасы-стрельцы с крыльями представлены на медных бляхах из Западной Сибири, хранящихся в Государственном историческом музее (ил. 18).

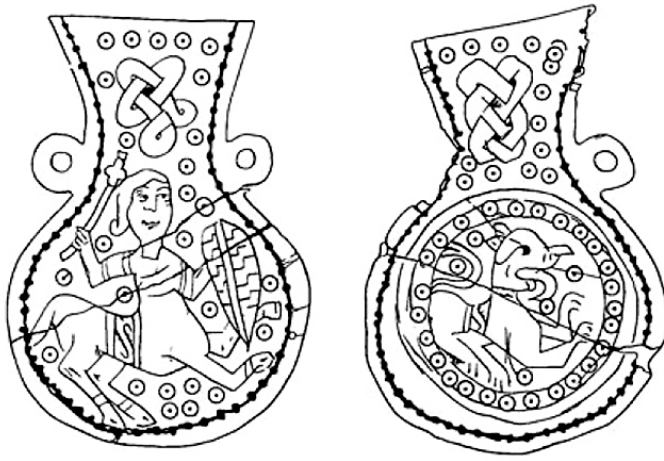


Ил. 18. Китоврас-стрелец. Бляхи хантские. Медь. Западная Сибирь, XVI–XVII вв. (?).

Москва, Государственный исторический музей. ГИМ 7583 щ.

Источник: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/2881986?query=кентавр&index=0>

⁸ При этом «аллегорические изображения созвездия Стрельца далеко не всегда имеют вид кентавра» [Чернецов 1981, 58], но могут представлять собой иные гибриды.



Ил. 19. Китоврас и фантастический зверь. Костяные пластины. Псков, XII в.

Рис. С. П. Михайлова. Источник: Лабутина, Кондратьева 1975, 224

Однако лук и стрелы – не единственное оружие китовраса. В ряду «кентавров-охранителей» стоят их изображения и с другим вооружением. Таковы уже упоминавшиеся китоврасы с палицами на западном притворе Георгиевского собора в Юрьеве Польском, а также более ранний псковский кентавр с занесённой палицей в правой руке и со щитом в левой (ил. 19) на одной из двух костяных пластин XII века [Лабутина, Кондратьева 1975; Гладкая 2015, 248]; возможно, этот китоврас бьётся с химерой («фантастическим существом») на парной пластине, а сцена в целом является астрономической аллюзией [Слапиня 2020, 14–18]. Таково же боевое оснащение скачущего кентавра на известной дарохранительнице в виде храма из собора Сан-Марко в Венеции (кон. XII в.).



Ил. 20. Китоврас. Юрьев-Польский. Георгиевский собор. Пилястра южного притвора.

Фото: А. М. Чеботарь, 2008. Источник: http://temples.ru/show_picture.php?PictureID=185446

Ил. 21. Знамя с китоврасом. Кадр из фильма Сергея Эйзенштейна «Александр Невский» (1938). Из открытых источников

Третий по счёту китоврас Георгиевского собора в Юрьеве Польском держит в правой руке боевой топор, левой ограждая цветущую ветвь сада (ил. 20). На его голове – защитный убор, отчасти напоминающий фракийские боевые шлемы античной эры⁹. Ноги китовраса, в отличие от двух его юрьевских «собратьев», оканчиваются конскими копытами. Именно этот кентавр послужил прообразом эмблемы на знамени русского войска в фильме Сергея Эйзенштейна «Александр Невский» (ил. 21).



Ил. 22. Кентавр и змей. Миниатюра. Worksop Bestiary, ок. 1185.

New York, The Morgan Library. M.81 f. 10 v.

Источник: <https://www.themorgan.org/collection/worksop-bestiary/15>



Ил. 23. Китоврас и зверь. Браслет из Тверского клада. Киев (?), вторая пол. XII в.

Санкт-Петербург, Государственный Русский музей.

Источник: https://old.rusmuseum.ru/collections/applied_art/index.html

Итак, оружием кентавра, в том числе и того китовраса-охранителя, которого мы видим в северном прясле западного фасада владимирского Димитриевского собора, может быть палица, топор, лук, кистень или, с малой долей вероятности, копьё¹⁰. Поскольку парный ему китоврас вооружён мечом, можно предположить

⁹ Преобладает мнение, что на голове этого китовраса – «островерхая шапка с опушкой» [Секретарь 2019, 197] или «фригийский колпак» [Чернецов 1975 а, 101].

¹⁰ Копьё держит в руках скачущий кентавр, образующий собой форму медного навесного замка XVIII века из коллекции Государственного исторического музея в Москве № ГИМ 90590; см.: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/2877927?query=кентавр&index=7>.

в его занесённой руке и такое оружие. При этом как в европейской, так и в русской традиции – например, на серебряном браслете XII в. из Тверского клада 1906 г. [Калашникова 2010, 207–209; Гладкая 2015, 248; Лифшиц 2019 б, 62–66] – известны изображения кентавров, выходящих против зла¹¹ с голыми руками (ил. 22–23).



Ил. 24. Владимир. Дмитриевский собор. Западный фасад. Китоврас с мечом.

Источник: Гладкая 2015, 247

В целом тема вооружённого кентавра, атакующего зайца, дракона или химеру, представляет собой визуальную метафору борьбы с мировым злом. В этом плане китоврас выражает тот же смысл, что и скачущие святые воины Дмитриевского собора, – «победу над силами зла» [Этингф 2021, 162]. В этот же смысловой круг входит и образ царя Соломона как всадника, близкого по облику к святым ратникам; в частности, Соломон изображён на геммах и печатях позднеримской эпохи (IV в.) в виде конного воина, поражающего копьём женщину, персонифицирующую болезнь [Банк 1956, 331–333, 337]. При этом копыта¹² визуально соотносят китовраса владимирского художественного ареала со святыми всадниками, а лапы – со львами.

(3) Третий китоврас Дмитриевского собора во Владимире (ил. 24) составляет пару второму; он помещён в южном прясле западного фасада в «зеркальной» позиции. Это «кентавр с человеческим торсом и головой, с туловищем коня, с характерными цельнокопытными лошадиными ногами, но с хвостом, оканчивающимся крупной листовидной кисточкой, которой в пластике собора наде-

¹¹ Справедливости ради отметим, что Лев Лифшиц не считает изображение китовраса и зверя на браслете из Тверского клада сценой противоборства; по его мнению, здесь изображён олень (?), запутавшийся в виноградной лозе (?), и кентавр, обращающийся к нему с менторской речью [Лифшиц 2019 б, 63–64].

¹² Несмотря на то, что в одном из известнейших русских описаний китоврас представлен как «человек, а ноги коровии», на Руси «парнокопытные» кентавры неизвестны [Чернецов 1981, 60].

лены звери. <...> В правой руке кентавр держит короткий утолщённый меч, <...> а в левой – свой длинный хвост, поднятый вверх из-под ноги»¹³ [Гладкая 2015, 246]. Расположение и форма хвоста позволяют визуальнo соотнести китовраса с другими персонажами рельефа Дмитриевского собора – львами и пардусами (ил. 25) [ср.: Гладкая 2009, 82]. Лицо этого китовраса имеет отчётливые «восточные» черты, а голову венчает «корона прямоугольной формы» [Гладкая 2015, 246–247]. Этот головной убор, по мнению М. Гладкой, «напоминает ту корону, которой снабжены Давид и Соломон», а наличие такой короны у кентавра объясняется из апокрифического сообщения о том, что Китоврас «был сыном Давида и, следовательно, братом Соломона» [Гладкая 2015, 251]. Другими словами, именно это третье владимирское изображение китовраса с лицом «восточного» человека в короне наиболее прямым образом отсылает к преданию о Соломоне и Китоврасе¹⁴.



Ил. 25. Владимир. Дмитриевский собор. Западный фасад. Пардус.
Источник: Гладкая 2009, 82

Корона и меч представлены как атрибуты китовраса на знаменитой миниатюре из рукописного сборника Ефросина Белозерского (кон. XV в.). Эта миниатюра (ил. 26), казалось бы, должна была служить иллюстрацией к содержащемуся здесь описанию борьбы Александра Македонского с кентаврами из «Александрии» [Бобров 2017, 429–430; Чернецов 1981, 58]. Однако по своей внешности этот кентавр не соответствует существам, описанным в тексте. Зато в более позднем *Сборнике Б* того же Ефросина помещён пространный рассказ о Соломоне и Китоврасе, восхо-

¹³ На упомянутой выше колонне из Новгорода китоврас тоже держит себя за хвост. В таком же виде изображён кентавр на резной каменной крещальной купели XII века из церкви Väte на о. Готланд.

¹⁴ Поскольку в названном предании кентавр выступает как персонаж, наделённый конкретными индивидуальными и биографическими чертами, постольку слово «китоврас» играет здесь роль персонального имени и потому должно писаться с заглавной буквы.

дящий к Толковой Палее XI–XII вв. [Бобров 2017, 425, 439; ср.: Камчатнов, Мильков 2019, 205–206]¹⁵; с этим рассказом и перекликается вид коронованного кентавра. Вооружённые мечами кентавры в коронах и с крыльями известны также по изображениям на монетах русских князей XIV–XV вв.; такой же китоврас обнаружен на дне ритуального сосуда для елѣя, открытого в погребении XV–XVI вв. на территории Московского кремля [Чернецов 1981, 56] (ил. 27); сходный оттиск найден на фрагменте сосуда с Кунцевского городища XVI века [Чернецов 1975 а, 106].



Ил. 26. Китоврас. Миниатюра. 1491. Ефросин Белозерский. Сборник А, л. 127

Источник: <https://id.pinterest.com/pin/567523990516176561/> (слева)

Ил. 27. Кентавр с мечом. Дно керамического сосуда из погребения на территории Московского Кремля. XV–XVI вв. Источник: Чернецов 1981, 57 (справа)

Под миниатюрой с китоврасом¹⁶ Ефросин Белозерский поместил свою личную монограмму, очевидным образом связанную с рисунком в единую композицию. Скорее всего, автор происходил из княжеского рода, поэтому, как полагает А. Г. Бобров, китоврас у него изображён в короне и с мечом [Бобров 2017, 445]. Однако княжеское происхождение Ефросина, выраженное с помощью короны, меча, одежды и особенно монограммы, – это не единственная характеристика автора; в момент написания текста и создания миниатюры Ефросин – монах

¹⁵ Датировки Толковой Палеи достаточно условны. А. Камчатнов и В. Мильков называют временем создания Палеи XIII век [Камчатнов, Мильков 2019, 202]; Е. Водолазкин утверждает, что Толковая Палея создаётся на Руси «не ранее конца XIII века» [Водолазкин 2007, 22]. По мнению Ольги Этингф, «апокриф о царе Соломоне и его брате Китоврасе» впервые появляется в Хронографической Палее, созданной во Пскове в XV веке [Этингф 2021, 165]. Однако само «Сказание о Соломоне и Китоврасе» известно в славянском переводе с XII века [Сарабьянов 2019, 191]; знакомство с этим сюжетом «уходит, возможно, даже глубже XII столетия» [Камчатнов, Мильков 2019, 209]; он определённо был известен «ещё в домонгольской Руси» [Чернецов 1975 а, 103].

¹⁶ Авторство миниатюры принадлежит «изуграфу Ефрему», входившему в ближайший круг Ефросина [Соловьёва 1989, 274–277] и также подвизавшемуся в Кирилло-Белозерском монастыре [Смирнова 1994, 8].

Кирилло-Белозерского монастыря. Отражён ли этот иноческий статус автора в образе кентавра с мечом? Наибольшее преткновение при ответе на этот вопрос вызывает меч в руках кентавра, отсылающий, как кажется, к чисто светскому контексту. Но попробуем поставить вопрос так: чем конкретно занят здесь китоврас, которого мы неизбежно наблюдаем на рисунке в *статичной* позе? Точнее говоря, извлекает ли он меч из ножен или, наоборот, вкладывает его в них по слову Христа к апостолу Петру: «Вложи меч в ножны» (Ин 18:11)? Большинство исследователей интерпретируют этот жест как однозначно воинственный, «угрожающий» [Чернецов 1981, 57], «подчёркнуто агрессивный» [Чернецов 1975 б, 45]; обычно в таких случаях речь идёт об «изображениях кентавров, обнажающих меч» [Гладкая 2015, 253; Чернецов 1981, 56–57]. Но Ефросин был монахом, и для него естественнее было вкладывать меч в ножны, чем «обнажать» его; поэтому и китоврас-левша на данной миниатюре, видимо, прячет свой мирской меч и вовсе не собирается им размахивать подобно кентавру Димитриевского собора.

Но и это правильно только в том случае, если мы ведём речь о *физическом* мече. Если же переводить дискурс в плоскость *духовной* брани, то меч можно понимать и в нематериальном смысле (Мф 10:34), и такой-то меч китоврас-инок вполне может извлекать из ножен. Представляется, что эти, как будто взаимоисключающие, смысловые пласты нетрудно примирить: физический меч Китоврас на рисунке в рукописи Ефросина вкладывает в ножны, а оружие духовное (Еф 6:17) извлекает из них. Знаменательно, что в контексте русского христианского искусства это *одно и то же* действие.

Китоврас как мудрец

Самой известной иллюстрацией рассказа о Соломоне и Китоврасе, имевшего хождение на Руси и записанного Ефросином в XV веке, является клеймо упомянутых ранее Васильевских врат (1336) из Софийского собора Новгорода, на котором коронованный Китоврас, хотя и не имеет меча, но зато снабжён крыльями (ил. 28). Влияние новгородской художественной традиции на кирилло-белозерского писателя в данном случае вполне возможно: Ефросин в юности жил в Новгороде [Бобров 2017, 445], а образ Китовраса был особенно популярен в Новгородских землях [Чернецов 1975 б, 40]. На этом основании можно с большой долей вероятности полагать, что прототипом для миниатюры в сборнике Ефросина Белозерского послужило изображение Китовраса на новгородских Васильевских вратах [Бобров 2017, 444–445]. Сами двери, изготовленные для новгородского Софийского собора по инициативе архиепископа Василия Калики, позже оказались в Александровской слободе как трофей, добытый в результате разгрома и ограбления Новгорода Иваном Грозным в 1570 году [Лазарев 1953, 386], и ныне находятся в Троицком (бывшем Покровском) соборе Александровского Успенского монастыря.

Сам элемент церковного сооружения как материальный «носитель», на котором помещено изображение Китовраса, имеет особое сакрально-символическое значение: «Издrevле входные врата, получившие в св. храмах особенное значение, украшаемы были с отменным благолепием» [Снегирёв 1853, 72]; их общим прообразом [Чернецов 2002, 8] выступали резные золочёные двери Иерусалимского Храма царя Соломона (3 Цар 6:31–35), упоминаемые в Деян 3:2 как «Красные» (τῆν

θύραν Ὠραίων), то есть как «совершенные», «цветущие». Входные двери любого храма, таким образом, сами по себе отсылают к иерусалимскому прототипу и являются важной частью комплекса иерусалимской символики.



