



Сакральная топика русского города (12). Образ Давида и визуальные коды средневекового Владимира

С. С. Аванесов 

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

Для цитирования:

Аванесов С. С. Сакральная топика русского города (12). Образ Давида и визуальные коды средневекового Владимира // Визуальная теология. 2025. Т. 7. № 2. С. 276–311. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2025-7-2-276-311>

Аннотация. Традиционный русский город представляет собой не только рационально спланированное место обитания, обеспечивающее его жителям безопасность и реализацию утилитарных потребностей, но и произведение градостроительного искусства, воплощающее собой базовые установки аксиологически окрашенной эстетики. Более того, как всякое классическое произведение искусства, русский средневековый город задумывается, строится и функционирует как пространственный визуальный текст – сообщение о тех фундаментальных мировоззренческих идеях, которые составляют несущее ядро русской культуры и на которых основывается отечественная культурная идентичность. В статье анализируется роль экстерьерной декорации соборов города Владимира с точки зрения фиксации и трансляции значимых смыслов, выступающих основой культурной идентичности. На конкретных примерах показано, как применение культурных кодов открывает реципиенту доступ к коннотативному слою сакрального изображения. Образ библейского Давида интерпретируется в зависимости от кода и контекста как символ праведного правителя, псалмопевца, святого угодника и пророка. Каждая из этих интерпретаций связана с демонстрацией определённой теологической идеи и имеет локальную привязку, позволяющую прочитывать Владимир как сакральный текст. Согласно этому тексту, Владимир воспринимается как город, управляемый благочестивой властью, как место славы Божией, как сообщество, находящееся под высшим покровительством, и как пространственная икона Небесного Града. Указанные идеи формируют интегральный образ Владимира и лежат в основе его культурной идентичности.

Ключевые слова: русский город, сакральное пространство, Владимир на Клязьме, православный храм, скульптурный декор, собор святого Димитрия, образ царя Давида, культурный код, семантика сакрального образа, культурная идентичность.

Финансирование: исследование выполнено за счёт гранта Российского научного фонда, проект № 24-18-00672 «Культурный код города: человек, история, идентичность», <https://rscf.ru/project/24-18-00672/>.

Sacred topics of Russian cities (12). The image of King David and the visual codes of medieval Vladimir

Sergey S. Avanesov 

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

For citation:

Avanesov S. S. Sacred topics of Russian cities (12). The image of King David and the visual codes of medieval Vladimir. *Journal of Visual Theology*. 2025. Vol. 7. 2. Pp. 276–311. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2025-7-2-276-311>

Abstract. The traditional Russian city is not only a rationally planned place of habitation, providing its inhabitants with safety and realization of utilitarian needs, but also a work of urban art, embodying the basic principles of axiologically coloured aesthetics. Moreover, like any classical work of art, the Russian medieval city is projected, built and functioning as a spatial visual text – a message about fundamental ideas that form the core of Russian culture and national cultural identity. Specific examples demonstrate how the use of cultural codes opens access to the connotative layer of the sacred image for the recipient. The image of King David is interpreted depending on the code and context, as a symbol of a good ruler, psalmist, saint and prophet. Each of these interpretations is associated with the demonstration of a certain theological idea and has a local reference that allows Vladimir to be perceived as a sacred text. According to this text, Vladimir is a city governed by pious authority, a place of God's glory, a community under the highest patronage, and a spatial icon of the Heavenly City. These ideas form the integral image of Vladimir and the basis of its cultural identity.

Keywords: Russian city, sacred space, Vladimir-on-Klyazma, Orthodox church, sculptural decor, Cathedral of St. Demetrius, image of King David, cultural code, semantics of sacred image, cultural identity.

Funding: the research was funded by the Russian Science Foundation, project No. 24-18-00672 “City's cultural code: People, history, identity”, <https://rscf.ru/project/24-18-00672/>.

Сакральное пространство средневекового русского города строилось по матрице визуального текста, который фрагментарно сохраняется до наших дней и может быть опознан при наличии у современного реципиента соответствующего культурного кода. Выявление и фиксация названного кода позволяет не только реконструировать мотивы и смыслы, заложенные в коннотативном слое исторических памятников (ансамблей), но и актуализировать порядок выработки и трансляции культурной идентичности как в масштабе города / региона, так и в масштабе страны / нации. Особо важный материал для достижения названных целей предоставляют исторические города России, в известной степени сохранившие детали исходной сакральной топики.

Одним из таких городов является Владимир, «дешифровка» культурного пространства которого требует обращения не только к его истории, планировке, ономастике и архитектурному наследию, но и к деталям внешнего декора его сакральных доминант, подлежащим как эстетической, так и семиотической интерпретации [см.: Аванесов 2022 а]. Герои и сюжетные композиции экстерьерной резьбы владимирских белокаменных соборов транслируют не только определённые значения, но и вполне конкретные смыслы, тем самым обеспечивая преемственность культурной идентичности города, сохраняя во времени его образ.

Давид как царь

Центральным персонажем владимирской храмовой декорации является библейский Давид, выступающий в различных значениях в зависимости от того контекстуального ракурса, в котором он рассматривается (воспринимается) в конкретный момент: псалмопевец, угодник Божий, пророк, царь, прообраз Иисуса Христа. Каждая такая «роль» Давида открывает собою определённый визуальный нарратив, универсальной коннотацией которого выступает общее представление (идея, ценность), а локальной – отнесение универсальной идеи к городу Владимиру в качестве его культурной максимы. Так, «прочтение» Давида в качестве царя отсылает к идее праведной власти, санкционированной свыше; будучи локализованной через сакральный подтекст, эта идея выступает как средство семиотической интерпретации владимирского князя в качестве «нового Давида», а города Владимира – как «Нового Иерусалима» [см.: Аванесов 2022 б]. Сопоставление русского князя библейскому царю аргументируется прежде всего тем сакрально-политическим действием, которое совершают оба монарха и которое трактуется в XII веке как аналогичное. Речь идёт о переносе столицы в провинциальный город, причём этот перенос сопровождается доставкой в новую столицу религиозной святыни. В случае Давида это Ковчег Завета, в случае Андрея Боголюбского – Владимирская (Вышгородская) икона Богородицы.

Между действием князя Андрея и действием царя Давида имеется не только формально-типологическое соответствие; на символическом уровне эти иеротопические акции *совпадают*. Переноса чудотворную икону Богородицы, Андрей тем самым переносит Ковчег, но не ветхозаветный, а новозаветный. Именно с Ковчегом в святоотеческих толкованиях сравнивается Дева Мария [Лифшиц и др. 2004, 151]; это одно из Её символических именовании у Романа Сладкопевца, Амвросия Медиоланского, Андрея Критского, Григория Чудотворца и др. [см.: Кутепов 2011, 16–18]. Преподобный Иоанн Дамаскин неоднократно называет Богородицу Ковчегом Господа (Рожд. 6; Усп. I 9; Усп. II 2–16) и прямо связывает перенесение Ковчега Завета в Иерусалим с Успением Богоматери, Её «переселением» в высшие обители:

Сегодня священный и одушевленный ковчег Живого Бога – Та, Которая носила во чреве Своего Создателя, – упокоивается в нерукотворном храме Господнем; и играет Давид, Её праотец и богоотец, вместе с ним составляют хор ангелы, рукоплещут архангелы, славят силы, ликовствуют начала, веселятся власти, радуются господства, празднуют престолы, воспевают херувимы и славословят серафимы; ибо сами они тем всего более прославляются, что воздают славу Матери славы (Усп. II 2).

Ковчег Завета признаётся в качестве одного из важнейших элементов системы дохристианских прообразов Богоматери начиная с VI века. В первом каноне Космы Маюмского на Успение (VIII в.) Богоматерь именуется «Ковчегом святым», *κιβωτὸν ἁγίαν* [Ловягин 1875, 102]. Как исторический Ковчег Завета заключал в себе фундаментальные святыни монотеизма¹, так и Пресвятая Дева содержит в себе спасительное сокровище мира – Богочеловека Христа. Поэтому неудивительно, что и в сфере литургической символики «идея Ковчега Завета является центральной символической темой для всего алтарного оформления»: алтарная преграда, Царские врата «являются своего рода ковчегом престола, на котором совершается мистическое таинство литургии верных, происходит Богоявление» [Сизоненко 2000, 511]. Алтарь-Ковчег (Богородица) содержит в себе Престол (Христа).

Символическое соответствие Богородицы ветхозаветному Ковчегу имеет многочисленные иконографические подтверждения – как на Западе, так и на Востоке. К примеру, одна из повторяющихся парных миниатюр «Зеркала человеческого спасения» (*Speculum humanae salvationis*)² прямо выражает идею смыслового сопоставления Давида Христу, а Ковчега – Богородице. В левой части такого двойного изображения мы видим Христа в короне, возлагающего на главу Девы Марии царский венец, а в правой – Давида, тоже в короне, играющего на псалтири в сцене переноса Ковчега Завета (ил. 1–2). Между Давидом и Христом, а также между Ковчегом и Богородицей здесь установлено прямое визуальное соответствие. На синайской иконе XIV–XV вв. в верхней части изображена Богородица типа «Знамение», а в нижней помещён ковчег на алтарном престоле – наглядный аналог пречистого тела, заключающего в себе Спасителя мира (ил. 3). В росписях церкви св. Симеона Богоприимца в новгородском Зверине монастыре (1468) указанное соответствие визуализировано иначе: Богородица указывает двумя руками на Ковчег-реликварий, стоящий перед Ней на престоле под киворием (ил. 4).

В христианском искусстве можно обнаружить и такую связь Богоматери с Ковчегом Завета, которая визуально выражена не напрямую, а через определённую смысловую аллюзию. Сакральный смысл Ковчега состоит прежде всего в том, что он наглядно, явным образом свидетельствует собой наличие связи («завета», договора) между народом и Богом. Пресвятая Дева играет ту же роль, но уже не косвенно, а прямо, не предметно, а лично: по Её смиренному согласию Сам Бог входит в мир. Эта миссия Богоматери дополнительно акцентирована относимой к Ней метафорой врат (дверей). Богородица – это Ковчег, ставший вратами, это Ковчег-врата. Открытие врат знаменует не созерцание предметов-символов, отсылающих к историческим фактам и обетованиям будущего, а приобщение к событию *актуального* присутствия Бога в мире. Поэтому изображение Ковчега Завета на храмовых дверях следует воспринимать как смысловую отсылку к сотериологической роли Девы Марии в истории человечества: Богородица есть

¹ Согласно ветхозаветному Писанию, в Ковчеге находились каменные скрижали с десятью заповедями (Исх 25:21; 3 Цар 8:9), согласно новозаветному – «золотой сосуд с манною, жезл Ааронов расцветший и скрижали Завета» (Евр 9:4).

² О традиции «Зеркала» как литературного корпуса и присущем ему приёме визуального параллелизма см.: Rogov 2024.

Ковчег, ставший вратами спасения. Поскольку же в византийской иконографической традиции такие изображения помещались в храмах и содержательно связывались с храмом, постольку в этой традиции Ковчег Завета «являлся образом всего ветхозаветного храма и был прообразом исполнения Божественного обетования и прихода в мир Мессии, чудесного рождения Христа от Девы» [Сизоненко 2000, 506]. Другими словами, ветхозаветный Ковчег, изображённый на вратах христианского – в том числе русского – храма³, означает и сам этот священный предмет со всей его историей и всеми его сакральными значениями, и Иерусалимский храм, и новозаветный храм, и Пресвятую Богородицу как живой храм (дом) Божий, и Её же в качестве «дверей», которыми Бог вошёл в человеческий мир.

