



НОВГОРОДСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

ISSN 2713-1610 (Print)
ISSN 2713-1955 (Online)

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

научный журнал
2023 | Том 5 | № 2



Журнал «Визуальная теология» – научное рецензируемое периодическое издание открытого доступа, предназначенное для обсуждения теоретических проблем, связанных с визуальными аспектами репрезентации и трансляции теологического знания, а также с визуально-семиотическими параметрами религиозных практик.

В журнале публикуются работы по следующим темам: иеротопия, иконология, сакральная архитектура, священное искусство, сценические и экранные формы презентации христианства, визуальные аспекты религиозной веры и теологической доктрины, визуальные (невербальные) языки религиозного опыта.

Журнал принимает к публикации: оригинальные статьи, переводы зарубежных материалов, эссе, рецензии, интервью, научные доклады, обзоры, отчёты о научных событиях.

Журнал индексируется в РИНЦ, EBSCO, ERIN PLUS, DOAJ и Ulrich's Periodicals Directory.

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

С. С. Аванесов, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ

Е. И. Спешилова, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Е. Богданович, Вандербильтский университет, США

Т. С. Борисова, Афинский национальный университет имени И. Каподистрии, Греция

С. С. Ванеян, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация

Е. В. Гилл, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

С. Е. Золотарёв, Санкт-Петербургская православная духовная академия, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Т. А. Касаткина, Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН, Москва, Российская Федерация

В. В. Лепяхин, Университет г. Сегед, Венгрия

А. Д. Охоцимский, Научный центр восточнохристианской культуры, Лёвен, Бельгия

Н. И. Сазонова, Томский государственный педагогический университет, Томск, Российская Федерация

Р. В. Светлов, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, Калининград, Российская Федерация

Н. Станкович, Белградский университет, Сербия

И. Фолетти, Масариков университет, Брно, Чехия

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

М. Баччи, Фрибурский университет, Швейцария

Г. В. Вдовина, Институт философии РАН, Москва, Российская Федерация

Д. Ю. Дорофеев, Санкт-Петербургский горный университет императрицы Екатерины II, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Д. Е. Крапчунов, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

Ю. А. Крейдун, Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация

А. М. Лидов, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация

Е. Г. Маргарян, Российско-Армянский университет, Ереван, Армения

А. А. Петрова, Казанский (Приволжский) федеральный университет, Казань, Российская Федерация

И. В. Христов, Софийский университет имени Св. Климента Охридского, София, Болгария

Т. Ю. Царевская, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

ISSN 2713-1610 (Print), ISSN 2713-1955 (Online)

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций

Выписка из реестра зарегистрированных СМИ: ЭЛ № ФС 77-83011 от 30.03.2022

Периодичность: 2 раза в год

Издаётся с 2019 года

Учредитель и издатель: ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого»

Адрес учредителя и издателя: 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41

тел.: +7 (8162) 627244, e-mail: novsu@novsu.ru

Адрес редакции: 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41, ауд. 1216

тел.: +7 (8162) 338830, e-mail: vistheo@yandex.ru

Сайт: <https://visualtheology.ru>

© Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2023

© Авторы статей, 2023

Все права защищены



YAROSLAV-THE-WISE
NOVGOROD STATE
UNIVERSITY

ISSN 2713-1610 (Print)
ISSN 2713-1955 (Online)

JOURNAL OF VISUAL THEOLOGY

2023 | Vol. 5 | No. 2



Journal of Visual Theology is a scholarly peer-reviewed open access periodical, intended to discuss theoretical problems related to the visual aspects of the representation and translation of theological knowledge, as well as to the visual-semiotic parameters of religious practices.

Materials on the following topics are accepted for publication in the Journal: hierotopy, iconology, sacred architecture, ars sacra, theatrical and cinematic forms of presentation of Christianity, visual aspects of religious faith and theological doctrine.

The Journal publishes original articles, translations of foreign publications, essays, reviews, interviews, research reports, bibliographic reviews, scientific event reports.

The *Journal of Visual Theology* is indexed in the Science Index, EBSCO, DOAJ, ERIH PLUS and Ulrich's Periodicals Directory.