Ил. 28. Китоврас и Соломон. Васильевские врата. Новгород, 1336.

Источник: Трифонова 2015, 137

Кроме того, врата, обозначая собой *границу* между внешним (мирским) и внутренним (духовным), а вместе с тем – зону *встречи* первого со вторым, являются наиболее амбивалентным элементом топики храма. Врата «одновременно открывают вход в храм и преграждают его», а потому они выступают и как принадлежность фасада здания, и как деталь его интерьера [Чернецов 2002, 8], а также как то звено, которое визуальным и смысловым образом связывает архитектурное сооружение с его градостроительным окружением. Именно поэтому врата, манифестирующие собой встречу внешнего с внутренним, являются наиболее значимым объектом внимания зодчего: «В том, что характеризует работу архитектора, нет более яркой проблемы, чем необходимость видеть внешнее и внутреннее во взаимосвязи – как элементы того же самого замысла» [Арнхейм 1984, 69]. В этом пункте выражается и творчески реализуется «единство противоположностей “внутреннего” и “внешнего”» – то единство, которое до сих пор остаётся «фундаментальным свойством архитектуры» [Иконников 1985, 73]. В любом сакральном сооружении можно формально отделить внутреннее от внешнего,

и лишь врата и обрамляющие их порталы – как зоны *перехода* – принадлежат и экстерьеру, и интерьеру¹⁷.

Наконец, входные двери всякого христианского храма (находящиеся, кстати, в прямой семантической связи и с царскими вратами алтаря, и с главными городскими воротами) имеют ещё и христологический смысл. Поэтому недаром на центральный вертикальный валик Васильевских врат, разделяющий их створки, вынесены «самые значимые изображения», из которых *заглавным* является самое верхнее – Христос на троне [Антыпко 2008, 257]. На раскрытом Евангелии в руках Спасителя помещена надпись, разъясняющая весь замысел декорации врат: «Азъ есмь дверь, Мною аще кто внидетъ – спасется» (Ин 10:9). Семантика входных дверей Софийского собора 1336 г. получает в этой иллюстрации прямое толкование: врата есть аллегория Христа Спасителя.

Нет никаких сомнений, что программу декорации врат определял лично архиепископ Василий Калика¹⁸. На его вратах мы можем видеть и Давида, сопровождающего Ковчег Завета в Иерусалим, и Соломона, которого в правой руке держит крылатый кентавр в короне. Последний эпизод помещён в четвёртом клейме шестого яруса дверей (правая створка)¹⁹, в зеркальной позиции относительно Давида с Ковчегом. Здесь «представлен Китоврас с крыльями и в короне. В правой руке он держит царя Соломона, собираясь его забросить на край света. Соломон, чья голова также увенчана короной, в ужасе поднял руки» [Лазарев 1970, 203–204]. Изображение сопровождается надписью в верхней части, которая прочитывается так [Гиппиус, Лашук 2021, 82]:

<К>итоврасъ меце братомъ своімъ Сол<о>мон<ом>ъ
на ѿбѣтованую землю за словъ <е>го

Отсюда сразу ясно, что заказчиком (и художником) Китоврас воспринимался, согласно апокрифическому преданию, как *брат* царя Соломона; этот же «отреченный» источник дал повод Ефросину Белозерскому назвать Китовраса, соответственно, «сыном царя Давида» [Бобров 2017, 443]: «глаголють его, яко царевъ сынъ Давидовъ» [Гиппиус, Лашук 2021, 83]. Мотив братства²⁰ (и даже

¹⁷ О семантике художественного оформления входных зон православных храмов см.: Геров 2022.

¹⁸ Исследователи согласно утверждают, что содержание декорации врат полностью определено желанием и вкусом архиепископа Василия [Снегирёв 1853, 80–81; Лазарев 1953, 387–388; Чернецов 1975 б, 40; Булкин 2015, 333]. По мнению некоторых учёных, изображение мудрого кентавра может быть связано с личным опытом ктитора врат, который мог ориентироваться на памятники Иерусалима и Константинополя, известные ему как паломнику [Бобров 2017, 442], побывавшему в Иерусалиме ещё до избрания архиепископом Новгородским [Булкин 2015, 333]; однако неясно, какие именно памятники имеются в виду. Наконец, некоторые указывают на интерес архиепископа Василия к апокрифическим преданиям и даже на его собственный апокриф – «Послание о Рае» [Чернецов 2002, 13]. Однако, судя по всему, названное сочинение не принадлежит Василию Калике и появляется только в рукописях 1460-х годов Кирилло-Белозерского монастыря [Бобров 2023, 68–70].

¹⁹ Китоврас помещён в нижней, наименее «сакральной» части врат [ср.: Булкин 2015, 334]; возможно, эта позиция имеет какое-то отношение и к выбору места для расположения «добавочного» кентавра на Магдебургских вратах (тоже внизу справа).

²⁰ В апокрифических текстах Соломон обращается к Китоврасу так: «брате еси Китоврасе» [Буслаев 1861, 720–721].

двойничества) подчеркнут одинаковыми коронами на головах обоих действующих лиц²¹.

Кентавр-китоврас, символически репрезентирующий и тему княжеской власти, и тему премудрости²², на Васильевских вратах иллюстрирует апокрифический эпизод, связанный со строительством Иерусалимского Храма царём Соломоном²³. Этот эпизод восходит к Вавилонскому Талмуду²⁴, где Китоврасу соответствует демон Асмодей [Чернецов 1981, 61], упоминаемый также в неканонической ветхозаветной книге Товита. Царю для построения Храма необходимо магическое средство, которое позволило бы обрабатывать камни без употребления металлических орудий [Веселовский 1872, 105]; поэтому-то царю и нужен Китоврас [Лазарев 1970, 204], располагающий тайным знанием на эту тему: «Егда же здаше Соломонъ Святая Святых, тогда же бысть потреба Соломону спросити Китовраса» [Прохоров 2004, 174]. Обманом пленив Китовраса с помощью вина и мёда [Буслаев 1861, 715], царь зовёт его к себе. «И рече ему Соломонъ: “Не на потребу свою приведох тя, но на вопрос очертаний Святая Святых. Приведох тя по повелѣнью

²¹ Одинаковые короны подчеркивают не только мотив «братства» Соломона и Китовраса, но и одновременно тему *самозванства* Китовраса, по одной из версий легенды подменяющего собой далеко отброшенного им царя. По словам В. Н. Лазарева, Китоврас, согласно рассказу Талмуда, принял образ Соломона и воссел на его троне [Лазарев 1970, 204]. На самом деле в талмудическом сюжете это делает Асмодей [см.: Веселовский 1872, 109–111].

²² Параллели можно проводить вплоть до признания типологического единства визуальных образов Китовраса и Ярослава Мудрого [см.: Бобров 2017, 441–442].

²³ На прямое отношение Китовраса к постройке Иерусалимского Храма, видимо, указывает схематическое изображение «храма в разрезе», помещённое в правой части сцены. Мы видим здесь сооружение с заострённой крышей, завершённое крестом; внутри сооружения можно распознать сидящего человека в длинной одежде и разложенные перед ним инструменты (правая часть изображения не видна). Возможно, это ещё и аллюзия на Скинию: крылообразное атмосферное явление над крышей сооружения напоминает *славу Господню*, нисходящую на храм и наполняющую его (Исх 40:34). Скиния увенчана христианским крестом на том же основании, на котором допускалось так изображать Храм на иконах Входа Господня в Иерусалим (Храм Соломона – прообраз христианской Церкви). Анна Трифонова предполагает, что здесь изображена «мастерская, в которой сидит человек, пишущий золотом на пластине крест, – вероятно, один из мастеров “златописных” дверей Софийского собора», что знаменует сопоставление деяний архиепископа Василия с деяниями царя Соломона [Трифорова 2015, 134]. Марина Антыпко считает так же: «Врата Василия Калики заставляют нас обратиться и к вопросу о присутствии на них образа самого мастера. Здесь нет авторской подписи, однако в сцене “Китоврас, мечущий братом своим Соломоном” присутствует не оправданное сюжетом изображение мастерской художника. Возможно, оно должно было напоминать о том, кто сделал эти врата. Это вероятно, если вспомнить, что византийские мастера церковных дверей нередко подписывали свои работы» [Антыпко 2008, 257]. Изображение, таким образом, на уровне денотации отсылает к труду мастеров-декораторов, а на уровне коннотации, возможно, – к Скинии Моисея и Храму Соломона. По версии Алексея Чернецова, в здании сидит «книжник, старающийся выручить Соломона», заглядывая в книгу; однако в конечном счёте «эти детали могут отражать текст неизвестного варианта апокрифа» [Чернецов 1975 б, 45]. В VI отделе «Древностей Российского государства» можно встретить весьма оригинальное предположение, что это царь, восседающий на престоле [Снегирёв 1853, 80–81].

²⁴ В византийском культурном ареале апокриф о Соломоне и Китоврасе «не имел хождения, что подтверждает мнение исследователей о прямом переводе цикла с еврейского на славянский, минуя греческое посредничество» [Камчатнов, Мильков 2019, 206].

Господню, яко не повелѣно ми есть тесати камени желѣзом» [Прохоров 2004, 176]. Китоврас сообщает царю о секретном инструменте («малый птичий ноготь по имени Шамир»²⁵), с помощью которого Соломон может тесать камни [Прохоров 2004, 177], не употребляя запретного железа.

Само требование не использовать металлические орудия для обработки камней при создании сакральных сооружений прочитывается, между тем, в каноническом Писании. «Аще же олтарь от каменій сотвориши Ми, да не устроиши ихъ тесаныхъ: сѣчиво бо твое аще возложиши на нихъ то осквернятся» (Исх 20:25). «И будетъ егда прейдете Иорданъ, да поставите каменіе сіе, яже Азъ повелѣваю вамъ днесь, в горѣ Геваль, и побѣлиши ихъ мѣломъ: и да созиждеши тамо олтарь Господеву Богу твоему, олтарь от каменія: да не возложиши на нихъ желѣза» (Втор 27:4–5). «Тогда созда Иисусъ олтарь Господу Богу Израилеву на горѣ Геваль, якоже заповѣда Моисей рабъ Господень сыномъ Израилевымъ, и якоже написася въ законѣ Моисеовѣ, олтарь от каменій всецѣлыхъ, на нихже не возложися желѣзо: и вознесе тамо всесожженія Господу и жертву спасенія» (Нав 8:30–31). При строительстве Храма Соломон придерживается этого же правила: «И заповѣда царь, и взяша каменіе великое, каменіе честное на основаніе храма, и каменіе нетесаное» (3 Цар 5:17); «И храму зиждему сущу, каменіемъ краесѣкомымъ нетесанымъ создася: млатъ же, и теслица, и всякое орудіе желѣзно не слышася въ храмѣ, егда созидатися ему» (3 Цар 6:7). Чтобы узнать, как исполнить это условие, Соломон, согласно Талмуду, вынужден был пойти на контакт с царём демонов Асмодеем [Веселовский 1872, 105–106], который в русской традиции превратился в премудрого Китовраса, открывшего своему «брату» магические секреты сакрального зодчества.

Кроме того, Китоврас располагает ещё и *мерой* будущего храма, которую он предоставляет Соломону: «Он же, умѣря пруть четырехъ локоть, и вниде пред царя, и поклонися, и поверже пруть пред царемъ молча. Царь же мудростию своею протолкова пруть боляромъ своимъ» [Прохоров 2004, 176]. Китоврас оказывается равным Соломону по мудрости, поэтому-то царь его и понимает без слов.

Однако мудрость Китовраса не исчерпывается его магическими знаниями и архитектурными компетенциями²⁶, простираясь и в сферу морали. Он способен смиряться («пойде кротко») перед именем Божиим, нанесённым на сковавшее его «уже железно» [Буслаев 1861, 515], и отличается жизненной прямоотой, буквальной верностью *прямой линии*.

Нрав же его бѣше таковъ. Не ходяшетъ путемъ кривымъ, но правымъ. И, во Иерусалимъ пришедъ, требляхутъ путь предъ нимъ и полаты рушаху, не ходя бо криво. И приидоша ко вдовицѣнѣ храминѣ. И вытекши вдовица, и взопи, глаголя, молящися Китоврасу: Господине, вдовица есмь убога. Не оскорби мя! Он же огнуса около угла, не сосупяся с пути, и изломи си ребро. И рече: Языкъ мякоко кость ломить [Прохоров 2004, 174].

²⁵ Вероятно, имеется в виду алмаз [Камчатнов, Мильков 2019, 211].

²⁶ Апокрифического Китовраса обычно воспринимают как своеобразного «патрона» зодчих [Чернецов 1975 б, 43].

Так что изображение Китовраса на Васильевских вратах служит, помимо прочего, «к путеводству христианина» [Снегирёв 1853, 80]. Это прямохождение Китовраса вкупе с его готовностью жертвовать своим здоровьем ради интересов ближнего отсылает к библейской теме соотношения праведности отвлечённой и праведности конкретной. Точнее говоря, в данном эпизоде мы встречаем чисто христианское разрешение этической проблемы соотношения морального закона и сострадания, фарисейства и милосердия, категорического императива и любви к ближнему²⁷. Прямым должен быть путь Истины, о чём и возвещал Иоанн Предтеча, проходя «по всей окрестной стране Иорданской» и «проповедуя крещение покаяния для прощения грехов, как написано в книге слов пророка Исаии, который говорит: *приготовьте путь Господу, прямыми (εὐθείας) сделайте стези Ему; всякий дол да наполнится, и всякая гора и холм да понизятся, кривизны выпрямятся (εἰς εὐθείαν) и неровные пути сделаются гладкими; и узрит всякая плоть спасение Божие*» (Лк 3:3–6; Ис 40:3–4; ср.: Мф 3:3, Мк 1:3). Категорическая же прямизна исполнителей буквы морального закона²⁸ зачастую оборачивается катастрофическими разрушениями и массовыми человеческими жертвами.

Наконец, *визуальным знаком* китоврасовой премудрости, как представляется, выступают его *крылья* – типично новгородский атрибут иконографии Софии Премудрости Божией. При этом у премудрого Соломона на Васильевских вратах этот атрибут отсутствует (да и сам он мал ростом в сравнении со своим «братом»). Почему же крылатый коронованный Китоврас без меча «мечет» своим малым братом? Объяснение этого действия находится в том же апокрифическом сюжете²⁹. Китоврас проживает у Соломона до завершения строительства Храма: «Бысть же у Соломона Китоврас до свершения Святая Святых» [Прохоров 2004, 176]. И тут, в обстановке сакрального торжества, вместо того чтобы скакать, как Давид, его сын Соломон провоцирует нелепый спор с Китоврасом следующего содержания [Прохоров 2004, 178; ср.: Бобров 2017, 442; Гиппиус, Лашук 2021, 82–83]:

Бысть егда нача молвити Соломонъ Китоврасу: «Нынѣ видѣх, яко сила ваша яко чловѣческа, и нѣсть вашия силы болши наших силы, и якоя и та». И рече ему Китоврас: «Царю, аще хоцещи видѣти силу мою, да соими с мене уже, дай же ми жуковину свою с руки, да видиши силу мою». Соломонъ же сня с него уже жѣлезное и дасть ему жуковину. Онъ же пожре, и простре крило свое, и заверже, и удари Соломона, и заверже и на конецъ земля обѣтованная. Увѣдаша же мудреци его и книжници, взыскаша Соломона.