Все перечисленные коннотации обнаруживаются в известном изображении переноса Ковчега, помещённом на так называемых Васильевских вратах (1336) новгородского Софийского собора (ил. 6). Клейма врат исполнены в технике «золотой наводки по меди» [Шохин 1988, 150; Гиппиус, Лашук 2021, 67]⁴ и наложены в семь рядов на деревянные створки⁵. Композиция «Ликование царя Давида при перенесении Ковчега Завета в Иерусалим» помещена в первом клейме шестого яруса дверей [Трифорова 2015, 134; Даркевич 1964, 52], то есть на левой створке, во втором ряду снизу, с левой стороны ряда. При этом надо иметь в виду, что названные «монументальные врата» [Чернецов 2002, 8] в течение своей долгой истории были «предметом неоднократных переделок», в ходе которых пластины переставлялись с одного места на другое, так что сейчас «порядок пластин настолько перепутан, что трудно проследить руководящую идею, положенную в основу всей иконографической системы» [Лазарев 1970, 187–189]. Во всяком случае, это не хронологический порядок ветхозаветных событий. Сюжет изображения таков:

На запряжённой двумя волами повозке, сопровождаемой левитами, везут Ковчег Завета. Пред ковчегом «скачет, играя», как сказано в надписи, царь Давид, изображённый с воздетыми руками. Царя благословляет летящий ангел. На стене Иерусалима стоит дочь Саула Мелхола⁶. В нижнем правом углу виден упавший Оза, поражённый Богом за то, что дерзнул протянуть руку к Ковчегу (1 Цар 13–16). Композиция

³ Ср.: «Украшение русских соборов великолепными дверями с лицевыми и орнаментальными изображениями восходит к древней византийской традиции, возникшей под влиянием символики врат в священных текстах» [Трифорова 2015, 5].

⁴ Такая техника именуется ещё «дамасковой работой» [Лазарев 1953, 390]. Ср.: Порфиридов 1996.

⁵ По идеологическим функциям, уровню исполнения, сакральному статусу и технике изготовления новгородские Васильевские врата входят в тот же разряд средневековых памятников декоративно-прикладного искусства (то есть художественных произведений, помещённых на поверхность утилитарных предметов и тем самым сообщающих им неутилитарные – например, символические – качества), что и так называемые «золотые» врата собора Рождества Пресвятой Богородицы в Суздале (нач. XIII в.) [Манукян 2012], врата Благовещенского и Успенского соборов Московского Кремля (нач. XVI в.) [Чернецов 1992], а также врата Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме (между 1598 и 1605) [Антышко 2008]. К этим памятникам примыкают так называемые Лихачёвские врата XIV века из собрания Русского музея [Чернецов 2002, 8].

⁶ «Когда входил ковчег Господень в город Давидов, Мелхола, дочь Саула, смотрела в окно и, увидев царя Давида, скачущего и пляшущего пред Господом, уничижила его в сердце своём» (2 Цар 16).

написана свободно и с большим чувством, выраженном в ликовании царя⁷ и священном трепете левитов [Трифонов 2015, 134].

В верхней части клейма над изображением процессии помещена надпись, содержащая ирмос 4-й песни Пасхального канона преп. Иоанна Дамаскина: «<Д>дъ црь предъ сѣньнымъ ковчегомъ скакаше играя. Бии же людье стии образомъ сбытия зряще веселимся бжествѣ» [см.: Лазарев 1953, 421; Лазарев 1970, 203], то есть «Давид-царь перед ковчегом, подобным тени, скакал, играя; мы же, Божий народ святой, видя исполнение прообразов (= теней. – С.А.), возрадуемся боговдохновенно» [Гиппиус, Лащук 2021, 77]. Как видим, событие переноса Ковчега Завета в Иерусалим осмыслено здесь как прообраз Пасхи⁸, а ликование Давида – как предчувствие будущей пасхальной радости.

Выбор названного сюжета для церковных дверей был определён, скорее всего, «богородичной символикой Ковчега Завета и Иерусалимского храма» [Трифонов 2015, 133], а также и самим пространственным расположением врат. Они были изготовлены, как свидетельствует новгородский летописец, для храма святой Софии: «В лѣто 6844. Заложил владыка Василии церковь камену Входъ Иерусалима Господа нашего Иуса Христа, гдѣ теремець былъ. <...> В то же лѣто боголюбивый архиепископъ Василии <...> у святѣи Софѣи двери мѣдны золочены устроилъ» [Насонов 1950, 347]. Судя по тому, что на среднем вертикальном валике врат была помещена молитва, обращённая к Богородице, и изображена сама Пресвятая Дева в позе Оранты [см.: Леонид 1884], они исходно предназначались «для какого-то богородичного храма или придела» [Лазарев 1953, 388]; можно было бы предположить, что это «старый Богородичный придел, известный уже с конца XII века», однако он «имеет свои двери – знаменитые Корсунские врата» [Лазарев 1970, 182], установленные в арке, отделяющей упомянутый придел Рождества Богородицы от Мартирьевской паперти [см.: Трифонов 2015, 6, 24–43]. Как бы то ни было, Васильевские врата были явно связаны с почитанием Пресвятой Богородицы⁹,

⁷ Кажется, волны тоже приплясывают. Ср. с ликованием твари на барельефах Димитриевского собора во Владимире. Интересна визуальная параллель с мозаикой пола центрального нефа синагоги Бейт Альфа VI в. (территория кибуца Бейт Альфа в современном Израиле). Здесь изображён синагогальный Ковчег (Арон Кодеш), окружённый предметами культа, растениями и животными (ил. 5). Обращённые к ковчегу две птицы и две львицы явно ликуют, славя Господа. Дерево над правой львицей напоминает процветший жезл Аарона [см.: МсВее 2011; Грушевой 2008, 454; Сизоненко 2000, 507]. Заметим, что, хотя врата христианского храма, а также царские врата иконостаса уподобляются «образу Ковчега Завета» [Сизоненко 2000, 508], они напоминают по своей форме не исторический ветхозаветный Ковчег, а именно синагогальный двустворчатый Арон Кодеш.

⁸ Ср. со сценой переноса Ковчега Завета в Иерусалим в миниатюрах рукописи Книги Царств XII в. из Ватиканской Библиотеки (Vatican. gr. 333 Vol. 9 v) [Сизоненко 2000, 506].

⁹ Предположение В. Н. Лазарева о том, что «ликование Давида должно было символизировать ликование самого заказчика по случаю окончания врат» [Лазарев 1970, 192], выглядит по меньшей мере необоснованным. Несколько убедительнее представляется мнение В. А. Булкина о том, что ликование Давида, славящего Бога, могло быть подходящей иллюстрацией личной благодарности Творцу со стороны Василия, прошедшего, подобно Давиду, путь от «простого горожанина» до Новгородского архиепископа, одним из первых начинаний которого была закладка храма Входа Господня в Иерусалим, «не исключено, что обетного» [Булкин 2015, 335].

а сцена ликования царя Давида¹⁰, безусловно, в контексте указанного почитания неслала в себе «богородичные» аллюзии.

В конечном счёте, принимая во внимание все эти смысловые коннотации, можно констатировать, что на клейме Васильевских врат изображён *тот же самый* иеротопический акт, который совершил князь Андрей Боголюбский в 1155 году, перенёс Вышгородскую икону Богородицы во Владимир: «Стань, Господи, на <место> покоя Твоего, – Ты и ковчег могущества Твоего. <...> Ибо избрал Господь Сион, возжелал <его> в жилище Себе» (Пс 131:8). В этом пространственно-организационном действии князя византийская икона становится актуальным символом Ковчега Завета и в данном качестве занимает место «палладиума» Владимирской Руси: «вокруг неё строится вся иеротопия сакрального пространства» русского Северо-Востока [Солнцев 2012, 278]. Переместив «новозаветный Ковчег» в новую столицу, князь Андрей выступает в своих деяниях как «современный Давид», тем самым полагая начало трансформации иерусалимской топической модели в римскую. Рим переходит (переносится) из одного географического места в другое, как переносится Давидом Ковчег Завета, а князем Андреем – Владимирская икона Богородицы. Но Иерусалим не переходит, а распространяется, *умножается* по схеме умножения хлебов (Мф 14:15–21), и так же умножается, распространяясь, не только хлеб земной, но и *хлеб Небесный* (Ин 6:51), то есть Сам Христос. Шаг от Иерусалима к Риму, совершённый Андреем Боголюбским, означал шаг от Нового Завета в сторону Ветхого, инициируя процесс политической коррозии иерусалимской иеротопической матрицы.

Давид как псалмопевец

Образ ветхозаветного Давида занимает особое место в экстерьерной декорации храмов средневекового Владимира. Посредством этого образа выражены многочисленные культурные смыслы, формирующие семиотическое пространство столицы русского Северо-Востока XII–XIII веков. При этом важно, что один и тот же образ прочитывается так или иначе в зависимости от того, какая референция-дескрипция оказывается актуализирована реципиентом в момент восприятия и, следовательно, в какой синтаксический ряд оказывается включённым данный образ. Это правило действует в отношении любого изображения в составе владимирской храмовой декорации; в случае же Давида на троне (ил. 7) перед нами *ключевой* образ, начинающий собой всякий из возможных семантических рядов.

Наиболее насыщенным визуальным текстом (точнее сказать, гипертекстом), оказывающим непосредственное воздействие на формирование аутентичной городской среды Владимира, является Димитриевский собор с его богатейшей внешней декорацией. В сюжетах резного экстерьера собора «сквозной темой проходит история Давида: Давид-отрок, Давид-пастырь, сцены, связанные с восхождением Давида на трон и нисхождением на него Святого Духа, Давид пророчествующий, Давид, возносимый на небо» [Гладкая 2009, 172]. Эти сюжеты своеобразно дифференцированы по названным выше пяти смысловым линиям,

¹⁰ Ср.: «Господи! силою Твоею веселится царь и о спасении Твоем безмерно радуется» (Пс 20:2).

инициированным образом Давида на троне – его *центральным* образом; такие семантические линии выстраиваются непосредственно от того облика, в котором воплощён образ Давида.

Первый отправной пункт для семантической интерпретации образа Давида – это музыкальный инструмент в его левой руке. Давид прямо изображён как (1) поэт-псалмопевец (музыкант с псалтирью в руках); этот статус предполагает (2) его особую праведность и, следовательно, избранность; эта же последняя, в свою очередь, реализуется как (3) открытость ему сверхъестественных тайн, то есть возможность пророчества. Второй отправной пункт – это царское одеяние и поза Давида, откуда следует прочтение этого образа (4) как символа высшего покровительства праведной власти и (5) как прообраза Царя всех царствующих и Господа всех господствующих (Откр 19:16), то есть Иисуса Христа.

Давид, изображённый как псалмопевец, есть прямая иллюстрация к его фразе «Всякое дыхание да хвалит Господа!» (Пс 150:6); здесь во главе прославления Творца всеми живыми существами (всяким «дыханием») – сам Давид, поэт и верховный регент всемирного хора твари. Согласно толкованию св. Иоанна Златоуста на Пс 145 («Хвали, душе моя, Господа»), Давид, «музыкант и псалмописец», в первую очередь олицетворяет тему «воспевания хвалы» Богу-Творцу [Новаковская-Бухман 2002, 182], «обозревая всю вселенную, приглашая всех в хор свой» [Иоанн Златоуст 1899, 530]. В таком семантическом статусе он изображается с музыкальным инструментом в руках (церковь Покрова Богородицы на Нерли, Димитриевский собор¹¹). Этот инструмент с вертикально натянутыми струнами именуется «псалтерион» [Новаковская-Бухман 2002, 175]; Н. Н. Воронин называет его «гуслиами» [Воронин 1967, 133], И. А. Журавлёва – лирой [Гриликс и др. 2006, 554]¹². Псалтерион (ψαλτήριον) в христианской традиции устойчиво связывается с Давидом как некий «библейский инструмент»; такая ассоциация устанавливается уже в Септуагинте, хотя в еврейской Библии Давид играет не на псалтерионе, а на «кинноре» и «невеле» [Петров 2009, 29]. Сидящий под круглым образом Спаса-Эммануила царь Давид держит псалтерион на заглавной миниатюре византийской Хлудовской Псалтири IX века (л. 1 об.) [Лихачёва 1977, 11]. Псалтирь-гусли – струнный музыкальный инструмент, широко распространённый в раннесредневековой Руси; такой инструмент изображён, например, на навершии роговой ухочистки из Новогрудка (первая пол. XII в.) и в руках Давида-псалмопевца в Киевской Псалтири XIV века [Поветкин 1997, 180]. Упоминается псалтирь и в «Слове» Даниила Заточника («въстани слава моя, въстани в псалтыри и в гуслех») [Лихачёв 1980, 388], и в ещё более раннем памятнике – Житии преподобного Феодосия Печерского («гуслыныя гласы») [Творогов 1978, 380]. В связи с историей жизни и образом Давида-

¹¹ Некоторые исследователи предполагают, что Давид на Димитриевском соборе изображён «с раскрытым свитком» [Новаковская-Бухман 2002, 182]; это вызвано, скорее всего, визуальной ассоциацией с изображениями Христа на троне (о чём будет сказано ниже).