²⁷ Как раз в этическом ракурсе припоминается этот случай в одном из романов Евгения Водолазкина: «Всякий в Городе знал, что когда Китовраса вели через Иерусалим к Соломону, на его пути приходилось сносить дома: так прям был путь Китовраса, и так невозможен был для него поворот. Когда же понадобилось снести дом бедной вдовы, она обратилась к Китоврасу со слезами, прося обойти её дом. И Китоврас сжалился над ней и обошёл её дом ценой сломанного своего ребра. Достоин почтения тот, кто не сворачивает со своего пути, но его заслуги меркнут в сравнении с тем, кто идёт на жертву ради ближнего» [Водолазкин 2021, 180].

²⁸ Ср. у Ф. Ницше, «предтечи» сверхчеловека: «Формула нашего счастья: одно Да, одно Нет, одна прямая линия, одна цель» [Ницше 1990, 633], в чём можно видеть аллюзию на слова Христа: «Но да будет слово ваше: да, да; нет, нет; а что сверх этого, то от лукавого» (Мф 5:37).

²⁹ Изложение рассказа по так называемой Промежуточной версии Палеи см.: Камчатнов, Милюков 2019, 214–215.

Финал состязания³⁰ мы как раз и видим на Васильевских вратах: кентавр, проглотивший царский перстень, схватил Соломона за ноги и готовится забросить его «на конец земли обетованной», демонстрируя царю свою «демоническую силу» [Гладкая 2015, 251]³¹ и, таким образом, выступая в этом сюжете в целом как *амбивалентный* персонаж – и как брат-помощник, и как двойник-конкурент³².

Действительно, в одном из своих аспектов апокрифический Китоврас проявляет себя как премудрое, нравственное и при этом милосердное существо. В этих качествах он, по всей видимости, наследует образу античного кентавра Хирона, который олицетворял «благожелательность, мудрость, знание, героические доблести» [Гладкая 2015, 251]. У Гомера (Ном. II. IV 219; XI 832) он характеризуется как «дружелюбный» (φίλα φρονέω) и «справедливейший» (δικαιότατος) из кентавров, у Пиндара (Pind. Nem. 3.53) – как «глубокомысленный» (βαθυμήτης). Этими высокими качествами он отличен от своих диких сородичей и в этой связи даже снижал среди интерпретаторов прозвище «антикентавра» [Пичугина 2022, 83] – как исключение из общего правила.

В русских легендах о Китоврасе-строителе выражено представление о таком свойстве его античного прототипа, которое читается в самом имени Χεῖρων, – «умелые руки» (от греч. χεῖρ – рука). Поэтому можно предполагать, что в целом образ русского кентавра, в том числе и кентавров Димитриевского собора во Владимире, «вмещает в себя также смысл Китовраса-строителя», зодчего вообще, символического помощника князя в создании храма. Это особенно вероятно в свете идеи «Соломонова строительства», которая лежала в основе замысла Всеволода III, а ещё ранее – в программе Андрея Боголюбского. Такая символическая связь между Соломоном, реальным строителем Храма, и кентавром, мифическим зодчим, и лежала в основе замысла заказчиков владимирских скульптурных мотивов, включающих в себя образ китовраса [см.: Гладкая 2015, 249–250].

Упомянутая прямота Китовраса, его нравственное прямохождение отчасти отразились в предании о святом Антонии и кентавре. Здесь рассказывается о том, как св. Антоний Великий отправился в пустыню на поиски св. Павла Фивейского и встретил по дороге сатира, льва и кентавра, из которых последний указал ему *правильный путь*. Этот сюжет отсутствует в первом Житии св. Антония, написанном св. Афанасием Александрийским (IV в.), но появляется как интерполяция в Житии св. Павла Фивейского, созданном блаж. Иеронимом Стридонским (V в.); Симеон Метафраст уже в X веке перенёс рассказ о кентавре из Жития Павла Фивейского в Житие Антония Великого [Этингhoff 2021, 165–166]. Этот текст также

³⁰ По мнению Н. М. Калашниковой, упомянутый выше серебряный браслет из Тверского клада 1906 года содержит предельно обобщённую визуализацию всего предания о Китоврасе и Соломоне [Калашникова 2010, 208–209].

³¹ Таким же способом Геракл швыряет Лихаса, заподозрив того в соучастии в покушении на него (Apollod. Bibl. II 7.7).

³² В конкурентной борьбе Китовраса с Соломоном А. В. Чернецов предлагает видеть политическую подоплёку программы декорации врат архиепископа Василия Калики: сцена расправы с иерусалимским царём могла намекать на популярную антимосковскую идею «монархوماхия» и, таким образом, представлять собой визуальную «аллегория борьбы вольнолюбивого Новгорода с его феодальным сеньором» [Чернецов 1975 б, 44]. В самом деле, из всей истории с Китоврасом выбран именно тот эпизод, где кентавр не сотрудничает с царём в строительстве Храма, а соперничает с ним в борьбе за власть.

вошёл в святоотеческий сборник *Aprophthegmata patrum* (*collectio anonyma*)³³, являющийся древнейшим источником многих патериковых сочинений [Сарабьянов 2013, 89]. Так история о кентавре и святом Антонии закрепились в культурном поле восточного христианства.

Было преподобному девяносто лет, и он часто, размышляя про себя, говорил: «Есть ли другой какой монах во внутренней пустыне?» Однажды ночью, когда он так размышлял, к нему пришёл Ангел Господень и сказал: «Ступай быстрее, Антоний, во внутреннюю пустыню, и найдёшь авву Павла, который добродетельнее тебя, и получишь от него великую пользу». Услышав это, великий Антоний не стал медлить, но, презрев болезнь, старость, дальность пути и прочие препоны, как только рассвело, тронулся в путь. Целый день, проведённый в пути, его жестоко опаляло солнце, но, надеясь на Господа, что Тот ему покажет одушевлённое сокровище, он не думал о трудностях. Идя по дороге, он увидел некое животное, которое у поэтов называется кентавром: от головы до пояса человек, а от пояса до низа – конь. Ничуть не смутившись от этого необычного зрелища, но, сотворив знамение Честного Креста, Антоний спросил его: «Скажи мне, где живет раб Божий Павел?» Кентавр показал ему дорогу правой рукой, одновременно объясняя сбивчивым и нечленораздельным голосом, куда идти. Изумившись, преподобный пошёл указанным путём. Не знаем, от лукавого ли было это видение, чтобы сбить святого с пути, или на самом деле это был кентавр, как баснословят еллины, но Бог послал именно его показать дорогу своему рабу [Симеон 2006, 558–559].

Данный эпизод нашёл визуальное воплощение в росписях Спасо-Преображенской церкви Евфросиниевского монастыря в Полоцке. Композиция, расположенная на своде северного нефа под хорами, в западной (наиболее удалённой от алтаря) части храма, изображает стремительно идущего святого Антония, на ходу вопрошающего о правильном пути, и кентавра, указующего ему дорогу столь же энергичным жестом правой руки (ил. 29). Это древнейшее сохранившееся изображение встречи св. Антония с кентавром [Этингоф 2021, 168]; из более поздних аналогий можно упомянуть сцену под названием «Антония ведёт кентавр» в обширной серии иллюстраций Патерика, сохранившейся в притворе кафоликона Хиландарского монастыря на Афоне (1321 / 1804) [Сарабьянов 2013, 90], клеймо житийной иконы XVI в. из Византийского музея в Афинах, гравюру киевского мастера XVII века [Климкова 2014, 163].

Здесь, как и в случае с Васильевскими вратами, бесспорны «определяющая роль воли заказчицы росписей преп. Евфросинии» и «разнообразие использованных ею литературных источников» [Сарабьянов 2013, 89]. Возможно, прототип данной сцены мог находиться в составе цикла первоначальных росписей Киево-Печерской лавры XI века, которые, к сожалению, не сохранились [Этингоф 2021, 167]. Может быть, Евфросиния использовала миниатюры, украшавшие какое-то византийское иллюстрированное Житие Антония Великого, однако остаётся только гадать о том, что это был за кодекс [Сарабьянов 2013, 91]. В любом случае присутствие сцены с кентавром в программе росписей полоцкого храма

³³ Codd. Coislin. 126, 127; Codd. Paris. gr. 1596, 2474.

говорит, во-первых, о ранней традиции существования такой иконографии в традиции монументальной живописи, а во-вторых, «о широте взглядов и редкой образованности» заказчицы храма – преподобной Евфросинии [Этингер 2021, 168; ср.: Сарабьянов 2013, 92]. Смысл этой фрески, как и сюжета в целом, многие видят в идее «о победе христианства над язычеством» [Сарабьянов 2013, 91], когда даже звери и мифологические существа, населяющие сумеречное пространство языческого мира, выходят на свет и «принимают победу христианства» [Этингер 2021, 167]. А это должно было означать, что христианской Истине теперь подчинено всё мироздание [Сарабьянов 2013, 91], совокупно вовлечённое в спасительное общение во Христе [Полещук 2018], что, кстати, соответствует одному из главных мотивов декора Димитриевского собора во Владимире.



Ил. 29. Святой Антоний и кентавр в пустыне. Фреска Спасо-Преображенской церкви Спасо-Евфросиниевского монастыря. Полоцк, ок. 1160. Источник: Сарабьянов 2013, 90

Однако в том, что сцена с кентавром была внесена внутрь сакрального пространства, можно видеть ещё один подтекст, связанный с известной идеей о зёрнах (зачатках) истины в дохристианской культуре. Звери и чудовища античного мира в контексте этой идеи как бы принимаются в Церковь, но уже только в качестве поучительных аллегорий, сложившихся в языческой культуре и явивших своё *подлинное* значение, лишь попав в поле действия света Истины. Именно такого рода идеи, много раз высказанные в имевших широкое хождение христианских текстах, «легитимировали нахождение эллинских мудрецов, своего рода прото-

святых, на церковных фресках среди прочих персонажей священной истории» [Зотов 2021, 75]; поэтому-то в росписях русских и балканских православных храмов в период с XVI по XIX вв. можно встретить множество античных персонажей. Они оказались в церковном контексте на тех же правах и по тем же соображениям, что и Китоврас из легенды о царе Соломоне.

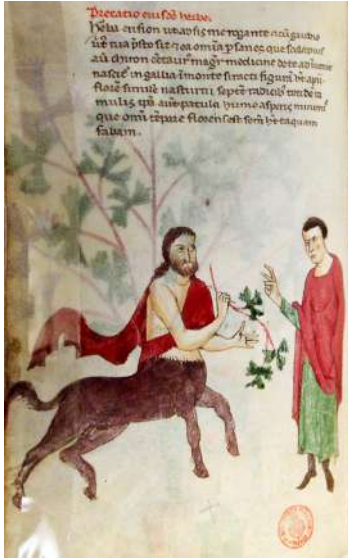
Церковная легитимация Китовраса восходит, бесспорно, к Клименту Александрийскому (ок. 150 – ок. 215), который включил Хирона в список дохристианских праведных философов наряду с Платоном и Гесиодом, потому что тот «привнёс в свои владения справедливость и учил людей религиозным обрядам»; именно на этом основании кентавр и смог стать «персонажем церковной иконографии» [Зотов 2021, 75–76]. Климент, упоминая Хирона, ссылается на «Титаномахию» (приписывается Арктину или Евмелу, VIII в. до Р. Х.) и на Гермиппа, грамматика II века: «Гермипп из Берита называет мудрым (σοφόν) кентавра Хирона. Автор *Титаномахии* <сообщает>, что он первый

род смертных на праведный путь направляя,
им заклятья открыл, и обряды, и созвездья Олимпа.

Он был наставником Ахиллеса, сражавшегося под Троей. Гиппо же, дочь кентавра, выйдя замуж за Эола, научила его созерцанию природы, науке, узнанной ею от отца. <...> Одиссей по взятии Трои пользовался гостеприимством именно этого Эола» (Clem. Alex. Strom. I 15, 73, 3–6). Итак, в «Строматах» кентавр (а именно Хирон) предстаёт как обладатель *мудрости* (софии), педагог, указующий (δείξας) *путь праведности*. После этого не удивительно, что пустынный кентавр указывает правильный путь святому Антонию, а соломонов брат Китоврас ходит прямо.

Ещё одно изображение китовраса, связанное, возможно, с движением, правильным направлением хода мы встречаем опять-таки в Новгороде среди рисунков, выполненных красной охрой по штукатурке на стене лестничной башни собора Рождества Пресвятой Богородицы Антониева монастыря (нач. XII в.), то есть предназначенных, как и в Полоцке, для монахов. Это «образ существа с человеческой головой и звериным телом» [Этингф 2021, 169], в островерхой шапке и с раздвоенным хвостом, поднятым вверх [Секретарь 2019, 197]. На плече кентавр несёт длинное древко (копье?), направленное вперёд и касающееся задней части фрагментарно сохранившейся фигуры с таким же двойным хвостом; на древке подвешен непонятный предмет, напоминающий корзину или сумку. Смысл и назначение этого изображения остаётся не до конца ясным. Само размещение китоврасов на правой стороне лестницы по ходу вверх располагает, по крайней мере, «к осмыслению этого сюжета в положительном ключе», например, как символ трудного пути восхождения к Богу [Секретарь 2019, 198]; образ кентавра при этом может пониматься как визуальная аллегория «человеческой души и её обновления», что придаёт самому процессу подъёма по лестнице «глубокий символический смысл» [Сарабьянов 2019, 189–190]. Такая дешифровка сцены может оказаться верной ещё и потому, что дальше (выше) по ходу на той же правой стене башни мы встречаем изображение процветшего креста – символ победы над смертью и вечной жизни, а мантикора как символ зла остаётся слева [Секретарь 2019, 198–199; Сарабьянов 2019, 189]. Возможно, образ пустынного

кентавра – и из рассказа о святом Антонии Великом, и из апокрифа о Соломоне и Китоврасе – мог (или должен был) переживаться монахами как созвучный иноческому подвигу [Сарабьянов 2019, 191], совершаемому в уединении монастыря.



Ил. 30. Хирон преподает медицину Асклепию. Миниатюра.

Plutarch 73 cod. 16. Ок. 1250. Флоренция. Библиотека Лауренциана. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Italia_meridionale_miscellanea_medica_1250_ca._pluteo_73.16_02_chirone.JPG (слева)

Ил. 31. Хирон обучает Ахилла игре на лире. Фреска. Геркуланум, 60-е – 70-е гг.

Неаполь, Национальный археологический музей. № 9109.