¹² Псалом 150 содержит перечень многочисленных музыкальных инструментов, пригодных для прославления Бога: «Хвалите Его во гласѣ трубиѣмъ, хвалите Его во псалтыри и гуслехъ, хвалите Его въ тимпанѣ и лицѣ, хвалите Его во струнахъ и органѣ, хвалите Его въ кимвалѣхъ dobroгласныхъ, хвалите Его въ кимвалѣхъ восклицанія» (Пс 150:3–5).

праведника названный инструмент¹³ приобретает сакральное значение и становится символом почитания Творца.

В домонгольском искусстве Руси этот тип царя-псалмопевца «не имеет параллелей» [Даркевич 1964, 49], то есть относится исключительно к владимирскому культурному ареалу. В то же время образ Давида-музыканта, окружённого зверями, принадлежит к одному из самых ранних и распространённых в средневековом христианском искусстве [Новаковская-Бухман 2002, 175]. Так, например, на известной миниатюре Парижской Псалтири (X в.) Давид играет в окружении домашних животных и аллегорий, олицетворяющих мелодию, поэзию и «гору Вифлеем» [Буслаев 1908, 115] (ил. 8). В афонской Ватопедской Псалтири 1088 г. изображён играющий на псалтири Давид, которого обступают домашние животные (Ath. Vator. 761 fol. 11). На миниатюре Хлудовской Псалтири (л. 147 об.) музицирующий Давид помещён среди домашних животных, на его инструменте сидит голубь. В этих и подобных случаях Давид выступает в образе организатора и руководителя всеобщего прославления Творца мира.

Фигура Давида-псалмопевца, восседающего на троне в окружении зверей и птиц, является «мощным религиозным символом, символом созвучия мироздания, потребности всего живого возблагодарить Бога-Творца в молитве, передаваемой гармонией псалма»; при этом совокупная тварь, соединившись в совместном воспевании Бога, выступает как всемирная Церковь, которая «не только связывает прошлое и будущее» во времени, но и символизирует собой «весь мир в целом» как единое сакральное пространство [Солнцев 2012, 277–278]. Объединение твари, воспевающей Творца, по своей сути подобно ангельскому единству: это, по выражению Владимира Лосского, единство не «органическое», а «гармоническое» – «единство города, хора, войска, единство служения, деятельности, хвалы» [Лосский 2010, 374], единство *созвучия*. Вокруг Давида собран целый космос, вся совокупная и при этом многообразная земная тварь. Декорация собора слагается в «некую картину мира, воспетого с глубокой верой в красоту всего сущего» [Вагнер 1969, 2], объединённого совместным восхвалением Творца. Названная семантическая линия придаёт всей архитектурно-скульптурной композиции Димитриевского собора черты *модели Вселенной* [Солнцев 2012, 278] в её идеальном (нормативном) измерении: это мир, помнящий своё происхождение.

Итак, тематическая линия, представляющая ветхозаветного Давида как поэта-псалмопевца, визуальнo репрезентирует идею прославления Бога хором всей твари, объединённой в симфонически согласованный космос (в конечном счёте – универсальную Церковь¹⁴). Будучи локализованной, эта общая идея

¹³ На одной из миниатюр Симоновской Псалтири (Новгород, кон. XIII – нач. XIV в.), в противовес господствующей изобразительной традиции, стоящий на высоком подножии Давид показан играющим на органиструме, а псалтирь (гусли) держит в руках стоящий рядом с ним Соломон (ил. 9). См.: Попова 2003, 186, ил. 151. О струнных музыкальных инструментах ранней Руси (в том числе о «псалтыревидных» гусях) и их иконографии см.: Колчин 1978, 359–361.

¹⁴ Как Давид в своё время «имел псалтирь с бездушными струнами», так сейчас Церковь, по словам св. Иоанна Златоуста, «имеет псалтирь, устроенную из струн одушевлённых»; голоса верующих, славящих Господа, – «струны этой псалтири, которые издают хотя различные звуки, но согласное благочестие», производя в Духе «одно согласное пение» [Иоанн Златоуст 1899, 583].

утверждает Владимир как *город славы Божией*, как воплощённую в камне хвалу, непрерывно возносимую в адрес Творца мира.

Давид как угодник Божий

Давид Димитриевского собора, воспринимаемый («прочитываемый») в аспекте его праведности, начинает ещё один семантический ряд, скреплённый идеей *покровительства свыше*. Царь-псалмопевец, неустанно поющий хвалу Господу, ищет у Него защиты и удостоивается её: «Живый въ помощи Вышняго, въ кровѣ Бога небеснаго водворится, речеть Господеви: заступникъ мой еси и прибѣжище мое, Богъ мой, и уповаю на Него» (Пс 90:1–2). Покров («кровь») Божий снисходит на Его служителя и угодника: «Яко Той избавить тя отъ сѣти ловчи и отъ словесе мятежна: плещма Своима осѣнитъ тя, и подъ крилъ Его надѣшися: оружіемъ обыдетъ тя истина Его» (Пс 90:3–4). «Водвориться» под этим *покровом* вместе со своим городом и своей землёй – идеальная цель, к которой стремятся владимирские князья.

Изображения Давида в роли угодника Божия, снискавшего особое покровительство Творца, в контексте прямого сопоставления русского князя и древнееврейского царя – это своего рода молитва в камне, визуальное выражение просьбы о сверхъестественной помощи: «Сохрани мя, Господи, яко зѣницу ока: въ кровѣ крилу Твоею покроеши мя» (Пс 16:8). Ветхозаветное Писание сообщает верующему о том, что Бог, возведя Давида на трон, «неизменно покровительствовал Своему избраннику» [Даркевич 1964, 50], хранил его и оберегал, выступал как его могущественный «заступник» (Пс 45:8, 12). Расчёт владимирского князя на свои возможности в свете библейского Писания выглядела бы ничтожной: «Не надѣйтесь на князи, на сыны челоувѣчскія, въ нихже нѣсть спасенія» (Пс 145:3). Почитание Давида означало надежду на пребывание «под крылом» Божиим¹⁵, под покровом Его защитительной силы: «Сынове же челоувѣчстїи въ кровѣ крилу Твоею надѣются имуть» (Пс 35:8). В образе библейского Давида как праведника, избранника и угодника Божия идеи святости и высшей защиты увязаны в единый семантический узел. Соответственно, вся тварь, предстоящая Давиду и следующая за ним, принимает участие в его святости и символически выражает собой то самое спасительное покровительство свыше, на которое уповают владимирские князья.

Поскольку образ Давида на стенах владимирских храмов нёс в себе, среди прочих, и «охранительные» смыслы [Даркевич 1964, 52], постольку связанные с этим образом животные, прежде всего *львы*, во всей владимирской экстерьерной резьбе «выполняли функцию стражей» [Орлова 2019, 58]. Традиция изображения льва (или львиной головы) в оборонительной функции широко распространена в мировой христианской культуре, в частности, на Кавказе [Вагнер 1962, 256; Ендольцева, Скаков 2020, 10–17]; здесь подобные изображения имеют «религиозно-символическое значение и, по всей вероятности, преследует апотропеические, профилактические цели», обозначенные ещё в культуре древнего Переднего Востока, где лев «являлся символом многих богов, знаком могущества

¹⁵ Св. Иоанн Златоуст пишет: «Итак, кто в благоустроенном городе не может поручиться даже за собственное тело, но находится в таком тревожном состоянии, как будто находится среди неприятелей, тот как может спасать других? Кто во время мира боится больше находящихся на войне, тот как может других утверждать в безопасности и избавлять от опасностей?» [Иоанн Златоуст 1899, 531].

и силы» [Куфтин 1949, 46]. Этот символ (в его монотеистическом прочтении) был принят в своё время и ветхозаветной культурой. Вероятно, отсюда происходит иерусалимский топоним «Львиные ворота», хотя исламская традиция связывает нынешние ворота, построенные в XVI веке и декорированные снаружи четырьмя фигурами львиц (ил. 10), с совершенно другими смыслами.

В связи с изучением раннехристианской символики А. С. Уваров отмечал, что «символизм льва» был заимствован христианами у иудеев, сохранив при этом ветхозаветное значение «сильного и бдительного стража», и до VI века других значений не имел [Уваров 1908, 204]. Истоки христианского понимания льва как олицетворения силы и мужества можно видеть в Ветхом Завете: сердце храброго человека – «как сердце львиное» (2 Цар 17:10). В римских пещерах найдены стеклянные сосуды, на дне которых золотом изображены предметы иудейского синагогального культа, охраняемые львами¹⁶; в это же время лев в функции стража используется в декорации раннехристианских каменных саркофагов [Уваров 1908, 204–205]. В романском зодчестве львы-стражи, помещаемые у врат храма, прослеживаются повсеместно; их можно видеть, к примеру, на северном портале церкви св. Иакова в Регенсбурге (1180-е гг.) [Алексеева 2015, 104], при входе в храм аббатства Рипполь во французской провинции Жерона (XII в.), в церковь Сен-Трофим в Арле (вторая пол. XII в.), в монастырскую церковь Святой Марии в Виндберге (вторая четв. XIII в.) [Гладкая 2009 а, 80], на портале кафедрального собора в Модене (XII в.) [Орлова 2019, 61]¹⁷, в декорации многих других европейских церквей. Львы-стражи фланкируют портал собора Либфрауенкирхе в германском Фрейберге (ок. 1230), копия которого, изготовленная в конце XIX века, находится в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. На этом портале также присутствуют скульптурные изображения Давида и Соломона; основная же тема портала – прославление Богородицы.

По словам Г. К. Вагнера, понимание льва как традиционного «охранителя», по-видимому, «преобладало в искусстве Восточной Европы»; такова, к примеру, функция львов в росписи Софийского собора в Киеве; владими́ро-суздальское искусство не представляло в этом отношении исключения [Вагнер 1962, 257]. Львы окружают заглавную фигуру Давида на рельефах церкви Покрова на Нерли и собора св. Димитрия Солунского во Владимире, а также занимают значительное место в наружной каменной резьбе последнего (ил. 12), где особенно развита «тема львов-стражей» [Гладкая 2009, 80]. Львы, помещённые у оснований окон собора по принципу зеркальной симметрии, следуют классической модели изображения зверей-стражей у входа в храм или у подножия трона; в экстерьерной декорации окно выполняет роль именно такого входа: оно наделяется символикой «небесной двери» [Гладкая 2009, 80]. В такой же позиции – «по сторонам окон центральных членений фасадов» – находятся лежащие львы церкви Покрова на Нерли [Иоаннисян 1985, 152]. Фигуры львов включены в программу внешнего декора

¹⁶ О раннехристианских стеклянных сосудах с золочёными изображениями на дне см.: Охочимский 2022, 11–13.

¹⁷ Вл. В. Седов отмечает, что «собор в Модене был источником для большинства форм фасадного убранства церквей Владимира и окрестностей», однако указывает на различия в конструкции итальянских и владимирских порталов [Седов 2019, 176–178].

соборов Рождества Богородицы в Суздале (1223–1225) [см.: Заграевский 2015; Орлова 2019, 55], Михаила Архангела в Нижнем Новгороде (1227) и святого Георгия в Юрьеве-Польском (1234) [Вагнер 1962, 255]. Изображения львов в составе фасадного декора Рождественского собора Суздаля «кажутся коррелированными с их образами на нижних пластинах его входных дверей, так называемых золотых вратах»; эти «роскошные золотые врата», украшающие входы в собор, являются важнейшей составной частью его общего облика [Орлова 2019, 61–63]. Можно вспомнить и о скульптурных изображениях (ныне утраченных) возлежащих на плитах парных львов, найденных при археологических исследованиях рядом с церковью Покрова на Нерли и входивших, как считается, в состав её декора¹⁸; по всей вероятности, эти каменные львы «служили наземными стражами входа в храм» [Орлова 2019, 60–61]. Все эти изображения, по мнению Г. К. Вагнера, были «традиционно-охранительными» [Вагнер 1962, 257], то есть – в контексте христианского мировоззрения – служили визуальными символами высшей защиты.

Ту же защитную роль играют львиные маски по углам оконных проёмов Успенского собора во Владимире [Воронин 1967, 62; Максимов 1976, 62; Полунина 1970, ил. 3], на вратах Суздальского и Ростовского соборов. Маски львов используются в оформлении церкви Покрова на Нерли и Рождественского храма в Боголюбове [Гладкая 2009, 79–80]. Мотиву львиной маски в системе декорации Димитриевского собора придается, по словам М. С. Гладкой, «одно из ведущих значений»; этим объясняется большая численность и главенствующее положение львиных масок, которые образуют венец главы храма и «венцы» порталов, отмечая собой важнейшие «в конструктивном и сакральном отношении места и зоны храма», в том числе входы в храм [Гладкая 2009, 79]. Маска выражает позицию обзора, наблюдения, стражи¹⁹: владимирские львы держат под контролем и попечением городское пространство столицы северо-восточной Руси.

Львы блюдут и внутреннее пространство владимирских храмов. Так, в интерьере Успенского собора мы встречаем «парные фигуры лежащих львов на капителях под куполом <...> и импостах арок боковых нефов» [Максимов 1976, 60; ср.: Раппопорт 1982, 51]. В храме Покрова на Нерли подпружные арки «опираются на плиты с изображениями лежащих львов» [Иоаннисян 1985, 152]; такие же рельефные львы, выполненные «по типу церкви Покрова на Нерли» [Новаковская 1978, 136–137], помещены в интерьере Димитриевского собора, в импостах подпружных арок, где они играют роль «охранительных символов» [Акопян 2007, 15].

Итак, львы символизируют сакральную стражу²⁰. Львы, находящиеся в смысловой связи с образом Давида-праведника, выражают собой идею высшего покро-

¹⁸ Были найдены круглая скульптурная фигура лежащего льва и львиная голова от такой же круглой скульптуры. Эти львы известны по зарисовке, сделанной в XIX веке В. А. Прохоровым [см.: Лифшиц 2015, 382–383].

¹⁹ О роли маскарон в формировании городского пространства и их охранной функции см.: Марков, Штайн 2024, 153–157. О маскаронах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском см.: Лифшиц 2019, 91–94.

²⁰ По словам Мишеля Пастуро, «в церкви, как романской, так и готической, львов можно увидеть повсюду – снаружи и внутри, в нефе и на хорах, на полу, на стенах, на потолке, на дверях и на окнах: целых львов и львов гибридных, изображённых отдельно или в составе сцены» [Пастуро 2012, 50]. Ср. описание декора церкви св. Иакова в Регенсбурге: «Человек, переступающий порог церкви, должен был пройти мимо грозной стражи в виде львов внизу, целого их ряда наверху на основаниях дуг-архивольтов портала с западной стороны» [Алексеева 2015, 104].

вительства месту обитания преемников ветхозаветного святого, выступают в роли городских ангелов-хранителей. Однако это не единственная идея, передаваемая посредством льва-символа²¹. У многочисленных изображений львов во владими́ро-суздальской пластике [Вагнер 1962, 256] был различный смысл. Семиотический анализ разнообразных львиных изображений с учётом «повсеместности их присутствия» позволяет усматривать вариативность значений мотива льва «в зависимости от нахождения его в определённой пространственной зоне храмового декора или в составе определённой композиции» [Гладкая 2009, 79]. Точнее говоря, семантика льва связана с конкретным контекстом (ассоциативным рядом), в который он включается при «чтении» фасадной декорации. Каждый из таких рядов задаётся ключевым изображением библейского Давида на троне.

К тому же, лев, согласно блаженному Иерониму, – символ евангелиста Марка²² [см.: Подосинов 2000, 11–13; Вагнер 1962, 257] и, соответственно, визуальная эмблема Евангелия от Марка [Гладкая 2009, 78], одного из четырёх канонических Евангелий. Такая символическая традиция восходит к видению «подобия четырёх животных» в книге пророка Иезекииля, где, наряду с прочими визуальными характеристиками «подобий», упоминается «лицо льва» (Иез 1:10). В художественном строе Апокалипсиса мы встречаем ту же символическую четверицу: «И первое животное было подобно льву» (Откр 4:7). Кстати сказать, в том же видении св. Иоанна Богослова все четыре символических животных «воздают славу, и честь, и благодарение Сидящему на престоле, Живущему во веки веков» (Откр 4:9), то есть делают то же, что и Давид-псалмопевец. С IV века в христианском изобразительном искусстве святой Марк практически постоянно изображается со львом [Подосинов 2000, 11] как своим персональным атрибутом (ил. 11), либо лев заменяет евангелиста, выступая в качестве его визуальной эмблемы (ил. 13–14).

Лев евангелиста Марка, по мнению некоторых христианских теологов, – аллюзия на проповедь Иоанна Крестителя в пустыне [Подосинов 2000, 12], то есть в месте обитания львов. Это и место подвига христианских отшельников-пустынников, которые в пустыне (в прямом смысле этого слова) искали уединения для мистического возрастания в святости. Одним из признаков их религиозного совершенства выступает дружба святых с животными пустыни, в том числе со львами. Яркий пример такой дружбы даёт Житие аввы Герасима Иорданского (V в.), многократно иллюстрированное (ил. 15). Распространённая иконография мученика Маманта Кесарийского (III в.) включает изображение льва, на котором восседает святой, держа в руках овцу (ил. 16); вся композиция служит визуальной метафорой высшего заступничества. Прирученный лев выступает аллегорией побеждённой страсти в иконных визуализациях Жития святой Марии Египетской (ил. 17), а в иконографии Даниила усмирённые львы (Дан 14:31–42) лижут ноги святому пророку Божию (ил. 18). В таких сюжетах образ льва играет роль визуализа-

²¹ Об эволюции льва как символа в средневековой Европе см.: Пастуро 2012, 48–65.

²² У св. Иринея Лионского (II в.), впервые установившего аналогию между библейскими мистическими «животными» и евангелистами (Adv. haer. III 11, 8), лев выступает символом Иоанна [Подосинов 2000, 11]. По другому толкованию той же темы (блаженный Августин), лев – символ евангелиста Матфея, поскольку именно в Евангелии от Матфея речь идёт о царственном происхождении и достоинстве Христа [Вагнер 1962, 256].

ции темы личной непорочности, обрётённой в содействии с благодатью Божией, ниспосланной свыше на Его угодников.

Наконец, тема Давида-угодника, снискавшего божественную помощь, отсылает к важнейшей, ключевой для Владимира идее *покрова* Богородицы, столь ярко акцентированной в самой структуре сакрального пространства города. Изображения Давида со львами – это, помимо прочего, визуальная манифестация веры в высшую защиту – веры, получившей здесь своё углубление до уровня ветхозаветного прообраза. Так, по мнению Г. К. Вагнера, «образ Давида в скульптуре церкви Покрова прежде всего обусловлен Псалтырью, теми псалмами её, где говорится о Покрове (о “крове крылу”)»; поскольку же «культу Покрова при Андрее Боголюбском придавалось громадное национальное значение, постольку появление образа Давида-псалмопевца в фасадной скульптуре вполне правомерно» [см.: Даркевич 1964, 53]. Через смысловую отсылку к идее высшей защиты фигура Давида коннотативно связывается с владимирским «культом Богоматери» [Воронин 1961, 269; ср.: Даркевич 1964, 47], Девы «от благороднейшего и царственнейшего корня Давидова» [Иоанн Дамаскин 1997, 253]. Поэтому тронный Давид с псалтирью, сопровождаемый львами-блюстителем, вполне объяснимо появляется именно в декорации храма Покрова на Нерли, где связь ветхозаветного праведника с покровительством Богородицы визуально усилена девичьими масками [Воронин 1961, 437], и затем преемственно повторяется в экстерьере Дмитриевского собора.

Линия покровительства Богоматери продолжена в семантике декора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, центральное смысловое место на южном фасаде которого заняла крупноразмерная композиция «Оранта с предстоящими», восстановленная в 1961 году²³. В состав композиции входят фигуры князей и пророков, а завершает её рельеф Спаса-Эммануила, связанный «общностью рисунка растительного орнамента» с рельефным камнем Оранты [Столетов 1974, 122–124]. Богородица-Оранта, выполняющая здесь функцию «Нерушимой Стены» [см.: Аванесов 2023, 130–151], выступает как «главная заступница владими́ро-суздальских князей» и точно вписывается в Богородичный иеротопический цикл, целенаправленно установленный во Владимирской земле Андреем Боголюбским [Столетов 1974, 134]. Так идея покрова Богородицы получает завершающий и прямой визуальный акцент.

Связь иконографии Богородицы с темой покровительства свыше (к которой отсылает мотив льва) можно отметить также через параллель Оранты-Панагии и панагиара – блюда, на котором возносили просфору в честь Богоматери [Бобров 2010, 201]. Единственный известный на Руси панагиар «византийского» типа – новгородский серебряный панагиар Софийского собора (1435 / 1436) [Рындина 1994, 207], не считая его почти точной московской копии середины XVII века [Бобровницкая 1976, 116]. Здесь четыре коленопреклонённых ангела, стоящие на четырёх львах, держат на поднятых руках «двусторчатую тарель, совершенно аналогичную русским серебряным панагиям XIV–XVI вв.» (ил. 19); такая композиция, к тому же, полностью повторяет сцену Вознесения, в которой четыре ангела поддерживают

²³ Л. И. Лифшиц полагает, что данная композиция могла располагаться на западном фасаде храма [Лифшиц 2019, 96–98].

мандорлу с возносящимся Христом [Рындина 1994, 207]²⁴. Фигуры львов окружает литой орнамент в виде процветших крестов [ср.: Строганов 1849, ил. 55], одновременно представляющих собой райские растения. Образы святых бесплотных сил Небесных, Вознесения Спасителя в славе, архиерейского служения, «возношения хлеба Богородичного на трапезах» [Голубинский 1881, 237], Евхаристии, Райского сада и его охранников-львов, на силу и верность которых опираются ангелы, – всё это вместе создаёт многослойный визуальный символ совокупной молитвы о заступничестве свыше, о снискании *покрова* Богородицы, – молитвы, возносимой в искреннем славословии по примеру и образу псалмопевца Давида.

Давид как пророк

Образ Давида как пророка стоит во главе ещё одного семантического ряда, в который «собираются» персонажи владимирского собора св. Димитрия Солунского. Сама поза Давида, воздевшего к небесам правую руку, может быть прочитана как стандартная поза пророчества: указание и на источник прозрений, и на их финальный ориентир – Царство Небесное. Этот характерный жест можно видеть, к примеру, на картине Лоренцо Монако, изображающей праведного Ноя как пророка: левой рукой Ной придерживает модель ковчега на своём левом колене, а правой указывает вверх (ил. 20). Обращая внимание к небесам, Ной «словно призывает зрителя внять слову Божию» [Пивень 2022, 58–59] с целью достижения спасения; так же прочитывается и жест пророчествующего Давида на храмовых фасадах Владимира.

Благодаря фигуре царя-пророка в пространстве города визуально обозначена «главная тема христианства – тема Преображения» [Гладкая 1997, 159]: мы видим спасённую и преображённую тварь, собранную вокруг Давида. Названная тема передана, прежде всего, посредством множественных изображений львов, из опасных хищников превратившихся в «кротких сказочных зверей» [Лифшиц 2019, 88], в «благостных, бодро шагающих благородных существ, которые <...> ассоциируются с обитателями райского сада» [Орлова 2019, 55]. «Обнимающиеся» птицы и звери²⁵, «улыбающиеся» львы иллюстрируют идею всеобщего конечного примирения, выражают «атмосферу ликования и торжества твари, преображённой Божественной благодатью» [Гладкая 2009, 81], воплощают собой «символический образ» Рая [Акопян 2007, 8]. С этим образом связан и мотив льва у дерева (или под деревом) «в подоконном ряду прясел, под фигурами святых в аркатуре и порталах»

²⁴ По описанию архидиакона Павла Алеппского, на торжественном приёме у царя и патриарха «протопоп со своими товарищами-священниками и протодиаконом с товарищами вышли на средину, неся Панагию в чудесном серебряном вызолоченном сосуде с ангелами кругом, поддерживающими красивое блюдо, на котором лежала Панагия. Совершили над ней обычные молитвы, и все получили от неё частицу» [Павел Алеппский 1898, 29]. Этот панагий был заказан, видимо, патриархом Никоном специально к приезду Антиохийского патриарха Макария в 1655 г. по новгородскому образцу: Никон был Новгородским митрополитом в 1648–1652 гг. и, надо полагать, был знаком с оригиналом [Бобровницкая 1976, 117].