Источник: https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Chiron_instructs_young_Achilles_-_Ancient_Roman_fresco.jpg (справа)

Дополнительная линия связи между мудрым крылатым Китоврасом Васильевских врат и античным кентавром обнаруживается в педагогических талантах греческого Хирона, известного между прочим как первый знаток медицины (Nugin. Fab. 138, 274), которую он преподавал самому Асклепию (Apollod. Bibl. III 10.3; Pind. Nem. 3.50–60), сыну Аполлона [см.: Пичугина 2022, 83, 87, 94–100; Скржинская 2010, 207–208] (ил. 30). Кроме того, Хирон ещё и музыкант; он наставник Ахилла (Hom. Il. XI 831–832), в том числе и в музыкальном искусстве (ил. 31) [Пичугина 2022, 81–91]. В средневековую эпоху Хирон сохраняется в христианской символической-образительной традиции в образе «кентавра-музыканта» [Гладкая 2015, 252]. Так, на каменном рельефе IX века из собрания Византийского музея в Афинах (ил. 32) мы видим *коронованного* кентавра, играющего на струнном инструменте [Гладкая 2015, 249, 252], что может быть истолковано как очевидная параллель к изображению царя Давида, играющего на псалтири. Музицирующий кентавр изображён и на дне пиршественной чаши XII века из Музеев Московского Кремля (ил. 33).



Ил. 32. Музицирующий кентавр. Каменный рельеф. IX в.

Афины, Византийский музей. Источник: Гладкая 2015, 249 (слева)

Ил. 33. Музицирующий кентавр. Чаша пиршественная. Византия (Малая Азия?).

XII в. Серебро, золочение. Музеи Московского Кремля. МЗ-6623. Источник: <https://imagesgallery.kreml.ru/entity/OBJECT/153760?fund=2766573&index=41> (справа)

Статус Хирона как знатока наук и наставника молодёжи косвенно подтверждается в надгробном Слове святого Григория Богослова святому Василию Великому (Greg. Naz. Orat. 43.12); здесь Григорий подчёркивает превосходство отца святого Василия, превзошедшего в педагогических способностях даже знаменитого кентавра:

Под сим-то руководством чудный Василий обучается делу и слову, которые вместе с ним возрастают и содействуют друг другу. Он не хвалится какой-либо фессалийской и горной пещерой как училищем добродетели или каким-нибудь высокомерным кентавром – учителем их героев, не учится у него стрелять зайцев, обгонять коз, ловить оленей, одерживать победу в ратоборствах или лучшим образом обьезжать коней, употребляя одного и того же вместо коня и учителя, не вскармливается, по баснословию, мозгами оленей и львов; напротив того, изучает первоначальный круг наук и упражняется в богочестии, короче сказать, самыми первыми уроками ведётся к будущему совершенству.

В пост-античную эпоху кентавр Хирон как положительный персонаж «перешёл в христианское искусство, став распространённым мотивом западноевропейской, византийской и древнерусской иконографии» [Гладкая 2015, 247]. Мудрость и предводительский талант античного кентавра соединились с секретной магией и паранормальными способностями Асмодея, породив образ крылатого Китовраса, ни в чём не уступающего самому царю Соломону. Изображение Китовраса с Соломоном на новгородских Васильевских вратах демонстрирует, как апокрифические сюжеты, вобравшие в себя более ранние мифические нарративы, могли становиться материалом назидательных визуальных сообщений.

Повествования отреченных книг постепенно превращались в легенды, сказки, местные поверья; так и «апокриф Соломона, ходивший вначале отдельной статьёй, прежде чем в XV веке редакции нашей Палеи приняли его в свой состав, мог дать содержание стиху, принять форму былины и, с другой стороны, перейти в книжную повесть и народную сказку» [Веселовский 1872, 188], а также породить целый ряд художественных изображений, в которых кентавр представлен символом мудрости и обладателем (хотя и незаконным) царской власти.

С софийских дверей Василия Калики крылатый коронованный Китоврас переходит на многочисленные церковные паникадила и широко распространённые обиходные бронзовые зеркала³⁴. Речь идёт прежде всего о паникадилах-хоросах, которые представляли собой чашу из литых металлических пластин с ободом, к которому крепились свечники и цепи для подвески. Такого типа светильники появились в Византии, а затем проникли в домонгольскую Русь; они «нередко изображались в древнерусских иконах и книжных миниатюрах» [Трифорова 2019, 426]. Фигуры китоврасов размещались, как правило, в нижней части таких хоросов [Вагнер 1960, 25–27], то есть на максимальном удалении от светового круга, что не мешало им играть важную роль в восприятии паникадила в целом. Здесь крылатые кентавры в коронах, вписанные в круг, держат в руках скипетры (ил. 34), мечи или «дротики для лесной охоты» [Толстой, Кондаков 1899, 164–165]. Особенно широко хоросы с кентаврами были распространены в Новгороде и Пскове³⁵. Характерной чертой новгородских паникадил конца XV – первой трети XVI в. является именно то, что, кроме канонических сюжетов, в них присутствуют апокрифические и «звериные» мотивы [Трифорова 2019, 427], оказывающиеся, таким образом, элементом оформления *внутреннего* пространства храма. Это могло произойти только потому, что «старая языческая сюжети́ка отошла на второй план и заняла соподчинённое положение по отношению к христианским символам» [Вагнер 1960, 29], дополняющим красоту назиданием.

Так, изображения крылатых коронованных кентавров имеются на двух новгородских паникадилах-хоросах XV–XVI вв. из собрания Новгородского музея-заповедника. Эти храмовые светильники занимали важнейшее место в художественном образе церковного интерьера. В эпоху позднего Средневековья старинные паникадила новгородского Софийского собора были известны как «корсунские лампы» [Толстой, Кондаков 1899, 165], поскольку воспринимались как древние предметы, связанные с эпохой крещения Руси. Эти хоросы представляют собой «ажурные чаши на цепях с широким ободом на двенадцать свечников»; полусферические чаши паникадил разделены на шесть скреплённых между собой сегментов, украшенных медальонами с изображениями кентавров в коронах (на одном из паникадил) и с мечами (на другом); от одного из хоросов сохра-

³⁴ Хотя надо признать, что и в этом пункте следует избегать категорических суждений. По мнению А. Чернецова, связывать с Китоврасом Васильевских врат *все* изображения кентавров с коронами и крыльями нет достаточных оснований; к примеру, «в виде кентавров с коронами и крыльями в рукописи конца XVI в. изображена апокалиптическая саранча» [Чернецов 1981, 58–59].

³⁵ См., напр., описание хороса из собрания Музея Псковского церковно-археологического комитета, который атрибутируется автором как изделие «немецкой работы» и относится им к XIII–XIV вв. [Грацилевский 1914, 52–53].

нился также небольшой подлинный фрагмент пластинчатой цепи с изображением кентавра в круге [Гормина 2005, 33–34] (ил. 35).



Ил. 34. Китоврас. Паникадило-хорос. Псков, XVII в. Псковский государственный музей-заповедник. Фото: Сергей Аванесов, 2023 (слева)

Ил. 35. Кентавр. Фрагмент цепи паникадила. Новгород, XV–XVI вв. Новгородский государственный объединённый музей-заповедник
Источник: Гормина 2005, 37 (справа)

Один из таких хоросов, изготовленный новгородскими мастерами в начале XVI века, хранится в Русском музее. Согласно преданию, он принадлежал «к утвари преподобного Антония Римлянина», но затем оказался в новгородской церкви св. Никиты [см.: Толстой, Кондаков 1899, 164–165]; в 1870-е годы он был вывезен из Новгорода, находился в частной коллекции Михаила Петровича Боткина, а после революции 1917 года поступил в Русский музей.

Возможно, именно о нём идёт речь в описи имущества Антониева монастыря 1696 г., в которой упоминается «паникадилцо медное решетчатое», висевшее перед иконостасом надвратной церкви Иоанна Лествичника. Церковь, стоявшая над воротами в набережной линии монастырской ограды, после пожара 1790 г. была упразднена и в 1808 г. разобрана. Через пять лет завершился капитальный ремонт церкви Никиты. Очевидно, тогда и состоялась передача древнего светильника из Антониева монастыря в заново освящённый храм [Трифонов 2019, 426].

В более позднее время (предположительно, с XVII века) фигура китовраса, аналогичная его изображениям на новгородских и псковских паникадилах, переходит на металлические зеркала – диски, отполированные с лицевой стороны и украшенные с обратной; таким украшением и выступает крылатый кентавр в короне и в окружении звёзд [Слапиня 2020, 19]. Такие зеркала в большом количестве найдены практически на всей территории современной России. В 1940 году на Северном острове архипелага Фаддея в море Лаптевых и на побережье залива Симса у северо-восточной оконечности Таймыра – то есть примерно в том месте, где архиепископ Василий Калика помещал свой «Земной Рай» – были най-

дены места стоянок погибшей русской экспедиции первой четверти XVII века [Окладников 1948, 5–6; Филин 2020, 1–2]. Среди находок на о. Фаддея, датированных XVI–XVII веками, обнаружилось литое бронзовое зеркало, на обратной стороне которого был изображён крылатый китоврас в короне, с палицей (скипетром) в правой руке и с прямоугольным щитом в левой [Окладников 1951, 160–161] (ил. 36). По словам А. П. Окладникова, «всё колоссальное пространство тайги и тундры от Магадана на Востоке и до Урала на Западе, от Ледовитого океана и до Байкала, то есть почти вся Сибирь, – составляет область распространения зеркаловидных блях с кентаврами»; никаких «туземных» корней это изображение не имеет [Окладников 1948, 101–102].



Ил. 36. Китоврас. Зеркало с о. Фаддея. XVII в. Санкт-Петербург, Музей Арктики и Антарктики. Источник: Окладников 1950, 140 (слева)

Ил. 37. Китоврас. Хантская бляха. Западная Сибирь, XVIII в. Москва, Государственный исторический музей. № 95358. Источник: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/2891914?query=кентавр&index=3> (справа)

Широкое распространение обиходных предметов, украшенных изображением китовраса, в азиатской части России является «ярким примером влияния русской культуры на племена Севера»; при этом происходила интересная коррекция функции зеркал: среди местных народов (ненцев, хантов) ещё в середине XX века они функционировали как «ритуальные по смыслу принадлежности одежды» [Окладников 1948, 101], что было вызвано, безусловно, их декором. Возможно, упоминавшиеся ранее роговые пластины XII века из Пскова с изображением кентавра служили накладками на кожаном футляре, предназначенном для хранения как раз такого зеркала [Слапня 2020, 19]; в таком случае мы могли бы предположить постепенный «переход» китовраса с футляра на само зеркало. В собрании Государственного исторического музея в Москве находятся несколько так называемых «хантских блях», сюжет которых полностью совпадает с сюжетом бронзовых зеркал (ил. 37). Центральную часть такой круглой медной «бляхи» занимает изображение крылатого китовраса в короне со щитом и скипетром.

Китоврас как демоническое существо

Позитивная семантика образа китовраса, восходящая в конечном счёте к фигуре античного Хирона – мудреца и педагога, в русской культуре осложнена

мощными негативными подтекстами. Первый такой подтекст – это дикость кентавра, его *звериная* натура; второй – его связь с демоническим миром, как бы простиупающий сквозь образ китовраса Асмодей.

Дикая природа кентавра – одна из двух неустрашимых частей его двойного существа. Апокрифический «брат» Соломона отличается от последнего тем, что днём он царствует над людьми, а ночью «обращается зверем» и царствует над животными. Обитает Китоврас в «пустыни далней», вдали от людей. Чтобы пленить его, Соломон «по мудрости своей» готовит железные оковы с именем Божиим в качестве заклинания и приказывает своим слугам налить вино и мёд в колодцы, из которых пьёт кентавр. Напившись из всех трёх колодцев, Китоврас «успе твердо»; соломоновы же слуги сковали его спящего, а затем в качестве пленника привели в Иерусалим [Буслаев 1861, 715–718]. Этот сюжет архетипически совпадает с историей совращения Энкиду по приказу Гильгамеша, в результате чего царь зверей поневоле оказывается в распоряжении царя людей, в его стольном граде, где меряется с ним силой [Дьяконов 2006, 9–20; Афанасьева 1979, 118–120]. Китоврас – такой же «природный» и акультурный персонаж, соперничающий с цивилизованным человеком, как и Энкиду месопотамского эпоса. Неудивительно, что, как и Энкиду, он сочетает в себе мудрость и дикость, благородство и злопамятность, стремление помочь и желание отнять власть: «звериное» естество кентавра может быть на время обуздано, но не может быть совершенно истреблено в нём.



Ил. 38. Перифой, Гипподамия, Эвритион и Тесей. Начало кентавромахии на горе Пелион. Апулийский краснофигурный кратер. 350-е – 340-е гг. до Р. Х. Лондон, Британский музей. Источник: <https://ancient-mythology.ru/apulijskaya-vazopis-evrition-i-laodamiya-4-vek-do-n-e/>

Важно, что кентавр воспринимается как амбивалентный персонаж не только в Средневековой культуре, но и в Античности, откуда он родом [ср.: Скржинская 2010, 207–209]. К примеру, в отличие от Хирона, кентавр Эвритион (Εὐρύτιων) отличается чрезвычайно дурным, прямо-таки *животным* нравом. Он известен как зачинщик пьяной потасовки на свадебном пиру Перифоя, царя лапифов, в ходе которой попытался похитить невесту хозяина Гипподамию (а его товарищи попытались проделать то же самое с присутствующими девушками и мальчиками). Лапифы дали кентаврам жёсткий отпор, потасовка переросла в битву (кентавромахию) с жертвами с обеих сторон (ил. 38), а затем в длительную войну на истощение. Этот Эвритион был убит Гераклом (ил. 39) после того, как вознамерился

силой навязаться в мужья к Мнесимахе, дочери Дексамена (Apollod. Bibl. II 5.5); однако и сам Геракл погиб в результате коварной мести другого похотливого кентавра – Несса, возжелавшего похитить его жену Деяниру (Apollod. Bibl. II 7.6–7). Изображения кентавромахии украшали 24 метопа афинского Парфенона, фриз храма Гефеста на Агоре, западный фронто́н храма Зевса в Олимпии [Скржинская 2010, 208]. На сохранившемся фрагменте горельефа южной стороны Парфенона (Британский музей) мы видим поверженного лапифа и вздыбившегося над ним кентавра с львиной шкурой на левой руке (ил. 40); в такой же позе и с такой же шкурой (только наброшенной на правую руку) изображён скачущий китоврас с копьём на изразце XVIII века с надписью «Хошу искоренити» из архангельского Музея изобразительных искусств (ил. 41).



Ил. 39. Геракл, Эвритион и Мнесимаха. Ок. 450–430 гг. до Р. Х. Лондон, Британский музей.
Источник: <https://ancient-mythology.ru/krasnofigurnaya-vazopis-evrition-i-gerakl-5-vek-do-n-e-2/>



Ил. 40. Фидий и ученики. Битва кентавра с лапифом. Парфенон, метопа южного фасада.
Афины, 440-е – 430-е гг. до Р. Х. Лондон, Британский музей.

Источник: <https://triptonkosti.ru/23-foto/kartina-bitva-lapifov-s-kentavrami.html> (слева)

Ил. 41. Скачущий кентавр. Изразец. XVIII в.

Архангельск, Музей изобразительных искусств.

Источник: <https://diana.net.ru/izrazcy-arkhangelska/?ysclid=loitrrebt4186610578> (справа)

Сюжет с попыткой похищения невесты Перифоя, видимо, своеобразно отразился в предании о похищении Китоврасом жены Соломона [см.: Буслаев 1861, 718–721], в финале которого царь казнит через повешение и своего брата-кентавра, и свою бывшую жену.

О том, что кентавр и в архаической культуре воспринимался как естественный противник человека, свидетельствует знаменитая бронзовая статуэтка VIII века до Р. Х. из Олимпии, которая изображает кентавра и человека, стоящих один против другого и держащих друг друга руками за плечи (ил. 42). Сюжет этой композиции очевидно связан «с темой кентавромахии, и скульптор пытался показать здесь средствами искусства своего времени борьбу человека с кентавром» [Соколов 1981, 37–38], насколько это возможно было изобразить в рамках геометрического стиля. На то, что это не дружеские объятия, а смертельная схватка, указывает копье (сохранился лишь его обломок), торчащее в левом боку кентавра.



Ил. 42. Кентавромахия. Статуэтка из Олимпии, VIII в. до Р. Х.

Нью-Йорк, The Metropolitan Museum of Art. № 17.190.2072.

Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/249228> (слева)

Ил. 43. Хирон, встречающий Ахилла. Ойнохое, кон. VI в. до Р. Х.

Лондон, Британский музей. № 1867,0508.1009.

Источник: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1867-0508-1009 (справа)

Сражающиеся кентавр и человек в одинаковых шлемах (указание на нечто общее двум, как одинаковые короны Китовраса и Соломона на Васильевских вратах означают их «братство») средствами скульптуры передают идею «о борьбе двух сил – гармоничной, естественной и разумной, выраженной человеческой фигурой, и фантастической, дикой, звериной, воплощённой кентавром» [Соколов 1981, 39]. Здесь, кстати, мы наблюдаем особенный способ конституции тела кентавра: вся его передняя часть является человеческой, включая ноги, и только круп и задние ноги принадлежат породе коня. Этот тип кентавров, встречаю-

щийся в рельефах ранней архаики, в статуэтке из Олимпии выражен с особенной отчётливостью [Соколов 1981, 38]. Позже так иногда изображался и Хирон [см.: Пичугина 2022, 88], например, на ойнохоэ конца VI в. до Р. Х. из Британского музея (ил. 43), и эта внешность кентавра отличается от его устройства, к которому мы все привыкли.

Несмотря на положительные характеристики Хирона, принципиальное различие разумной природы человека и дикой природы кентавра осознавалось в Античности очень чётко. Кентавры, как правило, обитали в горах и были грубыми похотливыми существами с буйным нравом и необузданными страстями; об этом свидетельствует наличие в греческом языке прилагательного *κентаυρικός*, то есть «дикий или грубый, как кентавр» [Скржинская 2010, 207]. У Аполлодора кентавр, как настоящий *зверь*, ест сырое мясо, в то время как человек – приготовленное: «Фол стал угощать Геракла жареным мясом, сам же он ел сырое» (Apollod. Bibl. II 5.4). Употребление же вина пробуждает в кентаврах животное буйство.



Ил. 44. Бова-королевич поражает полкана (китовраса). Русский лубок, 1860.

Источник: <https://www.bestiary.us/images/bogatyr-bova-korolevich-porazhaet-polkana-bogatyjrja-russkij-lubok-1860>

Принадлежность кентавра к миру природной дикости отразилась в поздних его изображениях, в которых китоврас фигурирует уже под именем *полкана*. Под этим названием кентавры, проникшие в народную славянскую мифологию, «встречаются на картинах, вазах, шлемах и медалях» [Снегирёв 1853, 80]. Источником сведений о полкане стала первая рыцарская куртуазная повесть, проникшая на Русь из Западной Европы – французское сказание XIII века о Бово (Бэве из города Антона), превратившемся на русской почве в Бову-королевича [Салмина 1989, 220–221]. Появившись на Руси не ранее середины XVI века, «сказка о Бове» со второй половины XVIII в. становится популярным произведением «лубочной литературы» и с этого времени тиражируется в сотнях изданий [Кузьмина 1941, 84]. Здесь полкан – олицетворение природной стихии, покушающейся на человечество в лице Бовы-королевича. И если поначалу полкан изображается

гибридом человека и пса (см. изразец XVII в. из Государственного исторического музея, на котором у полкана собачий хвост колечком), то позже ему возвращаются черты классического кентавра [ср.: Кузьмина 1941, 134] (ил. 44). Большая часть известных изображений китовраса-полкана как ищадия дикой природы представляет собой именно иллюстрации к «Сказанию о Бове-королевиче» [Чернецов 1975 б, 42]; однако в некоторых случаях, как мы видели ранее, полкан может быть представлен и как самодостаточный персонаж символических композиций.

При этом важно, что ещё в Ветхом Завете кентавр выступает в ряду существ-символов, с которыми связывается упадок культуры, деградация городской цивилизации, торжество дикой природы над рационально устроенной человеческой жизнью. В пророчестве Исаии о судьбе Вавилона онокентавры (человеко-ослы) названы среди дикой пустынной нечисти, которая поселится на городских руинах: «И будетъ Вавилонъ, иже нарицается славный от царя Халдейска, якоже рассыпа Богъ Содому и Гоморру, не населится в вѣчное время, и не внидутъ в онъ чрезъ многія роды <...>. И почіють тамо звѣріе, <...> и онокентавры тамо вселятся, и возгнѣзятся ежеве въ домѣхъ ихъ» (Ис 13:22). Некоторые исследователи считают, что и в сценах сражения с Бовой-королевичем, и в словах пророка Исаии кентавр «несёт в себе отрицательные, демонические начала» [Гончарова 2016, 125], уподоблен бесам и олицетворяет собой «демонические силы» [Секретарь 2019, 198]. Это неудивительно, поскольку главный китоврас русской средневековой культуры замещает собой талмудического Асмодея [Чернецов 1975 б, 43], принимая на себя многие черты последнего: магические знания и умения, агрессивность, хитрость, оборотничество и т. п.

Превращение Асмодея в Китовраса облегчалось ещё и тем, что в Средние века самого кентавра относили к *демоническим* существам [Чернецов 1975 а, 103]. В средневековом искусстве кентавр и дракон – «довольно обычные символы демона» [Веселовский 1872, 142], и в ряде западноевропейских изображений кентавр «символизирует демоническое начало» [Чернецов 1975 б, 44]. Поэтому-то Китоврас в конечном счёте «такое же демоническое существо, как и Асмодей» [Веселовский 1872, 217]. Для Соломона же обращаться за помощью к демоническим силам – не такой уж необычный приём (ср. 3 Цар 11:1–10); так что прямой контакт иерусалимского царя с Асмодеем / Китоврасом не выглядит (во всяком случае, с формальной стороны) чем-то из ряда вон выходящим.

Демонический статус китовраса в христианском искусстве ярче всего визуализирован в многочисленных сценах охоты на оленя. К примеру, в составе резного обрамления окна на западном фасаде собора в Трани (кон. XII века) мы видим кентавра, стреляющего в оленя. Такая же сцена помещена на притоке центрального портала кафедрального собора в Парме (кон. XII в.), среди рельефов аббатства Сен-Жиль-дю-Гар в Провансе (вторая пол. XII в.), на двух соседних модильонах апсиды церкви Сен-Трожан в Рето (сер. XII в.) (ил. 45–46) и пр.

Олень – и метафора христианской души, и (в определённых контекстах) «христологический символ» [Гладкая 2009, 89–91]. Закон Моисея относит оленей к *чистым* существам (Втор 14:5), что даёт простор для позитивной символизации его образа. В сознании первых христиан олень, по словам А. С. Уварова, «почерпал важность своего символического смысла из псалма, ставящего его в прямое отношение к воде, или к таинству Крещения»; такова, к примеру, коннотация

изображения оленя, подходящего к Иордану, в катакомбах св. Понциана в Риме [Уваров 1908, 206]. В мозаиках мавзолея Галлы Плацидии в Равенне (V в.) олени у водоёма выражают ту же идею христианских душ, алчущих вечной жизни. Действительно, в Псалтири олень символизирует человеческую душу, стремящуюся к Богу: «Имже образомъ желаетъ елень на источники водныя, сице желаетъ душа моя къ Тебѣ, Боже» (Пс 41:2). Следовательно, кентавр, пытающийся поразить такую душу, прочитывается как слуга сатаны – демоническое существо, препятствующее спасению души.



Ил. 45. Кентавр охотится на оленя. Франция, Прованс, монастырь Сен-Жиль-дю-Гар, XII в.

Источник: <https://studfile.net/preview/9366702/page:6/>



Ил. 46. Олень и кентавр. Франция, Новая Аквитания, Сен-Трожан-де-Рето, XII в.

Источник: https://fr.wikipedia.org/wiki/Église_Saint-Trojan_de_Rétaud

Что касается христологии, то в греческой редакции «Физиолога» в главе об олени (опять-таки в связи с водой, но уже в *софиологическом* смысле) говорится, что он «враждебен змею весьма. Когда убегает змей от оленя в расщелины земли, идёт олень, и наполняет челюсти свои ключевой водой, и извергает в расщелины, и извлекает змея, и сокрушает его, и убивает. Так и Господь наш сокрушил змея, дьявола, небесными водами, которые Он имел в Божественном слове добродетельной премудрости. И как змей не может переносить воды, так дьявол – небесного слова» [Ванеева 1996, 143]. То же читается по Кирилло-Белозерскому списку РНБ конца XV века:

Фисиологъ рече о елени, яко вражда есть змиеви зело. Аще бежить змии от еленя в распалины земныя, шедъ елень наполнить челюсти своя воды речныя и изблюеть ю в распалину земную, идеже есть змии влезлъ. И изгнавъ змия, и исправъ его, убьетъ. Тако господь уби змия великаго единъ небесными водами, яко же имевъ божиихъ словесъ мудрость изрядную. Не можетъ змии терпети воды, ни дияволъ словесе небеснаго [Ванеева 1996, 30].

Как известно, попирающий «льва и змия» (Пс 90:13) – одна из метафизических характеристик Иисуса Христа, многократно зафиксированная в христианском искусстве (ил. 47). Поэтому и олень, как смертельный враг «змия», прочитывается в качестве символического образа Христа.



Ил. 47. Господь, попирающий льва и змия. Новгород, Софийский собор, Магдебургские врата. XII в. Фото: Сергей Аванесов, 2023

Ещё один вариант толкования оленя в связи со змеей – душа монаха, подвергающаяся искушениям и очищающаяся Евхаристией. По рассуждению коптского аскета апы Поймена (Aporh. Patr. Aeg. 216), «олени, пребывающие в пустыне, поедают змей и, когда яд жжёт их сердце, поднимаются к водам и, напившись, прохладждаются от змеиного яда. Таким же образом монахи, пребывающие в пустыне, палимы ядом демонов лукавых, <но>, любя субботу и воскресенье, стремятся взойти к источнику водному, который есть плоть и кровь Господа, чтобы очиститься от всякой горечи лукавого» [Еланская 2001, 78].

Таким образом, кентавр, стреляющий в оленя, есть образ демонической силы, покушающейся на душу христианина (в частном случае – монаха) и, по большому счёту, на Самого Христа как Божественную Премудрость; он – союзник змея-дракона, то есть самого дьявола. Почему же кентавр, явно символизирующий «нечистую силу», в рамках восточного христианского искусства не только оставался легальным персонажем художественных композиций, но и присутствовал «на стенах соборов»? Видимо, дело в том, что кентавр, будучи поливалентным символом, должен был прочитываться реципиентом по-разному в зависимости от того, в какой конкретный нарративный ряд (наглядный или подразумеваемый) он был включён. Китоврас Толковой Палей (и, соответственно, Васильевских врат 1336 года) в силу этих семантических условий мог и способствовать утверждению «базовых вероучительных истин», и напоминать о том, что «полностью нейтрализовать зло и обезопасить себя от его воздействия не может даже изощрённый ум могущественного победителя Китовраса», то есть царя Соломона, а также о том, что вряд ли допустимо «ради великих свершений опираться на тёмные силы и прибегать к обману в делах, связанных с ритуальной значимостью» [Камчатнов, Милюков 2019, 210–211].

Итак, стихийно-демоническая сторона кентавра как символического персонажа народного предания и героя сакральных и светских изображений парадоксальным на первый взгляд образом сочетается в нём с противоположными характеристиками – знанием, мудростью, педагогическим талантом, самоотверженностью в борьбе со злом. Однако такое сочетание противоположностей в большой степени «запрограммировано» самой конституцией этого гибридного существа – одновременно и получеловека, и полуживотного. Кентавр имеет двойственную природу, и сам его облик выражает эту двойственность: «он человек и зверь, он персонаж, сочетающий духовное и материальное начала» [Гладкая 2015, 252]. Эта внутренняя двойственность, присущая кентавру в силу его бинарного устройства, прямо отмечена в одном из популярнейших текстов русского Средневековья – «Физиологе». Оригинал этого собрания сведений о фантастических и символических животных появился в Александрии во II–IV вв., а славянский перевод был выполнен около XIII века.

«Физиолог» (как греческий, так и русский) содержит специальную главу о сиренах и онокентаврах (то есть о человекоослах)³⁶.

Фисиологъ рече о сиринахъ и о кентуврехъ, яко сирине животь мерътвень есть, амося, до чреслъ имать чловечьскъ образъ, а ошибъ гусину. Тако же и инокенътавръ – полъ его есть чловека, а полъ – ослате. Тако и чловекъ весь несотворенъ во всехъ путехъ своихъ. Будутъ неции собрани въ церкви образъ имуще благочестия, а силы его отметающа. И въ церкви яко чловеци суть, а егда излезуть, то погибнуть. Тази же суще сиринъ и инокенътауръ – лице вземлютъ спротивныхъ силъ, за благоглаголанье бо ихъ и за благословесие, яко сирини <...>. Да добре рече Фисиологъ о сиринахъ и онокентурехъ [Ванеева 1996, 20–21].

Здесь кентавр – как половинчатое, двойственное существо – выступает символом двуличия, ложного благочестия; он прочитывается прежде всего как вопло-

³⁶ Русский перевод по Кирилло-Белозерскому списку РНБ 68/1145 конца XV века.