²⁵ В. П. Даркевич видит в обнимающихся владимирских львах отдалённое отражение сасанидского сюжета (два перекрещенных льва у дерева жизни), отмечая при этом, что «сдвоенные львы на фасадах Дмитриевского собора в стилистическом и в идеологическом плане имеют мало общего со своими иранскими прототипами» [Даркевич 1976, 208].

Димитриевского собора [Гладкая 2009, 80]. Сочетание деревьев, плодов винограда, разнообразных растительных орнаментов, зверей и птиц во внешней декорации восточнохристианских храмов (Сирия, Египет, Малая Азия, Армения, Грузия) начиная с V века призвано изображать картину райской жизни; при этом были созданы такие архитектурные произведения, в которых образ Рая «не только получает наиболее полное визуальное воплощение, но и выступает как некая концепция, некий программный документ эпохи, вобравший в себя всё многообразие средневекового представления о мире» [Акопян 2007, 9] и о завершении его истории.

Рай, Царство Божие – квинтэссенция пророчеств царя Давида; видениями этого Царства наполнены барельефы Димитриевского собора, где многие звери и птицы – это «райские существа» [Гладкая 2009, 91], населяющие «бесконечно цветущий» [Акопян 2007, 15] небесный Сад. Цветение, плодоношение и благоухание райской растительности визуальны переданы через изображения деревьев, относящихся «к теме рая»; это «райское дерево, виноградная лоза и пальма» [Гладкая 2009, 77]. В данном контексте наиболее выразителен барельеф, находящийся в тимпане центрального прясла южного фасада (ил. 21), где веселящиеся львы и ликующие птицы окружают Давида, простёршего правую руку ввысь, откуда на него нисходит Святой Дух в виде голубя; под ногами Давида-пророка – два цветущих райских растения.

Из всего разнообразия райской флоры, цветущей на стенах Димитриевского собора, выделяются несколько рельефов, изображающих «трёхчастное дерево», по своей композиционной структуре близкое процветшему Кресту [Гладкая 2001, 122] (ил. 22), в христианской символике соотносимому и с процветшим жезлом Аароновым (Чис 17:5–8) [Лидов 1997, 172], и с Древом Жизни посреди Эдемского сада (Быт 2:9) [Иоанн Дамаскин 2002, 298], и с деревом Распятия, и с тем Древом, которое будет произрастать в центре Небесного Иерусалима (Откр 2:7; 22:2). Художественное решение процветшего дерева в резьбе собора буквально соответствует своему ветхозаветному прообразу – процветшему жезлу, иллюстрируя все его качества «вплоть до темы плодоношения» [Гладкая 2001, 122–123]. Кроме того, как в византийской, так и в латинской традиции райское Древо Жизни типологически соотносится с Древом Креста, «ибо деревом Креста Христова человечество возрождается к вечной жизни» [Татарникова 2021, 197], которая была потеряна прародителями. Визуальное соотнесение, типологическое сопоставление и смысловое отождествление Креста Христова и Древа Жизни восходит к раннехристианскому искусству²⁶, и именно образ процветшего Креста, отсылающего к Древу Жизни, является самым ранним символом Распятия как начала и залога вечной жизни [Татарникова 2021, 198–199]. Образ Креста, который есть «растение воскресения, древо жизни вечной» [Иоанн Дамаскин 2002, 297], выступает как символ полноты времён, как визуальный знак начала, апогея и конца земной истории.

Жезл Аарона в образе процветшего Креста имеет и другую немаловажную коннотацию: он входит в круг богородичной символики. Тему процветшего жезла первосвященника и образ Пресвятой Девы объединяет мотив «неоплодотворённого плодоношения» [Гладкая 2001, 123]: цветущий жезл Аарона

²⁶ Ранние примеры изображений процветшего Креста как Древа Жизни и генезис иконографии *Lignum Vitae* описаны в: Татарникова 2021, 199–209.

уподобляется чудесному рождению Богоматери от бесплодных родителей, а само цветение – воплощению Христа от Девы [Этингhoff 2000, 71]. Жезл Аарона как прообраз Непорочного зачатия достаточно широко фигурирует в европейских текстах XII века, в том числе литургических, а также в миниатюрах указанного времени; к примеру, в Штаммхаймском миссале (1170-е гг.) сцена Благовещения включает изображение Аарона с процветшим жезлом [Сычёва 2019, 21–22]. Таким образом, Дева Мария также включается в визуально-символический ряд, репрезентирующий эсхатологические пророчества о Царстве Божием.

Древо Жизни, как пишет блаженный Августин, служило для человека в Раю не источником питания, а «таинством, означавшим не что иное, как премудрость» (Aug. De Genesi ad litteram VIII 4); в то же время «Премудрость, то есть Христос, представляет собою Древо Жизни в Раю духовном», которому и соответствовало «Древо Жизни в Раю телесном» (Aug. De Genesi ad litteram VIII 5) [Августин 2000, 502–503; ср.: Татарникова 2021, 198] – как означающее означаемому. Так в семиотический комплекс «Древо–Крест» вплетается тема Софии-Премудрости Божией и её «земной» проекции – мудрости, о которой сказано, что она – Древо Жизни для тех, кто приобретает её (Притч 3:18). В свою очередь, Давид, пророчествующий о Рае, обретает статус «софийной» персоны. Этот статус визуализирован, например, на миниатюре Парижской Псалтири (X в.), где Давид помещён между двумя аллегорическими фигурами – Пророчества и Премудрости (Софии) [Буслаев 1908, 115]; на голову Давида здесь тоже, как и на рельефе Димитриевского собора, слетает голубь – символ Святого Духа, осеняющего пророка свыше (ил. 23). Подобную композицию можно наблюдать на миниатюре Псалтири XIII века из Ватиканской Библиотеки (ил. 24).

К эсхатологической тематике, столь ярко представленной в экстерьерной декорации Димитриевского собора, относится также изображение Этимасии – «Престола уготованного» – на южном фасаде. Это символ трона, приготовленного ко второму пришествию Иисуса Христа, грядущего судить живых и мёртвых (1 Пет 4:5; 2 Тим 4:1). В пророчествах Давида этот престол упоминается неоднократно: «Съль еси на престолъ, судяй правду» (Пс 9:5); «И Господь во вѣкъ пребываетъ, уготова на судъ престолъ Свой» (Пс 9:8); «Правда и судьба уготованіе престола Твоего» (Пс 88:15); «Готовъ престолъ Твой оттолъ: отвѣка Ты еси» (Пс 92:2). Иконография Этимасии складывается как отражение богослужебного обычая древних церквей христианского Востока «выставлять по праздникам и во время соборов приготовленные церковью престолы с книгою Св. Евангелия на них, а в Иерусалиме – с орудиями Страстей Господних и Св. Крестом» [Кондаков 1905, 78]. Таким образом, изображение Этимасии отсылает не только к будущему Суду, но и к иерусалимской сакральной топике. Но одновременно здесь может быть прочитан и софийный смысл: Этимасия входит в состав иконографической композиции Софии-Премудрости Божией [см.: Кондаков 1905, табл. 18]. Наконец, Этимасия изображена на обратной стороне Владимирской иконы Богородицы [Этингhoff 1999, 296; Щенникова 2013, 19], что придаёт символу Второго Пришествия вполне определённые локальные коннотации. Именно на Этимасию указывает пророчествующий Давид на южном фасаде Димитриевского собора; и именно с этого уготованного Престола слетает голубь-Святой Дух (ил. 25), нисходящий на царя-пророка.

Наконец, тема эсхатологического пророчества несёт в себе ещё один смысл: Давид как пророк – «один из самых важных провозвестников Нового Иерусалима, его пророческие псалмы традиционно иллюстрируются изображениями Небесного града» [Лидов 1997, 176]. Такого рода изображения опираются на видение пророка Иезекииля, которому был явлен Небесный храм, особенно примечательный своим резным декором:

От верха дверей как внутри храма, так и снаружи, и по всей стене кругом, внутри и снаружи, были резные изображения, сделаны были херувимы и пальмы: пальма между двумя херувимами, и у каждого херувима два лица. С одной стороны к пальме обращено лицо человеческое, а с другой стороны к пальме – лицо львиное; так сделано во всём храме кругом. От пола до верха дверей сделаны были херувимы и пальмы, также и по стене храма (Иез 41:17–20).

Это видение стало в христианской традиции одним из важнейших ветхозаветных образов Горнего Иерусалима; оно воспринималось как «явленная Богом икона и именно в этом качестве приводилось защитниками иконопочитания» [Лидов 1997, 172–173]. Можно предположить, что именно это описание явилось для владимирских князей основой их программы по созданию земного образа Небесного Града [ср.: Солнцев 2012, 277–278], программы, в которой храмы русского Северо-Востока уподоблялись храму Иезекииля²⁷. Резные пальмы, херувимы (фантастические крылатые существа), львиные и человеческие лица прямо указывают на небесный прототип храмов Андрея и Всеволода. По словам блаженного Августина, «хотя и существует вечный Иерусалим на небе, тем не менее устроен был и на земле город, знаменовавший собою тот» (Aug. De Genesi ad litteram VIII 4). Этими словами достаточно ясно характеризуется тот иконографический контекст, в котором может быть истолкована эсхатологическая линия в декоре владимирских храмов; эта смысловая линия определена «символикой Небесного Иерусалима и последней Теофании» [Лидов 1997, 181–182], то есть грядущего Второго Пришествия²⁸.

²⁷ В свою очередь, храм Иезекииля в своём декоре подобен иерусалимскому святилищу Соломона, который «на всех стенах храма кругом сделал резные изображения херувимов и пальмовых деревьев и распускающихся цветов, внутри и вне» (3 Цар 6:29); кроме того, Иерусалимский храм содержал в себе особые богослужебные вещи (десять «медных подстав» для жертвенных сосудов), которые были украшены изображениями херувимов, львов и пальм (3 Цар 7:29–36).

²⁸ А. М. Высоцкий обращает внимание на то, что из сохранившегося текста Книги Иезекииля (во всех её редакциях и переводах) невозможно сделать однозначный вывод о наличии резных изображений не только внутри, но и снаружи увиденного пророком храма. Тезис А. М. Лидова «о зависимости наружного скульптурного декора владими́ро-суздальских храмов XII–XIII вв. от скульптурного декора храма Иезекииля, отражённого в Предании (особенно западном), в принципе не вызывает возражений»; однако утверждение о наружном «якобы скульптурном декоре храма Иезекииля <...> не может не вызвать возражений, поскольку оно основывается исключительно на относительно позднем толковании Книги Иезекииля Ришара Сен-Викторского и его иллюстрациях» [Высоцкий 2002, 259]. При всей аргументированности возражений А. М. Высоцкого речь в данном случае всё же надо вести не о том, прав или неправ А. М. Лидов в своих интерпретациях мотива владимирских князей, а о том, могли ли авторы программы декора владими́ро-суздальских храмов XII века (то есть эти самые князья) опираться на библейский текст, в котором «херувимы и пальмы» были описаны как наружная резьба.

Итак, семиотическая линия, берущая начало от заглавного образа ветхозаветного Давида как пророка, ведёт к идее Рая и Небесного Иерусалима. Визуализация этой идеи в наружной декорации Димитриевского собора во Владимире осуществлена посредством изображения райских растений и животных²⁹; иначе говоря, в одном из своих аспектов эта декорация представляет собой икону Рая. Эсхатологический нарратив рельефов³⁰ усилен мотивами Богородицы и Софии-Премудрости, а аллюзия на Небесный Храм из видения Иезекииля утверждает Владимир в качестве города-иконы Горнего Иерусалима.