щение двусмысленности и внутреннего раздора. В рельефе баптистерия Пармы два одинаковых кентавра во фракийских шлемах стреляют из луков друг в друга (ил. 48); в этой сцене мы имеем наиболее наглядную иллюстрацию внутренней противоречивости и смысловой амбивалентности образа китовраса³⁷. Здесь образ кентавра как бы разделяется надвое, что в смысловом отношении (в рамках общехристианского визуального гипертекста) можно прочесть как художественное противопоставление образу двух львов, сливающихся в одно существо с двумя телами и одним ликом (например, в центральном прясле северного фасада Дмитриевского собора во Владимире).



Ил. 48. Кентавры, стреляющие друг в друга. Рельеф. Парма, баптистерий, XIII в.
Источник: <https://www.italiamedievale.org/il-centauro-romano/>

Заключение

Всё рассмотренное множество подтекстов, связанных с образом китовраса, подтверждает полисемантичность этого персонажа средневековых текстуальных и визуальных нарративов. Для многих литературных и художественных образов названной эпохи (например, льва) характерна такая же многозначность. В частности, «явление средневекового дуализма» позволяло западноевропейскому сознанию наделять кентавра как положительными качествами, так и «демоническим началом» [Гладкая 2015, 251]. Средневековая иконография фантастических существ, по словам А. В. Чернецова, во многих случаях «не отличается устойчивостью»; отсюда сложность интерпретации их изображений [Чернецов 1981, 57–58] и многозначность символики китовраса на Руси [Чернецов 1975 б, 41]. Китоврас подразумевал и выражал то или иное значение в зависимости от того, в какую смысловую линию он оказывался включённым в том или ином конкретном случае; поэтому «в том или ином сюжете знаковая сущность образов трактовалась по-разному» [Гончарова 2016, 123]. Поэтому же и наше истолкование средневекового образа в его конкретном значении (а) должно начинаться с реконструкции

³⁷ Похоже, что друг в друга стреляют и кентавры Норманнского дворца в Палермо, хотя их и разделяет ствол пальмы.

того нарратива, в который включён именно этот образ, и (б) опираться на пресуппозицию о том, что в принципе любой нарратив может допускать не один (более чем один) смысл того образа, который в нём использован. При этом сама гибридная конституция кентавра остаётся неизменной и неустранимой во всяком семантическом ряду. Таким образом, денотация образа китовраса инвариантна, его коннотация вариативна, то есть прямо зависит от контекста.

В зависимости от последнего, как мы видели, китоврас в своём негативном аспекте выступает как

- (1) олицетворение природы / дикости, чужое человеку существо;
- (2) демоническое существо, пособник сатаны;
- (3) символ двуличия.

В иных семантических обстоятельствах тот же персонаж проявляется как

- (4) обладатель высокой мудрости / тайного знания;
- (5) архитектор Храма;
- (6) символ нравственной прямоты;
- (7) путеводитель;
- (8) борец со злом / охранитель блага.

Войдя в систему храмовой декорации крупнейших, наиболее значимых и по-настоящему знаковых православных соборов (Спасо-Преображенского в Полоцке, Святого Димитрия Солунского во Владимире, Святой Софии Премудрости Божией в Новгороде), образ китовраса собрал в себе все эти смысловые оттенки и связал их с локальными политическими подтекстами. Сила и мудрость кентавра при этом выступали в качестве коннотативного указания на «силу и мудрость князя», а сам образ китовраса призван был репрезентировать идеи «богоугодной власти» и «праведного властителя» [Гладкая 2015, 253]. Вокруг этой идеи была собрана финальная коннотация образа китовраса как (9) политического двойника Соломона и, соответственно, покровителя княжеской власти, носящего её эмблемы: корону и меч.

В целом необходимо констатировать, что один из ключевых средневековых символов власти изначально несёт в себе признаки двойственности и противоречивости этой власти, связанные и с формой, и с литературным происхождением самого символа. Поэтому мы должны, с одной стороны, признать «отображение рельефной пластикой Дмитриевского собора идей высокой имперской культуры и тем догматического христианского богословия» [Гладкая 2015, 251], но, с другой стороны, принять во внимание, что для визуализации этих идей и тем широко использованы сюжеты, мотивы и образы внебиблейского, апокрифического (народно-мифологического, профанно-литературного) характера, в которых кентавр зачастую выступает далеко не положительным героем. Именно «отреченные» источники питали «творчество мастеров» [Вагнер 1969 б, 76] и фантазию заказчика Дмитриевского собора с его китоврасами. Завезли ли во Владимир XII века этот апокриф о Соломоне и Китоврасе из Болгарии³⁸ те балканские мастера, которых, как считает Г. К. Вагнер, пригласил Всеволод [Вагнер 1969 б, 76–77], или названное предание имело более раннее хождение на Руси, его влияние на программу пластической декорации Дмитриевского собора неоспоримо.

³⁸ О предположительно болгарском происхождении Толковой Палеи см.: Водолазкин 2007, 9–14.

Как справедливо пишет Магдалина Гладкая, «выявление взаимодействия частей единого сакрального пространства храма – фасадов и интерьера – и определение в этом синтезе роли наружной декорации дают в руки исследователей принципиально новые возможности для изучения цельной картины древнерусского храма и осмысления такого сложного явления художественной культуры, как белокаменная пластика Владимиро-Суздальской Руси» [Гладкая 2009, 247]. Однако это далеко не всё. Внешняя, визуальна данная, конкретно оформленная поверхность городского храма – это то, что образует «ощутимую связь произведения архитектуры со средой и контекстом культуры» [Иконников 1985, 21]. Открываясь своими фасадами в окружающую городскую среду, русский храм активно участвует в наполнении этой среды определёнными *смыслами*, зафиксированными и с помощью формы храма, и с помощью его экстерьерного декора. Таким образом, любой сюжет, любая сцена и любой персонаж, которые помещены на внешних поверхностях храма, напрямую влияют на смысловое содержание городского пространства, его идеологическую и культурную окрашенность и тем самым выступают как средства формирования и универсальной, и локальной культурной идентичности. Тиражируясь во множестве разнотипных произведений искусства, эти образы со всеми присущими им смыслами входят в повседневную жизнь народа, образуя собой символическую «ткань» культуры на протяжении многих поколений.

Библиография

- Аванесов 2022 а – Аванесов С. С. Визуальный текст средневекового Владимира: к анализу доминантного образа экстерьерной пластики соборов // Слово.ру: Балтийский акцент. 2022. Т. 13. № 4. С. 43–58.
- Аванесов 2022 б – Аванесов С. С. Сакральная топика русского города (II). Визуализация сакрально-политической темы во владимирской храмовой декорации // Визуальная теология. 2022. Том 4. № 1. С. 67–98.
- Алексеева 2015 – Алексеева М. С. Скульптурная интерпретация ирландского манускрипта «Видение Тнугдала» // Идеи и идеалы. 2015. № 3 (25). Том 2. С. 101–110.
- Антыпко 2008 – Антыпко М. И. Врата с золотой наводкой из Троицкого собора Ипатьева монастыря и древнерусская традиция оформления храмовых врат // Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века. Москва, 2008. С. 251–266.
- Арнхейм 1984 – Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм / Пер. с англ. В. Л. Глазычева. Москва, 1984.
- Арциховский 1969 – Арциховский А. В. Колонна из новгородских раскопок // Материалы и исследования по археологии СССР. Вып. 169: Древности Восточной Европы. Москва, 1969. С. 16–21.
- Афанасьева 1979 – Афанасьева В. К. Гильгамеш и Энкиду. Эпические образы в искусстве. Москва, 1979.
- Банк 1956 – Банк А. В. Гемма с изображением Соломона // Византийский временник. Том 8 (33). Москва, Ленинград, 1956. С. 331–337.
- Березский 1887 – Березский А., свящ. Историко-археологический очерк Псково-градского Георгиевского со Взвоза храма. Псков, 1887.
- Бобров 2017 – Бобров А. Г. Китоврас Ефросина Белозерского // Труды Отдела древнерусской литературы. Том 65. Санкт-Петербург, 2017. С. 423–449.

- Бобров 2023 – Бобров А. Г. Образ земного Рая у Ефросина Белозерского // Визуальная теология. 2023. Т. 5. № 1. С. 64–77.
- Бочаров 1995 – Бочаров Г. Н. К реконструкции первоначального облика Васильевских дверей 1336 года Троицкого собора Александровской слободы // Александровская слобода: Материалы научно-практической конференции. Владимир, 1995. С. 112–124.
- Бочаров, Выголов 1970 – Бочаров Г. Н., Выголов В. П. Александровская слобода. Москва, 1970.
- Булкин 2015 – Булкин В. А. По поводу сцен VI регистра Васильевских врат // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2015. Вып. 5. С. 333–337.
- Буслаев 1861 – Буслаев Ф. Историческая хрестоматия церковно-славянского и древнерусского языков. Москва, 1861.
- Вагнер 1960 – Вагнер Г. К. О зооморфных изображениях на древнерусских хоросах // Краткие сообщения института археологии. 1960. Вып. 81. С. 25–30.
- Вагнер 1966 – Вагнер Г. К. «Моление Даниила Заточника» – скульптура Георгиевского собора – «Слово о погибели Рускыя земли» // Труды Отдела древнерусской литературы. Том 22. Москва, Ленинград, 1966. С. 46–56.
- Вагнер 1969 а – Вагнер Г. К. Скульптура древней Руси XII в.: Владимир, Боголюбово. Москва, 1969.
- Вагнер 1969 б – Вагнер Г. К. Литература, апокрифы и фольклор в творчестве мастеров Всеволода III // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 24. Ленинград, 1969. С. 75–79.
- Ванеева 1996 – Физиолог / Изд. подг. Е. И. Ванеева. Санкт-Петербург, 1996.
- Веселовский 1872 – Веселовский А. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Санкт-Петербург, 1872.
- Водолазкин 2007 – Водолазкин Е. Г. Новое о палаях (некоторые итоги и перспективы изучения палейных текстов) // Русская литература. 2007. № 1. С. 3–23.
- Водолазкин 2021 – Водолазкин Е. Г. Оправдание Острова. Москва, 2021.
- Воронин 1961 – Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. Том 1: XII столетие. Москва, 1961.
- Геров 2022 – Геров Г. П. Специфика росписей входных зон храма византийского ареала (XI–XIV вв.) // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 2. С. 227–255.
- Гигин 1997 – Гигин. Астрономия / Пер. с лат., комм. А. И. Рубана. Вступ. ст. А. И. Петрова. Санкт-Петербург, 1997.
- Гигин 2000 – Гигин. Мифы / Пер. с лат. Д. О. Торшилова под ред. А. А. Тахо-Годи. Санкт-Петербург, 2000.
- Гиппиус, Лашук 2021 – Гиппиус А. А., Лашук С. А. Надписи на Васильевских вратах 1336 г. // Вестник сектора древнерусского искусства. 2021. № 2. С. 67–100.
- Гладкая 1997 – Гладкая М. С. Реставрация фасадной резьбы Дмитриевского собора в 1838–1839 гг. // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. Москва, 1997. С. 60–80.
- Гладкая 2009 – Гладкая М. С. Рельефы Дмитриевского собора во Владимире. Опыт комплексного исследования. Москва, 2009.
- Гладкая 2015 – Гладкая М. С. Кентавры в резьбе Дмитриевского собора во Владимире: осмысление образа // Археология Владимиро-Суздальской земли. 2015. № 5. С. 245–255.
- Гончарова 2016 – Гончарова Н. Н. Северные расписные сундуки XVII–XVIII вв. из коллекции Государственного исторического музея: комплексное музееведческое исследование. Диссертация на соискание учёной степени кандидата исторических наук. Москва, 2016.

- Гормина 2005 – Гормина Н. В. Христианские древности. Художественный металл IX–XIX веков в собрании Новгородского музея-заповедника. Москва, 2005.
- Грацилевский 1914 – Грацилевский В. Д. Описание Музея Псковского Церковно-Археологического Комитета. Псков, 1914.
- Григорий 2010 – Григорий Богослов, св. Творения. Т. 1. Москва, 2010.
- Динцес 1936 – Динцес Л. А. Русская глиняная игрушка: происхождение, путь исторического развития. Москва, Ленинград, 1936.
- Дьяконов 2006 – Эпос о Гильгамеше / Пер. И. М. Дьяконова. Санкт-Петербург, 2006.
- Еланская 2001 – Изречения египетских отцов / Пер. с копт., комм. А. И. Еланской. Санкт-Петербург, 2001.
- Зотов 2021 – Зотов С. О. Типология атрибутов инаковости в русской иконографии античных философов // Визуальная теология. 2021. № 2. С. 73–85.
- Иконников 1985 – Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. Москва, 1985.
- Калашникова 2010 – Калашникова Н. М. Семиотика и семантика древнерусских створчатых браслетов // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки. Санкт-Петербург, 2010. С. 206–209.
- Камчатнов, Мильков 2019 – Камчатнов А. М., Мильков В. В. Апокрифический цикл о царе Соломоне в составе Палеи Толковой // Палеоросия. 2019. № 1 (11). С. 200–228.
- Карташова и др. 2020 – Карташова А. А., Карташов С. А., Морозов М. Р. Дмитриевский собор во Владимире – монумент княжеской власти Владимиро-Суздальской Руси // Architecture and Modern Information Technologies. 2020. № 4 (53). С. 74–96.
- Климент 1996 – Климент Александрийский. Педагог / Пер. с греч. Н. Н. Корсунского, свящ. Георгия Чистякова. [Москва], 1996.
- Климент 2003 – Климент Александрийский. Строматы. Том 1 / Пер. с древнегреч. Е. В. Афонасина. Санкт-Петербург, 2003.
- Климкова 2014 – Климкова А. А. Китоврас // Православная энциклопедия. Том 35. Москва, 2014. С. 162–164.
- Кудрявцев 1995 – Кудрявцев И. Н. Деревянные полуколонны из Новгорода и их североευропейские аналогии // Славяно-русские древности. Древняя Русь: новые исследования. Москва, 1995. Вып. 2. С. 211–218.
- Кузьмина 1941 – Кузьмина В. Д. Повесть о Бове-королевиче в русской рукописной традиции XVII–XIX вв. // Старинная русская повесть. Москва, Ленинград, 1941. С. 83–134.
- Курина 2012 – Курина Н. Н. Деревянная резьба Скандинавии и домонгольского Новгорода // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 10 (24). Часть II. С. 99–103.
- Лабутина, Кондратьева 1975 – Лабутина И. К., Кондратьева О. А. Пластины с изображением кентавра и фантастического животного из раскопок во Пскове // Советская археология. 1975. № 4. С. 223–234.
- Лазарев 1953 – Лазарев В. Н. Васильевские врата 1336 г. // Советская археология. 1953. Т. XVIII. С. 386–442.
- Лазарев 1970 – Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. Москва, 1970.
- Лифшиц 2015 – Лифшиц Л. И. Белокаменная резьба Северо-Восточной Руси // История русского искусства. Т. 2. Часть 2. Москва, 2015. С. 354–431.
- Лифшиц 2019 а – Лифшиц Л. И. О программе резного декора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском // Искусствознание. 2019. № 3. С. 80–99.