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.
- Аванесов 2023 – Аванесов С. С. Сакральная топика русского города. Москва, 2023.
- Августин 2000 – Августин Блаженный. Творения. Т. 2: Теологические трактаты. Санкт-Петербург, Киев, 2000.
- Акопян 2007 – Акопян З. В. Образ «Рая» во внешней декорации памятников средневековой Армении и Древней Руси // Пятые чтения памяти профессора Николая Фёдоровича Каптерева. Россия и православный Восток: новые исследования по материалам из архивов и музейных собраний. Москва, 2007. С. 7–20.
- Алексеева 2015 – Алексеева М. С. Скульптурная интерпретация ирландского манускрипта «Видение Тнугдала» // Идеи и идеалы. 2015. № 3 (25). Т. 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.
- Бобров 2010 – Бобров Ю. Г. Основы иконографии памятников христианского искусства. Москва, 2010.
- Бобровницкая 1976 – Бобровницкая И. А. Серебряный панагийар из Успенского собора // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Вып. II. Москва, 1976. С. 116–122.
- 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 1908 – Буслаев Ф. И. Сочинения. Т. 1. Санкт-Петербург, 1908.
- Вагнер 1962 – Вагнер Г. К. К вопросу о владими́ро-суздальской эмблематике // Историко-археологический сборник. Артемию Владимировичу Арциховскому к шестидесятилетию со дня рождения. Москва, 1962. С. 254–264.

²⁹ Иногда возникает впечатление, что в райском контексте животные и растения визуально уподобляются друг другу: львы, например, имеют «процветшие» хвосты [ср.: Лифшиц 2019, 88].

³⁰ Ср. с летописной датой начала строительства Успенского собора: «Въ лѣто 6666. Заложѣ Андрѣй князь въ Володимѣре церковь камену святую Богородицю» [ПСРЛ 1846, 149].

- Вагнер 1969 – Вагнер Г. К. Дмитриевский собор. Архитектура и скульптура Дмитриевского собора во Владимире. Ленинград, 1969.
- Воронин 1961 – Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. Т. 1: XII столетие. Москва, 1961.
- Воронин 1967 – Воронин Н. Н. Владимир. Боголюбово. Суздаль. Юрьев-Польской. Москва, 1967.
- Высоцкий 2002 – Высоцкий А. М. Храм Иезекииля как источник наружного скульптурного декора владими́ро-суздальских храмов XII–XIII вв. *Sic et non // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. Санкт-Петербург, 2002. С. 255–269.*
- 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. Рельефная пластика Дмитриевского собора XII века во Владимире. Некоторые результаты работы над «Каталогом» // Вестник РГНФ. 1997. № 4. С. 154–161.
- Гладкая 2001 – Гладкая М. С. Древовидные мотивы в резьбе Дмитриевского собора во Владимире // Церковные древности. Москва, 2001. С. 116–131.
- Гладкая 2009 – Гладкая М. С. Рельефы Дмитриевского собора во Владимире. Опыт комплексного исследования. Москва, 2009.
- Голубинский 1881 – Голубинский Е. История Русской Церкви. Т. 1. Часть 2. Москва, 1881.
- Гриликес и др. 2006 – Гриликес Л., прот., Ткаченко А. А., Петров А. Е., Лукашевич А. А., Журавлёва И. А. Давид // Православная энциклопедия. Т. XIII. Москва, 2006. С. 544–555.
- Грушевой 2008 – Грушевой А. Г. Иудеи и иудаизм в истории Римской республики и Римской империи. Санкт-Петербург, 2008.
- Даркевич 1964 – Даркевич В. П. Образ царя Давида во владими́ро-суздальской скульптуре // Краткие сообщения Института археологии Академии наук СССР. 1964. Вып. 99. С. 46–53.
- Даркевич 1976 – Даркевич В. П. Об одном рельефе Дмитриевского собора во Владимире // Средневековая Русь. Москва, 1976. С. 204–208.
- Ендольцева, Скаков 2020 – Ендольцева Е. Ю., Скаков А. Ю. Зооморфные образы в архитектурной пластике Кавказа IX–XI вв. (Абхазия и Южная Осетия): традиционная культура в формировании христианских образов // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2020. Вып. 37. С. 9–27.
- Заграевский 2015 – Заграевский С. В. Вопросы реконструкции первоначального вида суздальского собора Рождества Богородицы начала XIII века // На пороге тысячелетия. Суздаль в истории и культуре России. Владимир, 2015. С. 75–84.
- Иоанн Дамаскин 1997 – Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Христологические и полемические трактаты. Слова на Богородичные праздники / Пер., комм. свящ. М. Козлова, Д. Е. Афиногенова. Москва, 1997.
- Иоанн Дамаскин 2002 – Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Источник знания / Пер., комм. Д. Е. Афиногенова, А. А. Бронзова, А. И. Сагарды, Н. И. Сагарды. Москва, 2002.
- Иоанн Златоуст 1899 – Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского. Т. 5. Санкт-Петербург, 1899.
- Иоаннисян 1985 – Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XIII вв. // Дубов И. В. Города, величием сияющие. Ленинград, 1985. С. 140–181.
- Колчин 1978 – Колчин Б. А. Гусли древнего Новгорода // Древняя Русь и славяне. Москва, 1978. С. 358–366.

- Комашко 2006 – Комашко Н. Русская икона XVIII века. Москва, 2006.
- Кондаков 1905 – Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Санкт-Петербург, 1905.
- Кутепов 2011 – Алексей (Кутепов), архимандрит. Святоотеческое учение о Божией Матери. Тула, 2011.
- Куфтин 1949 – Куфтин Б. А. Материалы к археологии Колхиды. Т. 1. Тбилиси, 1949.
- 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.
- Леонид 1884 – Леонид, архимандрит. Историческое и археологическое описание первоклассного Успенского женского монастыря в городе Александрове (Владимирской губернии). Санкт-Петербург, 1884.
- Лидов 1997 – Лидов А. М. О символическом замысле скульптурной декорации владимиро-суздальских храмов XII–XIII вв. // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII в. Санкт-Петербург, 1997. С. 172–184.
- Лифшиц 2015 – Лифшиц Л. И. Белокаменная резьба Северо-Восточной Руси // История русского искусства. Т. 2. Часть 2. Москва, 2015. С. 354–431.
- Лифшиц 2019 – Лифшиц Л. И. О программе резного декора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском // Искусствознание. 2019. № 3. С. 80–99.
- Лифшиц и др. 2004 – Лифшиц Л. И., Сарабянов В. Д., Царевская Т. Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века. Санкт-Петербург, 2004.
- Лихачёв 1980 – Моление Даниила Заточника / Подг. текста, пер., комм. Д. С. Лихачёва // Памятники литературы древней Руси. XII век. Москва, 1980. С. 388–399.
- Лихачёва 1977 – Лихачёва В. Д. Византийская миниатюра. Москва, 1977.
- Ловягин 1875 – Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках / Пер. Е. Ловягина. Изд. 3-е. Санкт-Петербург, 1875.
- Лосский 2010 – Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие / Пер. с фр. В. А. Решиковой. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2010.
- Максимов 1976 – Максимов П. Н. Творческие методы древнерусских зодчих. Москва, 1976.
- Манукян 2012 – Манукян А. М. Златые врата начала XIII в. собора Рождества Богородицы в Суздале: особенности конструкции // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2012. № 1. С. 118–130.
- Марков, Штайн 2024 – Марков А. В., Штайн О. А. Торчком и изгибом: маскарон как философия города // Наука. Искусство. Культура. 2024. Вып. 4 (44). С. 152–159.
- Насонов 1950 – Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / Под ред. А. Н. Насонова. Москва, Ленинград, 1950.
- Новаковская 1978 – Новаковская С. М. К вопросу о поздних рельефах в резьбе Дмитриевского собора во Владимире // Советская археология. 1978. № 4. С. 128–141.
- 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.
- Орлова 2019 – Орлова М. А. О фасадном декоре Рождественского собора в Суздале. К проблеме реконструкции // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. Вып. 36. С. 48–65.

- Охоцимский 2022 – Охоцимский А. Д. Пей и живи! Римские золотые донца и раннехристианская иеротопия // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 1. С. 10–38.
- Павел Алеппский 1898 – Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с араб. Г. Муркоса. Вып. 3. Москва, 1898.
- Пастуро 2012 – Пастуро М. Символическая история европейского Средневековья / Пер. с фр. Е. Решетниковой. Санкт-Петербург, 2012.
- Петров 2009 – Петров В. В. «Кифара» и «псалтерий» в символической органологии Античности и раннего Средневековья // Историко-философский ежегодник. 2008. Москва, 2009. С. 27–51.
- Пивень 2022 – Пивень М. Г. Манускрипты хроник в картинах XV века. Иконографическая программа миниатюр в контексте миграции образов гуманистического искусства // Новое искусствознание. 2022. № 3. С. 54–63.
- Поветкин 1997 – Поветкин В. И. Музыкальные инструменты // Древняя Русь. Быт и культура. Москва, 1997. С. 179–185.
- Подосинов 2000 – Подосинов А. В. Символы четырёх евангелистов, их происхождение и значение. Москва, 2000.
- Полунина 1970 – Полунина К. С. Владимир. Москва, 1970.
- Попова 2003 – Попова О. С. Византийские и древнерусские миниатюры. Москва, 2003.
- Порфиридов 1996 – Порфиридов Н. Г. Искусство золотой наводки в Новгороде // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Москва, 1996. С. 284–290.
- ПСРЛ 1846 – Полное собрание русских летописей. Т. 1. Санкт-Петербург, 1846.
- Раппопорт 1982 – Раппопорт П. А. Русская архитектура X–XIII вв. Каталог памятников. Ленинград, 1982.
- Рындина 1994 – Рындина А. В. О литургической символике древнерусских серебряных панатий // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. Санкт-Петербург, 1994. С. 204–219.
- Седов 2019 – Седов Вл. В. Церковь Покрова на Нерли и собор в Модене // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2019. № 3. С. 161–181.
- Сизоненко 2000 – Сизоненко Т. Д. О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса // Иконостас. Происхождение – развитие – символика. Москва, 2000. С. 501–524.
- Солнцев 2012 – Солнцев Н. И. Концепт «Нового Иерусалима» в строительной инициативе Андрея Боголюбского // Вестник Нижегородского университета имени Н. И. Лобачевского. 2012. № 4 (1). С. 275–281.
- Столетов 1974 – Столетов А. В. Георгиевский собор города Юрьева-Польского XIII века и его реконструкция // Из истории реставрации памятников культуры. Москва, 1974. С. 111–134.
- Строганов 1849 – Древности Российского государства / Под ред. С. Строганова. Отделение 1. Москва, 1849.
- Сычёва 2019 – Сычёва Ю. А. Типологический принцип в программе миниатюр Штаммхаймского миссала // Исторические исследования. 2019. № 13. С. 17–26.
- Татарникова 2021 – Татарникова А. Иконография древа жизни в христианском искусстве // Петербургские искусствоведческие тетради. 2021. Вып. 63. С. 197–212.
- Творогов 1978 – Житие Феодосия Печерского / Пер., подг. текста О. В. Творогова // Памятники литературы древней Руси. XI – начало XII века. Москва, 1978. С. 304–391.

- Трифонов 2015 – Трифонова А. Н. Двери Новгородской Софии. Великий Новгород, 2015.
- Уваров 1908 – Уваров А. С. Христианская символика. Часть 1: Символика древне-христианского периода. Москва, 1908.
- Ухова, Писарская 1969 – Ухова Т., Писарская Л. Лицевая рукопись Успенского собора. Евангелие начала XV века из Успенского собора Московского Кремля. Ленинград, 1969.
- Чернецов 1992 – Чернецов А. В. Золочёные двери XVI в. Соборы Московского Кремля и Троицкий собор Ипатьевского монастыря в Костроме. Москва, 1992.
- Чернецов 2002 – Чернецов А. В. Двери христианских храмов: иконография и символика // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2002. № 4. С. 6–14.
- Шохин 1988 – Шохин В. К. Древняя Индия в культуре Руси (XI – середина XV в.). Источниковедческие проблемы. Москва, 1988.
- Щенникова 2013 – Щенникова Л. А. Владимирская икона Божией Матери. Главная святыня России. Санкт-Петербург, 2013.
- Этингоф 1999 – Этингоф О. Е. К ранней истории иконы «Владимирская Богоматерь» и традиции Влахернского Богородичного культа на Руси в XI–XII веках // Древнерусское искусство. Византия и древняя Русь. Санкт-Петербург, 1999. С. 290–305.
- Этингоф 2000 – Этингоф О. Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. Москва, 2000.
- Andronikou 2023 – Andronikou A. *La Serenissima* in Cyprus: Aspects of Venetian Art on the Edge of a Maritime Empire, 1474/89–1570/1. *Arts*. 2023. 12. 53 p.
- McBee 2011 – McBee R. Beit Alpha Mosaics of The Akeidah. *Richard McBee, Artist & Writer*. September 11, 2001. URL: <https://richardmcbee.com/writings/jewish-art-before-1800/item/beit-alpha-mosaics-of-the-akeidah>.
- Rogov 2024 – Rogov M. A. Intervisuality in iconographical studies of *Speculum humanae salvationis* // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 77–101.

References

- Akopyan 2007 – Akopyan Z. V. The image of “Paradise” in the external decoration of monuments of Medieval Armenia and Old Rus’. *The Fifth Readings in memory of Professor Nikolai Fedorovich Kapterev. Russia and the Orthodox East: New research based on materials from archives and museum collections*. Moscow, 2007. Pp. 7–20. In Russian.
- Alekseeva 2015 – Alekseeva M. S. The interpretation of the Irish manuscript “Visio Tnugdali” in Sculpture. *Ideas and Ideals*. 2015. 3 (25). Vol. 2. Pp. 101–110. In Russian.
- Andronikou 2023 – Andronikou A. *La Serenissima* in Cyprus: aspects of Venetian art on the Edge of a Maritime Empire, 1474/89–1570/1. *Arts*. 2023. 12. 53 p.
- 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.
- Augustine 2000 – Augustine the Blessed. *Works*. Vol. 2: Theological Treatises. Transl. into Russian. St. Petersburg, Kiev, 2000.
- Avanesov 2022 a – Avanesov S. S. Visual text of medieval Vladimir: the analysis of 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.

- Avanesov 2023 – Avanesov S. S. Sacred topics of Russian cities. Moscow, 2023. In Russian.
- Bobrov 2010 – Bobrov Yu. G. Fundamentals of the iconography of Christian art monuments. Moscow, 2010. In Russian.
- Bobrovnitskaya 1976 – Bobrovnitskaya I. A. Silver panagiar from the Assumption Cathedral. *State Museums of the Moscow Kremlin. Materials and Research*. Is. 2. Moscow, 1976. Pp. 116–122. 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 Vasilyevsky Gates. *Actual Problems of Theory and History of Art*. 2015. 5. Pp. 333–337. In Russian.
- Buslaev 1908 – Buslaev F. I. Works. Vol. 1. St. Petersburg, 1908. In Russian.
- CCRC 1846 – Complete Collection of Russian Chronicles. Vol. 1. St. Petersburg, 1846. In Russian.
- Chernetsov 1992 – Chernetsov A. V. Gilded doors of the 16th century. Cathedrals of the Moscow Kremlin and the Trinity Cathedral of the Ipatiev Monastery in Kostroma. Moscow, 1992. 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.
- Darkevich 1964 – Darkevich V. P. The image of King David in Vladimir-Suzdal sculpture. *Brief Reports of the Institute of Archeology of the USSR Academy of Sciences*. 1964. 99. P. 46–53. In Russian.
- Darkevich 1976 – Darkevich V. P. On one relief of St. Demetrius Cathedral in Vladimir. *Medieval Rus'*. Moscow, 1976. Pp. 204–208. In Russian.
- Endoltseva, Skakov 2020 – Endoltseva E., Skakov A. Zoomorphic images in architectural decoration of Caucasus of the 9th – 11th centuries (Abkhazia and Southern Ossetia): Traditional culture in the formation of Christian images. *St. Tikhon's University Review. Problems of History and Theory of Christian Art*. 2020. Vol. 37. Pp. 9–27. In Russian.
- Etinhof 1999 – Etinhof O. E. The Virgin of Vladimir and the Tradition of the Veneration of the Virgin in Blachernai to Russia in the 11th – 12th centuries. *Old Russian art. Byzantium and ancient Russia*. St. Petersburg, 1999. Pp. 290–305. In Russian.
- Etinhof 2000 – Etinhof O. E. The image of the Virgin Mary. Essays on the Byzantine iconography from the 11th – 13th centuries. Moscow, 2000. 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. Relief sculpture of the Demetrius Cathedral of the 12th century in Vladimir. Some results of work on the “Catalogue”. *Bulletin of the Russian Humanitarian Foundation*. 1997. 4. Pp. 154–161. In Russian.
- Gladkaya 2001 – Gladkaya M. S. Tree-like motifs in the carving of the St. Demetrius Cathedral in Vladimir. *Church Antiquities*. Moscow, 2001. Pp. 116–131.
- Gladkaya 2009 – Gladkaya M. S. Reliefs of the Demetrius Cathedral in Vladimir. Comprehensive research experience. Moscow, 2009. In Russian.
- Golubinsky 1881 – Golubinsky E. History of the Russian Church. Vol. 1. Part 2. Moscow, 1881. In Russian.
- Grilikhes et al. 2006 – Grilikhes L., Archpriest, Tkachenko A. A., Petrov A. E., Lukashevich A. A., Zhuravleva I. A. David. *Orthodox Encyclopedia*. Vol. 13. Moscow, 2006. Pp. 544–555. In Russian.
- Grushevoi 2008 – Grushevoi A. G. Jews and Judaism in the history of the Roman Republic and the Roman Empire. St. Petersburg, 2008. In Russian.
- Ioannisyán 1985 – Architecture of North-Eastern Rus' in the 12th – 13th centuries. *Dubov I. V. Cities shining of majesty*. Leningrad, 1985. Pp. 140–181. In Russian.

- John Chrysostom 1899 – Works of our holy father John Chrysostom, Archbishop of Constantinople. Vol. 5. Transl. into Russian. St. Petersburg, 1899.
- John of Damascus 1997 – Works of St. John of Damascus. Christological and polemical treatises. Words for the Mother of God holidays. Transl. into Russian by priest M. Kozlov, D. E. Afinogenov. Moscow, 1997.
- John of Damascus 2002 – Works of St. John of Damascus. Source of knowledge. Transl. into Russian by D. E. Afinogenov, A. A. Bronzov, A. I. Sagarda, N. I. Sagarda. Moscow, 2002.
- Kolchin 1978 – Kolchin B. A. Gusli of Old Novgorod. *Old Rus' and the Slavs*. Moscow, 1978. Pp. 358–366. In Russian.
- Komashko 2006 – Komashko N. Russian icon of the 18th century. Moscow, 2006. In Russian.
- Kondakov 1905 – Kondakov N. The Illustrated Iconographical Script. Vol. 1. Iconography of Our Lord God and Savior Jesus Christ. St. Petersburg, 1905. In Russian.
- Kuftin 1949 – Kuftin B. A. Materials for the archeology of Colchis. Vol. 1. Tbilisi, 1949. In Russian.
- Kutepov 2011 – Alexey (Kutepov), Archimandrite. Patristic Teaching on the Mother of God. Tula, 2011. 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.
- Leonid 1884 – Leonid, Archimandrite. Historical and archaeological description of the Assumption first-class convent in the city of Alexandrov (Vladimir Province). St. Petersburg, 1884. In Russian.
- Lidov 1997 – Lidov A. M. On the symbolic concept of sculptural decoration of Vladimir-Suzdalian churches of the 12th – 13th centuries. *Old Russian art. Rus'. Byzantium. Balkans. 13th century*. St. Petersburg, 1997. Pp. 172–184. In Russian.
- Lifshits 2015 – Lifshits L. I. White-stone carving of North-Eastern Rus'. *History of Russian Art*. Vol. 2. Part 2. Moscow, 2015. Pp. 354–431. In Russian.
- Lifshits 2019 – Lifshits L. I. The iconographic program of stone-carved decor in the Cathedral of St. George in Yuriev-Polskoy. *Art Studies Magazine*. 2019. 3. Pp. 80–99. In Russian.
- Lifshits et al. 2004 – Lifshits L. I., Sarabyanov V. D., Tsarevskaya T. Yu. Monumental painting of Veliky Novgorod. Late 11th – first quarter of the 12th century. St. Petersburg, 2004. In Russian.
- Likhachev 1980 – The Prayer of Daniil Zatochnik. Ed. by D. S. Likhachev. *Monuments of literature of Old Rus'. 12th century*. Moscow, 1980. Pp. 388–399. In Russian.
- Likhacheva 1977 – Likhacheva V. D. Byzantine miniature. Moscow, 1977. In Russian.
- Lossky 2010 – Lossky V. Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient. Théologie dogmatique. Transl. into Russian by V. Reschikova. Holy Trinity Lavra of St. Sergius, 2010.
- Lovyagin 1875 – Liturgical Canons in Greek, Slavonic and Russian. Transl. into Russian by E. Lovyagin. St. Petersburg, 1875.
- Maksimov 1976 – Maksimov P. N. Creative methods of Old Russian architects. Moscow, 1976. In Russian.
- Manukian 2012 – Manukian A. M. On the constructional principles of the Golden Door In Suzdal (early 13th cent.). *Moscow University Bulletin. Series 8: History*. 2012. 1. Pp. 118–130. In Russian.
- Markov, Shtayn 2024 – Markov A. V., Shtayn O. A. Jagged and Curved: Mascaroon as Philosophy of the City. *Science. Arts. Culture*. 2024. 4 (44). Pp. 152–159. In Russian.
- McBee 2011 – McBee R. Beit Alpha Mosaics of the Akeidah. *Richard McBee, Artist & Writer*. September 11, 2001. URL: <https://richardmcbee.com/writings/jewish-art-before-1800/item/beit-alpha-mosaics-of-the-akeidah>.

- Nasonov 1950 – The First Novgorod Chronicle of the Senior and Junior Editions. Ed. by A. N. Nasonov. Moscow, Leningrad, 1950. In Russian.
- Novakovskaya 1978 – Novakovskaya S. M. Late reliefs in the carving of St. Demetrius Cathedral in Vladimir. *Soviet archeology*. 1978. 4. Pp. 128–141. In Russian.
- 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. P. 172–186. In Russian.
- Orlova 2019 – Orlova M. A. Decor of the Facade of Nativity Cathedral in Suzdal: the problem of reconstruction. *St. Tikhon's University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art*. 2019. Vol. 36. Pp. 48–65. In Russian.
- Pastoureau 2012 – Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental. Transl. into Russian by E. Reshetnikova. St. Petersburg, 2012.
- Paul of Aleppo 1898 – Journey of the Antiochian Patriarch Macarius to Russia in the middle of the 17th century, described by his son, Archdeacon Paul of Aleppo. Transl. into Russian by G. Murkos. Is. 3. Moscow, 1898.
- Petroff 2009 – Petroff V. V. Kithara and Psaltery in the Symbolical Organology of Antiquity and the Early Middle Age. *History of Philosophy Yearbook*. 2008. Moscow, 2009. Pp. 27–51. In Russian.
- Piven 2022 – Piven M. G. The 15th-century “picture-chronicles” manuscripts. Miniatures iconography in the context of migration of art images in humanistic art. *New Art Studies*. 2022. 3. Pp. 54–63. In Russian.
- Podosinov 2000 – Podosinov A. V. Symbols of the four Evangelists, their origin and meaning. Moscow, 2000. In Russian.
- Polunina 1970 – Polunina K. S. Vladimir. Moscow, 1970. In Russian.
- Popova 2003 – Popova O. S. Byzantine and Old Russian Miniatures. Moscow, 2003. In Russian.
- Porfiridov 1996 – Porfiridov N. G. The art of gilding in Novgorod. *Decorative and applied art of Veliky Novgorod*. Moscow, 1996. Pp. 284–290. In Russian.
- Povetkin 1997 – Povetkin V. I. Musical instruments. *Old Rus'. Everyday life and culture*. Moscow, 1997. Pp. 179–185. In Russian.
- Rappoport 1982 – Rappoport P. A. Russian architecture of the 10th – 13th centuries. Catalogue of monuments. Leningrad, 1982. In Russian.
- Rogov 2024 – Rogov M. A. Intervisuality in iconographical studies of Speculum humanae salvationis. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 77–101.
- Ryndina 1994 – Ryndina A. V. On the liturgical symbolism of Old Russian silver panagias. *Eastern Christian Temple. Liturgy and Art*. St. Petersburg, 1994. Pp. 204–219. In Russian.
- Schennikova 2013 – Schennikova L. A. Vladimir Icon of the Mother of God. The Main Shrine of Russia. St. Petersburg, 2013. In Russian.
- Sedov 2019 – Sedov V. V. The Church of Intercession on the Nerl' and the Cathedral in Modena. *Moscow University Bulletin. Series 8: History*. 2019. 3. Pp. 161–181. In Russian.
- Shokhin 1988 – Shokhin V. K. Ancient India in the Culture of Rus' (11th – mid-15th century). Source Studies Problems. Moscow, 1988. In Russian.
- Simsky 2022 – Simsky A. D. Drink and live! Roman gold glasses and early Christian hierotopy. *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4. 1. Pp. 10–38. In Russian.
- Sizonenko 2000 – Sizonenko T. D. The Old Testament symbolism of the Royal Doors of the Russian Iconostasis. *The Iconostasis. Origins – Evolution – Symbolism*. Moscow, 2000. Pp. 501–524. In Russian.