- Лифшиц 2019 б – *Лифшиц Л. И.* О двух сюжетах декора древнерусских серебряных браслетов // *Искусствознание*. 2019. № 4. С. 60–69.
- Лурье 1961 – *Лурье Я. С.* Литературная и культурно-просветительская деятельность Ефросина в конце XV в. // *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. 17. Москва, Ленинград, 1961. С. 130–168.
- Ницше 1990 – *Ницше Ф.* Антихрист / Пер. В. А. Флёровой // *Сочинения*. Том 2. Москва, 1990. С. 631–692.
- Новаковская-Бухман 2002 – *Новаковская-Бухман С. М.* Царь Давид в рельефах Дмитриевского собора во Владимире // *Древнерусское искусство: Византия, Русь, Западная Европа. Искусство и культура*. Санкт-Петербург, 2002. С. 172–186.
- Овидий 1977 – *Овидий*. Метаморфозы / Пер. с лат. С. В. Шервинского. Москва, 1977.
- Окладников 1948 – *Окладников А. П.* Русские полярные мореходы XVII века у берегов Таймыра. Москва, Ленинград, 1948.
- Окладников 1950 – *Окладников А. П.* Бронзовое зеркало с изображением кентавра, найденное на острове Фаддея // *Советская археология*. 1950. Вып. XIII. С. 139–172
- Окладников 1951 – *Окладников А. П.* Бронзовое зеркало // *Исторический памятник русского арктического мореплавания XVII века. Археологические находки на острове Фаддея и на берегу залива Симса*. Ленинград, Москва, 1951. С. 160–166.
- Пичугина 2022 – *Пичугина В. К.* Хирон как наставник в медицине Ахиллеса и Асклепия: педагогическая миссия городского кентавра // *НУРОТНЕКАИ*. 2022. Вып. 6. С. 78–104.
- Плешанова 1963 – *Плешанова И. И.* Псковские архитектурные керамические пояса // *Советская археология*. 1963. № 2. С. 211–226.
- Полещук 2018 – *Полещук Д. В.* Святой Антоний и кентавр // *Зело. Центр исследований древнерусской культуры*. 2018. Январь. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://zelomi.ru/pdf?ysclid=lowyxztm1g389942667>.
- Поппэ 1976 – *Поппэ А. В.* К истории романских дверей Софии Новгородской // *Средневековая Русь*. Москва, 1976. С. 191–200.
- Прохоров 2004 – *Суды Соломона* / Пер., комм. Г. М. Прохорова // *Библиотека литературы древней Руси*. Том 3: XI–XII века. Санкт-Петербург, 2004. С. 172–191, 385–386.
- Рыбаков 1986 – *Рыбаков Б. А.* Культура средневекового Новгорода // *Славяне и скандинавы*. Москва, 1986. С. 298–312.
- Салмина 1989 – *Салмина М. А.* Повесть о Бове // *Словарь книжников и книжности древней Руси*. Вып. 2. Ч. 2. Ленинград, 1989. С. 220–222.
- Сарабьянов 2013 – *Сарабьянов В. Д.* Мир книжности во фресках Спасской церкви Евфросиньева монастыря. К вопросу о просветительской деятельности преподобной Евфросинии Полоцкой // *История и археология Полоцка и Полоцкой земли. Часть 2: Спасо-Преображенская церковь в Полоцке. История. Архитектура. Живопись. Полоцк*, 2013. С. 79–103.
- Сарабьянов 2019 – *Сарабьянов В. Д.* Росписи лестничной башни // *Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Великом Новгороде. Великий Новгород*, 2019. С. 186–193.
- Секретарь 2019 – *Секретарь Л. А.* Росписи лестничной башни // *Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Великом Новгороде. Великий Новгород*, 2019. С. 194–199.
- Симеон 2006 – *Симеон Метафраст, преп.* Книга, называемая Раем / Пер. с греч. А. Чурыкова. Москва, 2006.

- Скржинская 2010 – *Скржинская М. В.* Фантастические существа в культуре, искусстве и религии античных государств Северного Причерноморья // *Боспорские исследования*. 2010. № 24. С. 193–290.
- Слапня 2015 – *Слапня А. А.* Типология и иконография светских сюжетов в декоре деревянных предметов середины XI – начала XIV века из раскопок в Великом Новгороде: к постановке проблемы // *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. Вып. 5. Санкт-Петербург, 2015. С. 323–332.
- Слапня 2020 – *Слапня А. А.* Декорированные роговые пластины XII века из археологического слоя Пскова и сюжет борьбы кентавра со зверем в древнерусском искусстве // *Вестник сектора древнерусского искусства*. 2020. № 1. С. 12–24.
- Смирнова 1994 – *Смирнова Э. С.* Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. Москва, 1994.
- Снегирёв 1853 – *Снегирёв И.* Древности Российского государства. Отд. VI. Памятники древнего русского зодчества. Москва, 1853.
- Соколов 1981 – *Соколов Г. И.* Олимпия. Москва, 1981.
- Солнцев 2012 – *Солнцев Н. И.* Формирование сакральной символики русского средневекового города // *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. 2012. № 6 (1). С. 180–187.
- Соловьёва 1989 – *Соловьёва И. Д.* Книжник и иконописец Ефрем – современник Ефросина // *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. 42. Ленинград, 1989. С. 268–279.
- Спегальский 1978 – *Спегальский Ю. П.* Псков. Ленинград, 1978.
- Толстой, Кондаков – *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. Вып. 6. Санкт-Петербург, 1899.
- Точилова 2015 – *Точилова Н. Н.* Скандинавская художественная традиция в деревянных археологических памятниках прикладного искусства древнего Новгорода X–XIII вв. // *Новгород и Новгородская земля. История и археология*. Вып. 29. Великий Новгород, 2015. С. 263–273.
- Точилова, Слапня 2019 – *Точилова Н. Н., Слапня А. А.* Предроманский импульс в искусстве древнего Новгорода XI в. «Колонны дубовой Софии» // *Археологические вести*. 2019. № 25. С. 229–244.
- Трифопова 2015 – *Трифопова А. Н.* Двери Новгородской Софии. Великий Новгород, 2015.
- Трифопова 2019 – *Трифопова А. Н.* Ризница собора Рождества Богородицы. «Реликвии Антония Римлянина» и другая церковная утварь // *Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Великом Новгороде*. Великий Новгород, 2019. С. 385–429.
- Уваров 1908 – *Уваров А. С.* Христианская символика. Часть 1: Символика древнехристианского периода. Москва, 1908.
- Удальцова 1989 – *Удальцова З. В.* Памятники византийского искусства на острове Сицилия // *Византия и Русь*. Москва, 1989. С. 12–26.
- Филин 2020 – *Филин П. А.* Исследования следов русской экспедиции XVII в. на острове Фаддея Северный и в заливе Симса // *Культурологический журнал*. 2020. № 4 (42). С. 1–7.
- Царевская 2001 – *Царевская Т. Ю.* Магдебургские врата Новгородского Софийского собора. Москва, 2001.
- Чернецов 1975 а – *Чернецов А. В.* Древнерусские изображения кентавров // *Советская археология*. 1975. № 2. С. 100–119.
- Чернецов 1975 б – *Чернецов А. В.* К изучению символики новгородских врат 1336 г. // *Краткие сообщения института археологии*. 1975. Вып. 144. С. 40–46.

- Чернецов 1981 – Чернецов А. В. Об изображениях кентавра, обнажающего меч // Краткие сообщения института археологии. 1981. Вып. 166. С. 56–63.
- Чернецов 2002 – Чернецов А. В. Двери христианских храмов: иконография и символика // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2002. № 4. С. 6–14.
- Этингоф 2021 – Этингоф О. Е. К вопросу об античных сюжетах в искусстве домонгольской Руси // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 1. С. 152–183.
- Янин 1970 – Янин В. Л. Актовые печати древней Руси. X–XV вв. Т. 2: Новгородские печати XIII–XV вв. Москва, 1970.
- Nickel 1997 – Nickel N. L. Bezugsmotive der sächsischen romanischen Bauornamentik zu den Schmuckmotiven der Vladimir-Suzdaler Architektur // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. Москва, 1997. С. 81–92.
- Tochilova, Slapinia 2018 – Tochilova N., Slapinia A. From Wawel Hill to Volkhov River Bank: To the Question of the Presumptive Influence of the Pre-Romanesque Polish Architecture to the Decoration of So-Called “Columns Of Oak Sophia” from Novgorod. *Quaestiones Medii Aevi Novae*. 2018. Vol. 23. Pp. 405–425.

References

- Afanasieva 1979 – Afanasieva V. K. Gilgamesh and Enkidu. Epic Images in Art. Moscow, 1979. In Russian.
- Alekseeva 2015 – Alekseeva M. S. The Interpretation of the Irish Manuscript “Visio Thugdali” in Sculpture. *Ideas and Ideals*. 2015. 3 (25). Vol. 2. Pp. 101–110. In Russian.
- Antypko 2008 – Antypko M. I. Gates with Golden Designs from the Trinity Cathedral of the Ipatiev Monastery and the Old Russian Tradition of Decorating Temple Gates. *Iconographic Innovations and Tradition in Russian Art of the 16th Century*. Moscow, 2008. Pp. 251–266. In Russian.
- Arnheim 1984 – Arnheim R. The Dynamics of Architectural Form. Transl. into Russian by V. L. Glazychev. Moscow, 1984.
- Artsikhovskiy 1969 – Artsikhovskiy A. V. Column from Novgorod Excavations. *Materials and Research on the Archeology of the USSR*. Vol. 169. Moscow, 1969. Pp. 16–21.
- Avanesov 2022 a – Avanesov S. S. Visual Text of Medieval Vladimir: The Analysis of the Dominant Image of Cathedral Exteriors. *Slovo.ru: Baltic Accent*. 2022. Vol. 13. 4. Pp. 43–58. In Russian.
- Avanesov 2022 b – Avanesov S. S. Sacred Topics of Russian Cities (11). Visualization of the Sacred-Political Theme in the Vladimir Temple Decoration. *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4. 1. Pp. 67–98. In Russian.
- Bank 1956 – Bank A. V. Gemma with the Image of Solomon. *BYZANTINA XPONIKA*. Vol. 8 (33). Moscow, Leningrad, 1956. Pp. 331–337. In Russian.
- Berezsky 1887 – Berezsky A., priest. Historical and Archaeological Sketch of the Pskov Church of St. George from Vzvoz. Pskov, 1887. In Russian.
- Bobrov 2017 – Bobrov A. G. Kitovras of Efrosin Belozerskii. *Proceedings of the Department of Old Russian Literature*. Vol. 65. St. Petersburg, 2017. Pp. 423–449. In Russian.
- Bobrov 2023 – Bobrov A. G. The Image of the Earthly Paradise by Efrosin Belozerskii. *Journal of Visual Theology*. 2023. Vol. 5. 1. Pp. 64–77. In Russian.
- Bocharov 1995 – Bocharov G. N. Towards the reconstruction of the original appearance of the 1336 Vasilyevsky Gates of the Trinity Cathedral of the Alexandrovskaya Sloboda. *Alexandrovskaya Sloboda*. Vladimir, 1995. Pp. 112–124. In Russian.

- Bocharov, Vygolov 1970 – Bocharov G. N., Vygolov V. P. Alexandrovskaya Sloboda. Moscow, 1970. In Russian.
- Bulkin 2015 – Bulkin V. A. On the Scenes in the Sixth Tier of Vasil'evskie Gates. *Actual Problems of Theory and History of Art*. 2015. 5. Pp. 333–337. In Russian.
- Buslaev 1861 – Buslaev F. Historical Anthology of Church Slavonic and Old Russian Languages. Moscow, 1861. In Russian.
- Chernetsov 1975 a – Chernetsov A. V. Old Russian Images of Centaurs. *Soviet Archeology*. 1975. 2. Pp. 100–119. In Russian.
- Chernetsov 1975 b – Chernetsov A. V. To the Study of the Symbolism of the Novgorod Gates of 1336. *KSIA: Brief Communications of the Institute of Archeology*. 1975. Vol. 166. Pp. 40–46. In Russian.
- Chernetsov 1981 – Chernetsov A. V. On Images of a Centaur Drawing a Sword. *KSIA: Brief Communications of the Institute of Archeology*. 1981. Vol. 166. Pp. 56–63. In Russian.
- Chernetsov 2002 – Chernetsov A. V. Doors of Christian Churches: Iconography and Symbolism. *Bulletin of the Russian Foundation for Humanities*. 2002. 4. Pp. 6–14. In Russian.
- Clement 1994 – Clement of Alexandria. The Paedagogus. Transl. into Russian by N. Korsunsky, priest G. Chistyakov. Moscow, 1994.
- Clement 2003 – Clement of Alexandria. The Stromata. Transl. into Russian by E. Afonasin. St. Petersburg, 2003.
- Diakonov 2006 – The Epic of Gilgamesh. Transl. into Russian by I. M. Diakonov. St. Petersburg, 2006.
- Dintsos 1936 – Dintsos L. A. Russian Clay Toy: Origin, Path of Historical Development. Moscow, Leningrad, 1936. In Russian.
- Elanskaya 2001 – Apophthegmata Patrum Aegyptiorum (Sayings of the Egyptian Fathers). Transl. into Russian by A. I. Elanskaya. St. Petersburg, 2001.
- Etinhof 2021 – Etinhof O. E. On the Question of Classical Themes in the Art of Pre-Mongol Russia. *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*. 2021. 1. Pp. 152–183. In Russian.
- Filin 2020 – Filin P. A. Research of the Traces of the Russian Expedition of the 17th Century on the Island of Thaddeus Severny and in the Gulf of Sims. *Journal of Cultural Research*. 2020. 4 (42). Pp. 1–7. In Russian.
- Gerov 2022 – Gerov G. P. The Specificity of the Entrance Zones Murals in the Byzantine Area Churches (11th – 14th Centuries). *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4. 2. Pp. 227–255. In Russian.
- Gippius, Laschuk 2021 – Gippius A. A., Laschuk S. A. Inscriptions on Vasilyevsky Gates, 1336. *Bulletin of the Russian Medieval Art Department*. 2021. 2. Pp. 67–100. In Russian.
- Gladkaya 1997 – Gladkaya M. S. Restoration of the Facade Carvings of St. Demetrius Cathedral in 1838–1839. *Demetrius Cathedral in Vladimir. To the 800th Anniversary of its Creation*. Moscow, 1997. Pp. 60–80. In Russian.
- Gladkaya 2009 – Gladkaya M. S. Reliefs of St. Demetrius Cathedral in Vladimir. Experience of Complex Research. Moscow, 2009. In Russian.
- Gladkaya 2015 – Gladkaya M. S. Centaurs in the Carvings of the Demetrius Cathedral in Vladimir: Understanding the Image. *Archeology of the Vladimir-Suzdal Land*. 2015. 5. Pp. 245–255. In Russian.
- Goncharova 2016 – Goncharova N. N. Northern Painted Chests of the 17th – 18th centuries from the Collection of the State Historical Museum: A Comprehensive Study in Museology. Dissertation for the Degree of Candidate of Historical Sciences. Moscow, 2016. In Russian.
- Gormina 2005 – Gormina N. V. Christian Antiquities. Artistic Metal of the 9th – 19th Centuries in the Collection of the Novgorod Museum-Reserve. Moscow, 2005. In Russian.

- Gratsilevsky 1914 – Gratsilevsky V. D. Description of the Museum of the Pskov Church-Archaeological Committee. Pskov, 1914. In Russian.
- Gregory 2010 – St. Gregory the Theologian. Works. Transl. into Russian. Vol. 1. Moscow, 2010.
- Hyginus 1997 – Hyginus. De Astronomica. Transl. into Russian by A. I. Ruban. St. Petersburg, 1997.
- Hyginus 2000 – Hyginus. Fabulae. Transl. into Russian by D. O. Torshilov. St. Petersburg, 2000.
- Ikonnikov 1985 – Ikonnikov A. V. The Artistic Language of Architecture. Moscow, 1985. In Russian.
- Kalashnikova 2010 – Kalashnikova N. Semiotics and Semantics of Old Russian Folding Bangles. *Slavic and Old Russian Art of Jewelry and its Roots*. St. Petersburg, 2010. Pp. 206–209. In Russian.
- Kamchatnov, Milkov 2019 – Kamchatnov A. M., Milkov V. V. Apocryphal Cycle about King Solomon in the Composition of the Explanatory Paleia. *Paleorasia*. 2019. 1 (11). Pp. 200–228. In Russian.
- Kartashova et al. 2020 – Kartashova A., Kartashov S., Morozov M. Saint Demetrius Cathedral in Vladimir – a Monument to the Vladimir-Suzdal Rus' Princely Power. *Architecture and Modern Information Technologies*. 2020. 4 (53). Pp. 74–96. In Russian.
- Klimkova 2014 – Klimkova A. A. Kitovras. *Orthodox Encyclopedia*. Vol. 35. Moscow, 2014. Pp. 162–164. In Russian.
- Kudryavtsev 1995 – Kudryavtsev I. N. Wooden Semi-Columns from Novgorod and Their Northern European Analogies. *Slavic-Russian Antiquities. Ancient Rus': New Research*. Moscow, 1995. Is. 2. Pp. 211–218. In Russian.
- Kurina 2012 – Kurina N. N. Wooden Carvings of Scandinavia and pre-Mongol Novgorod. *Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History*. 2012. 10 (24). Part II. Pp. 99–103. In Russian.
- Kuzmina 1941 – Kuzmina V. D. The Tale of Bevis the Prince in the Russian Manuscript Tradition of the 17th–19th Centuries. *Old Russian Story*. Moscow, Leningrad, 1941. Pp. 83–134. In Russian.
- Labutina, Kondratyeva 1975 – Labutina I. K., Kondratyeva O. A. Plates Depicting a Centaur and a Fantastic Animal from Excavations in Pskov. *Soviet Archeology*. 1975. 4. Pp. 223–234. In Russian.
- Lazarev 1953 – Lazarev V. N. Vasilyevsky Gates, 1336. *Soviet Archeology*. 1953. 18. Pp. 386–442. In Russian.
- Lazarev 1970 – Lazarev V. N. Russian Medieval Painting: Articles and Research. Moscow, 1970. In Russian.
- Lifshits 2015 – Lifshits L. White Stone Carving of North-Eastern Rus'. *History of Russian Art*. Vol. 2. Part 2. Moscow, 2015. Pp. 354–431. In Russian.
- Lifshits 2019 a – Lifshits L. About the Program of Carved Decoration of St. George's Cathedral in Yuryev-Polsky. *Art Studies*. 2019. 3. Pp. 80–99. In Russian.
- Lifshits 2019 b – Lifshits L. Concerning Two Decorative Themes on Russian Medieval Silver Bracelets. *Art Studies*. 2019. 4. Pp. 60–69. In Russian.
- Lurie 1961 – Lurie Ya. S. Literary and Cultural-Enlightenment Activities of Efrosin Belozerskii at the End of the 15th Century. *Proceedings of the Department of Old Russian Literature*. Vol. 17. Moscow, Leningrad, 1961. Pp. 130–168. In Russian.
- Nickel 1997 – Nickel N. L. Bezugsmotive der sächsischen romanischen Bauornamentik zu den Schmuckmotiven der Vladimir-Suzdaler Architektur. *Demetrius Cathedral in Vladimir. To the 800th Anniversary of its Creation*. Moscow, 1997. Pp. 81–92.
- Nietzsche 1990 – Nietzsche F. Der Antichrist. Transl. into Russian. Moscow, 1990.
- Novakovskaya-Buhman 2002 – Novakovskaya-Buhman S. King David in the Sculpture of the Dmitriev Cathedral in Vladimir. *Old Russian Art: Byzantium, Russia, Western Europe. Art and Culture*. St. Petersburg, 2002. Pp. 172–186. In Russian.

- Okladnikov 1948 – Okladnikov A. P. Russian Polar Sailors of the 17th Century off the Coast of Taimyr. Moscow, Leningrad, 1948. In Russian.
- Okladnikov 1950 – Okladnikov A. P. Bronze Mirror with the Image of a Centaur Found on Thaddeus Island. *Soviet Archeology*. 1950. 13. Pp. 139–172. In Russian.
- Okladnikov 1951 – Okladnikov A. P. Bronze Mirror. *Historical Monument of Russian Arctic Navigation of the 17th Century. Archaeological Finds on Thaddeus Island and on the Shores of Sims Bay*. Leningrad, Moscow, 1951. Pp. 160–166. In Russian.
- Ovid 1977 – Ovid. *Metamorphoses*. Transl. into Russian by S. V. Shervinsky. Moscow, 1977.
- Pichugina 2022 – Pichugina V. K. Cheiron as a Mentor in Medicine to Achilles and Asclepius: The Pedagogical Mission of an Urban Centaur. *HYPOTHEKAI*. 2022. 6. Pp. 78–104. In Russian.
- Pleshanova 1963 – Pleshanova I. I. Pskov Architectural Ceramic Belts. *Soviet Archeology*. 1963. 2. Pp. 211–226. In Russian.
- Poleshchuk 2018 – Poleshchuk D. V. St. Anthony and the Centaur. *Zelo. Center for Research of Ancient Russian Culture*. 2018. January. URL: <https://zelomi.ru/pdf?ysclid=lowyxztm1g389942667>. In Russian.
- Poppe 1976 – Poppe A. V. On the History of the Romanesque Doors of Sophia of Novgorod. *Medieval Rus'*. Moscow, 1976. Pp. 191–200. In Russian.
- Prokhorov 2004 – Courts of Solomon. Transl. into Russian by G. M. Prokhorov. *Library of Literature of Old Rus'*. Vol. 3. St. Petersburg, 2004. Pp. 172–191, 385–386.
- Rybakov 1986 – Rybakov B. A. Culture of Medieval Novgorod. *Wikinger und Slawen. Zur Frühgeschichte der Ostseevölker*. Transl. into Russian. Moscow, 1986. Pp. 298–312. In Russian.
- Salmina 1989 – Salmina M. A. The Tale of Bevis. *Dictionary of Scribes and Bookishness of Old Rus'*. Vol. 2. Part 2. Leningrad, 1989. Pp. 220–222. In Russian.
- Sarabyanov 2013 – Sarabyanov V. D. The World of Books in the Frescoes of the Spassky Church of the St. Euphrosyne Monastery. On the Issue of the Enlightenment Activities of the St. Euphrosyne of Polotsk. *History and Archeology of Polotsk and Polotsk Land. Part 2: Transfiguration Church in Polotsk. Story. Architecture. Painting*. Polotsk, 2013. Pp. 79–103. In Russian.
- Sarabyanov 2019 – Sarabyanov V. D. Paintings of the Staircase Tower. *Cathedral of the Nativity of the Virgin Mary at the St. Anthony Monastery in Veliky Novgorod*. Veliky Novgorod, 2019. Pp. 186–193. In Russian.
- Secretar 2019 – Secretar L. A. Paintings of the Staircase Tower. *Cathedral of the Nativity of the Virgin Mary at the St. Anthony Monastery in Veliky Novgorod*. Veliky Novgorod, 2019. Pp. 194–199. In Russian.
- Skrzhinskaya 2010 – Skrzhinskaya M. V. Fantastic Creatures in the Culture, Art and Religion of the Ancient States of the Northern Black Sea Region. *Bosporos Studies*. 2010. 24. Pp. 193–290. In Russian.
- Slapinia 2015 – Slapinia A. A. Typology and Iconography of Secular Scenes in the Decoration of Wooden Objects of mid 11th – beginning of the 14th Century from Archeological Excavations in Novgorod the Great: Problem Statement. *Actual Problems of Theory and History of Art*. Is. 5. St. Petersburg, 2015. Pp. 323–332. In Russian.
- Slapinia 2020 – Slapinia A. A. Decorated 12th Century Horn Plates from the Archaeological Layer of Pskov and the Theme of the Centaur's Struggle with the Beast in Ancient Russian Art. *Bulletin of the Russian Medieval Art Department*. 2020. 1. Pp. 12–24. In Russian.
- Smirnova 1994 – Smirnova E. S. Face Manuscripts of Veliky Novgorod. 15th Century. Moscow, 1994. In Russian.
- Snegirev 1853 – Snegirev I. Antiquities of the Russian State. Part VI. Monuments of Ancient Russian Architecture. Moscow, 1853. In Russian.

- Sokolov 1981 – Sokolov G. I. Olympia. Moscow, 1981. In Russian.
- Solntsev 2012 – Solntsev N. I. Formation of Sacral Symbolism of a Russian Medieval City. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*. 2012. 6 (1). Pp. 180–187. In Russian.
- Solovyova 1989 – Solovyova I. D. Scribe and Icon Painter Ephraim – a Contemporary of Efrosin. *Proceedings of the Department of Old Russian Literature*. Vol. 42. Leningrad, 1989. Pp. 268–279. In Russian.
- Spegalsky 1978 – Spegalsky Yu. P. Pskov. Leningrad, 1978. In Russian.
- Symeon 2006 – Symeon Metaphrastes. The Book Called Paradise. Trans. into Russian by A. Churyakov. Moscow, 2006.
- Tochilova 2015 – Tochilova N. N. Scandinavian Artistic Tradition in Wooden Archaeological Monuments of Applied Art of Ancient Novgorod of the 10th – 13th Centuries. *Novgorod and Novgorod Land. History and Archaeology*. Vol. 29. Veliky Novgorod, 2015. Pp. 263–273. In Russian.
- Tochilova, Slapinia 2018 – Tochilova N., Slapinia A. From Wawel Hill to Volkhov River Bank: To the Question of the Presumptive Influence of the Pre-Romanesque Polish Architecture to the Decoration of So-Called “Columns of Oak Sophia” from Novgorod. *Quaestiones Medii Aevi Novae*. 2018. Vol. 23. Pp. 405–425.
- Tochilova, Slapinya 2019 – Tochilova N. N., Slapinya A. A. Pre-Romanesque Impulse in the Art of Novgorod of the 11th Century. «Columns of Oaken St. Sophia». *Archaeological News*. 2019. 25. Pp. 229–244. In Russian.
- Tolstoy, Kondakov – Tolstoy I., Kondakov N. Russian Antiquities in Monuments of Art. Vol. 6. St. Petersburg, 1899. In Russian.
- Trifonova 2015 – Trifonova A. N. Doors of Novgorod St. Sophia Cathedral. Veliky Novgorod, 2015. In Russian.
- Trifonova 2019 – Trifonova A. N. Sacristy of the Cathedral of the Nativity of the Virgin. “Relics of Anthony the Roman” and Other Church Utensils. *Cathedral of the Nativity of the Virgin Mary at the St. Anthony Monastery in Veliky Novgorod*. Veliky Novgorod, 2019. Pp. 385–429. In Russian.
- Tsarevskaya 2001 – Tsarevskaya T. Yu. Magdeburg Gates of the Novgorod St. Sophia Cathedral. Moscow, 2001. In Russian.
- Udaltsova 1989 – Udaltsova Z. V. Monuments of Byzantine Art in Sicily. *Byzantium and Rus’*. Moscow, 1989. Pp. 12–26. In Russian.
- Uvarov 1908 – Uvarov A. S. Christian Symbolism. Part 1: Symbolism of the Ancient Christian Period. Moscow, 1908. In Russian.
- Vaneeva 1996 – Physiologus. Ed. by E. I. Vaneeva. St. Petersburg, 1996. In Russian.
- Veselovsky 1872 – Veselovsky A. Slavic Legends about Solomon and Kitovras and Western Legends about Morolf and Merlin. St. Petersburg, 1872. In Russian.
- Vodolazkin 2007 – Vodolazkin E. G. New Information about Palea (some results and prospects for studying palea texts). *Russian Literature*. 2007. 1. Pp. 3–23. In Russian.
- Vodolazkin 2021 – Vodolazkin E. G. Justification of the Island. Moscow, 2021. In Russian.
- Voronin 1961 – Voronin N. N. Architecture of North-Eastern Rus’ of the 12th – 15th Centuries. Vol. 1. Moscow, 1961. In Russian.
- Wagner 1960 – Wagner G. K. On Zoomorphic Images on Ancient Russian Choros. *KSIA: Brief Communications of the Institute of Archeology*. 1960. 81. Pp. 25–30. In Russian.
- Wagner 1966 – Wagner G. K. “Prayer of Daniel Zatochnik” – Sculpture of St. George’s Cathedral – “The Tale of the Destruction of the Rus’ Land”. *Proceedings of the Department of Old Russian Literature*. Vol. 22. Moscow, Leningrad, 1966. Pp. 46–56. In Russian.
- Wagner 1969 a – Wagner G. K. Sculpture of Ancient Rus’ of the 12th Century: Vladimir, Bogolyubovo. Moscow, 1969. In Russian.

Wagner 1969 b – Wagner G. K. Literature, Apocrypha and Folklore in the Works of Masters of Vsevolod III. *Proceedings of the Department of Old Russian Literature*. Vol. 24. Leningrad, 1969. Pp. 75–79. In Russian.

Zotov 2021 – Zotov S. O. The Typology of the Otherness in the Russian Iconography of Ancient Philosophers. *Journal of Visual Theology*. 2021. 2. Pp. 73–85. In Russian.

Информация об авторе

Сергей Сергеевич Аванесов

доктор философских наук, профессор

директор научно-образовательного центра «Гуманитарная урбанистика»

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого

Российская Федерация, 173003, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1081-4871>

e-mail: iskiteam@yandex.ru

Information about the author

Sergey S. Avanesov

Dr. Sci. (Philosophy), Professor

Director of the Research and Educational Centre for Humanitarian Urbanistics

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University

41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya ul., Veliky Novgorod, 173003, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1081-4871>

e-mail: iskiteam@yandex.ru

Материал поступил в редакцию / Received 21.07.2023

Принят к публикации / Accepted 06.09.2023