- Stoletov 1974 – Stoletov A. V. St. George's cathedral in Yuryev-Polsky of the 13th century and its reconstruction. *From the History of Restoration of Cultural Monuments*. Moscow, 1974. Pp. 111–134. In Russian.
- Stroganov 1849 – Antiquities of the Russian State. Ed. S. Stroganov. Section 1. Moscow, 1849. In Russian.
- Solntsev 2012 – Solntsev N. I. The concept of “New Jerusalem” in the construction initiative of Andrey Bogolubsky. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*. 2012. 4 (1). P. 275–281. In Russian.
- Sycheva 2019 – Sycheva Yu. A. Typology in the programme of miniatures of the Stammheim Missal. *History Studies*. 2019. 13. Pp. 17–26. In Russian.
- Tatarnikova 2021 – Tatarnikova A. Iconography of the Tree of Life in Christian Art. St. Petersburg Art History Notebooks. 2021. Is. 63. Pp. 197–212. In Russian.
- Trifonova 2015 – Trifonova A. N. Doors of the Novgorod Sophia Cathedral. Veliky Novgorod, 2015. In Russian.
- Tvorogov 1978 – Life of Theodosius of the Caves. Ed. by O. V. Tvorogov. *Monuments of Literature of Old Rus'. 11th – beginning of 12th century*. Moscow, 1978. Pp. 304–391. In Russian.
- Ukhova, Pisarskaya 1969 – Ukhova T., Pisarskaya L. Illuminated manuscript of the Assumption Cathedral. Gospel of the early 15th century from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Leningrad, 1969. In Russian.
- Uvarov 1908 – Uvarov A. S. Christian Symbolism. Part 1: Symbolism of the Ancient Christian Period. Moscow, 1908. In Russian.
- Visotskij 2002 – Visotskij A. M. The Iezekiil Cathedral as the source of the external sculptural decoration of the churches in Vladimir and Suzdal. *Old Russian Art. Rus' and the countries of the Byzantine world. 12th century*. St. Petersburg, 2002. Pp. 255–269. In Russian.
- Voronin 1961 – Voronin N. N. The architecture of North-Eastern Russia of the 12th – 15th centuries. Vol. 1. Moscow, 1961. In Russian.
- Voronin 1967 – Voronin N. N. Vladimir. Bogolyubovo. Suzdal. Yuryev-Polskoy. Moscow, 1967. In Russian.
- Wagner 1962 – Wagner G. K. On the issue of Vladimir-Suzdal emblematics. *Historical and archaeological collection. To Artemy Vladimirovich Artsikhovskiy on the sixtieth birthday*. Moscow, 1962. Pp. 254–264. In Russian.
- Wagner 1969 – Wagner G. K. St. Demetrius Cathedral. Architecture and sculpture of the St. Demetrius Cathedral in Vladimir. Leningrad, 1969. In Russian.
- Zagraevsky 2015 – Zagraevsky S. V. Issues of reconstruction of the original appearance of the Suzdal Virgin Mary Nativity Cathedral of the early 13th century. *On the threshold of millenniums. Suzdal in the history and culture of Russia*. Vladimir, 2015. Pp. 75–84. In Russian.

Информация об авторе

Сергей Сергеевич Аванесов

доктор философских наук, профессор

профессор кафедры культурологии

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

Professor of Cultural Studies Department

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University

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

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

e-mail: iskiteam@yandex.ru

Материал поступил в редакцию / Received 13.03.2025

Принят к публикации / Accepted 16.07.2025

Иллюстрации



Ил. 1. Speculum humanae salvationis. XIV-XV в. Париж.

Bibliothèque Nationale de France. Département des Manuscrits. Latin 511 fol. 36 v

Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000434v/f76.item>



Ил. 2. Speculum humanae salvationis. Германия, Нюрнберг (?). Между 1350 и 1400.

Нью-Йорк. Morgan Library. MS M. 140 fol. 38 v

Источник: <https://ica.themorgan.org/manuscript/page/71/77070>



Ил. 3. Богородица Знамение (Влахернитисса) и Ковчег Завета. Икона.

Синай. Монастырь св. Екатерины. XIV–XV вв.

Courtesy of the Michigan-Princeton-Alexandria Expeditions to Mount Sinai.

Источник: https://www.sinaiarchive.org/s/mpa/item-set/2599?sort_by=created&sort_order=desc&page=25#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-972%2C-1%2C3599%2C3599 (слева)

Ил. 4. Богоматерь перед Ковчегом-реликвариум. Новгород.

Покровский Зверин монастырь. Храм св. Симеона Богоприимца.

Нижний регистр юго-западного столпа. Ок. 1468

© Новгородский государственный объединённый музей-заповедник

Источник: <https://novgorod-iss.kamisccloud.ru/entity/OBJECT/409465?index=4> (справа)



Ил. 5. Ковчег Завета. Мозаика пола синагоги Бейт Альфа. Израиль. VI в.

Источник: Грушевой 2008, 454



Ил. 6. Ликование царя Давида. Васильевские врата Софийского собора.

Новгород. 1336. Источник: Бочаров, Выголов 1970, ил. 20 (слева)

Ил. 7. Давид. Димитриевский собор во Владимире. 1197 (?)

Рельеф тимпана центрального прясла северного фасада

Источник: Гладкая 2009, 110 (справа)



Ил. 8. Давид играет на псалтыри в окружении зверей и аллегорий.

Парижская Псалтирь. Первая пол. X в. Париж, Национальная Библиотека. Gr 139

Источник: <https://www.newliturgicalmovement.org/2017/02/the-paris-psalter.html#.YICVLRTP2Uk>

Ил. 9. Давид и музыканты. Симоновская Псалтирь. Новгород. Кон. XIII – нач. XIV в.

Москва, Государственный исторический музей. Хлуд. 3. Л. 1 об.

Источник: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=4872



Ил. 10. Иерусалим. Львиные ворота. Общий вид. Фото: Сергей Аванесов, 2011 (слева)
 Ил. 11. Евангелист Марк. Миниатюра. Шпайерский Евангелиарий (Evangelistar von Speyer).
 Ок. 1220. Badische Landesbibliothek, Karlsruhe, Germany. Cod. Bruchsal 1, fol. 3 v
 Источник: <https://digital.blb-karlsruhe.de/1209510> (справа)



Ил. 12. Лев. Дмитриевский собор во Владимире. Рельеф западного фасада
 Источник: Гладкая 2009, 77



Ил. 13. Лев – символ евангелиста Марка. Евангелие Хитрово. Л. 79 об.

Нач. XV в. Москва, Российская государственная библиотека.

Источник: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=1278 (слева)

Ил. 14. Лев – символ евангелиста Марка. Евангелие Успенского собора Московского Кремля.

Л. 100 об. Нач. XV в. Москва, Оружейная палата Московского Кремля.

Источник: Ухова, Писарская 1969, ил. 17 (справа)



Ил. 15. Преподобный Герасим Иорданский. Икона. Кон. XVII – нач. XVIII в. Деталь

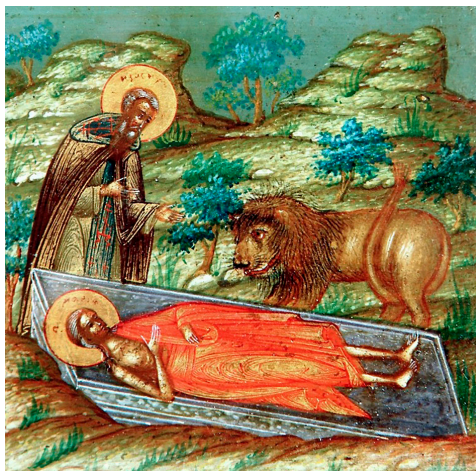
Москва, Государственный музей-заповедник «Коломенское». Инв. № Ж 596

Источник: Комашко 2006, ил. 248 (слева)

Ил. 16. Святой Мамант верхом на льве с шестью донаторами. Икона. 1500

Никосия, Византийский музей Архиепископа Макария III

Источник: Andronikou 2023, 32 (справа)



Ил. 17. Погребение Преподобной Марии Египетской.

Фрагмент житийной иконы. Россия, конец XIX в.

Источник: <https://fotoload.ru/fotoset/30226/?fid=1322429> (слева)

Ил. 18. Даниил во рву львином. Икона. Новгород, XVI в.

Новгородский государственный объединённый музей-заповедник. Инв. № 2815

Фото: Сергей Аванесов, 2024 (справа)

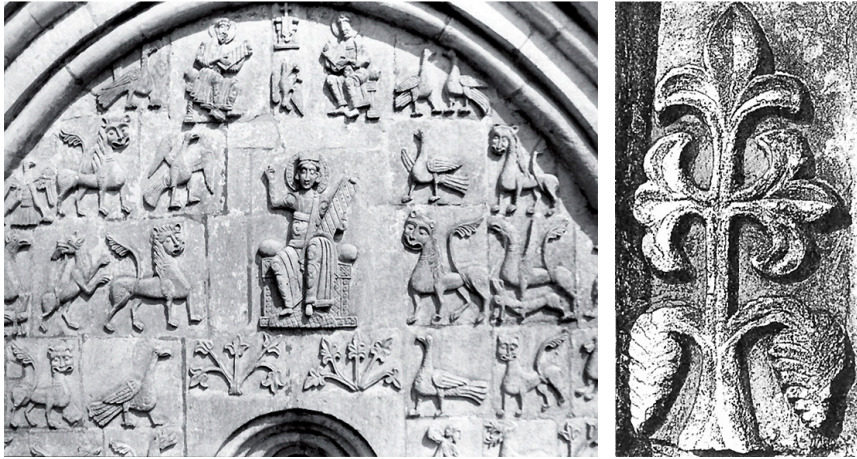


Ил. 19. Панагиар. Мастер Иван. Новгород, 1435. Новгородский государственный объединённый музей-заповедник. № НГМ КП 1108 ДРМ-268

Источник: <https://novgorod-iss.kamiscloud.ru/entity/ОБЪЕКТ/100167?fund=7&index=8> (слева)

Ил. 20. Лоренцо Монако (Пьеро ди Джованни). Ной. Ок. 1408–1410.

Нью-Йорк, Музей Метрополитен. Источник: Пивень 2022, 58 (справа)



Ил. 21. Давид по наитию Святого Духа пророчествует о Рае
Владимир. Димитриевский собор, тимпан центрального прясла южного фасада
Источник: Гладкая 2009, 180 (слева)

Ил. 22. Процветший жезл / Крест. Владимир. Димитриевский собор, северный фасад
Источник: Гладкая 2001, 130 (справа)



Ил. 23. Пророк Давид между аллегориями Премудрости и Пророчества
Псалтирь. Византия, первая пол. X в. Париж, Национальная Библиотека. Gr 139
Источник: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=2187 (слева)

Ил. 24. Пророк Давид между аллегориями Мудрости и Провидения
Миниатюра из Псалтири. Кон. XIII в. Vat. Pal. Gr. 381. Pt. B
Источник: <https://digi.vatlib.it/mss/Pal.gr> (справа)



Ил. 25. Евангелисты Матфей и Марк. Этимасия. Схождение Святого Духа.
Владимир. Димитриевский собор. Южный фасад
Источник: Гладкая 2009, 181