EDITOR-IN-CHIEF

Sergey S. Avanesov, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

EXECUTIVE SECRETARY

Elizaveta I. Speshilova, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

EDITORIAL BOARD

Jelena Bogdanović, Vanderbilt University, USA

Tatiana S. Borisova, National and Kapodistrian University of Athens, Greece

Ivan Foletti, Masaryk University, Brno, Czech Republic

Elena V. Gill, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

Tatiana A. Kasatkina, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation

Valerij V. Lepahin, University of Szeged, Hungary

Natalia I. Sazonova, Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russian Federation

Andrew D. Simsky, Research Center for Eastern Christian Culture, Leuven, Belgium

Nebojša Stanković, University of Belgrade, Serbia

Roman V. Svetlov, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation

Stefan S. Vaneyan, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

Sergei E. Zolotarev, St. Petersburg Orthodox Theological Academy, St. Petersburg, Russian Federation

EDITORIAL COUNCIL

Michele Bacci, University of Fribourg, Switzerland

Ivan V. Christov, Sofia University "St. Kliment Ohridski", Sofia, Bulgaria

Daniil Yu. Dorofeev, Saint Petersburg Mining University, St. Petersburg, Russian Federation

Daniil E. Krapchunov, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

Yury A. Kreidun, Altai State University, Barnaul, Russian Federation

Alexei M. Lidov, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

Yervand G. Margaryan, Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia

Anna A. Petrova, Kazan (Volga Region) Federal University, Kazan, Russian Federation

Tatiana Yu. Tsarevskaya, State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

Galina V. Vdovina, Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation

ISSN 2713-1610 (Print), ISSN 2713-1955 (Online)

The Journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Media

Extract from the media register: El No. FS 77-83011 dated March 30, 2022

Founded: 2019

Publication Frequency: Semiannually

Founder and Publisher: Yaroslav-the-Wise Novgorod State University

Address of the Founder and Editor: 41 Bolshaya Sankt-Peterburgskaya ul., Veliky Novgorod, Russia, 173003

tel.: +7 (8162) 627244, e-mail: novsu@novsu.ru

Editorial address: 1216 aud., 41 Bolshaya Sankt-Peterburgskaya Street, Veliky Novgorod, Russia, 173003

tel.: +7 8162 338830, e-mail: vistheo@yandex.ru

Website: <https://visualtheology.ru>

© Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 2023

© Authors, 2023

All rights reserved

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие редактора	133
-----------------------------	-----

СТАТЬИ

Е. Alexandrov

The Neoplatonic Substructure of Russian Orthodox Iconography and Theology	135
---	-----

Е. Я. Федотова

Свет и цвет в библейском богословии	151
---	-----

Г. П. Геров

Первый этап росписи церкви Андрея Стратилата в новгородском Детинце	164
---	-----

С. В. Моргачёв

Опыт предстояния иконе, отражённый в самой иконе	177
--	-----

М. С. Шаповалов

Иерусалим Новый: пространственная икона в Белгородской области в XXI веке	191
--	-----

С. С. Аванесов

Ребро кентавра: образ китовраса в визуальной структуре городского пространства	208
---	-----

РЕЦЕНЗИИ

Т. А. Фолиева

«Здесь Бога нет!»: теология фильмов ужасов. Рецензия на книгу: Theology and Horror: Explorations of the Dark Religious Imagination. Ed. by Brandon R. Grafius and John W. Morehead. Lanham: Lexington Books / Fortress Academic, 2021. 250 p.	265
---	-----

СОБЫТИЯ

С. С. Аванесов

II Международный научный симпозиум «Визуальная теология. Репрезентации культурной идентичности»	271
--	-----

CONTENTS

Editorial 133

ARTICLES

Emile Alexandrov
The Neoplatonic Substructure of Russian Orthodox Iconography and Theology 135

Elena Ya. Fedotova
Light and Colour in Biblical Theology 151

Georgi P. Gerov
The Early Iconographic Program of St. Andrew Stratelates Church
in Novgorod Detinets 164

Sergey V. Morgachev
Experience of a Devotional Prayer in Front of an Icon, Reflected in the Icon Itself 177

Mikhail S. Shapovalov
New Jerusalem: A Spatial Icon
in Belgorod Region in the 21st Century 191

Sergey S. Avanesov
Centaur's Rib: The Theme of Kitovras
in the Visual Structure of Russian Urban Space 208

REVIEW

Tatiana A. Folieva
“There Is No God Here!”: Theology of Horror Films. Review of:
Theology and Horror: Explorations of the Dark Religious Imagination.
Ed. by Brandon R. Grafius and John W. Morehead. Lanham:
Lexington Books / Fortress Academic, 2021. 250 p. 265

EVENTS

Sergey S. Avanesov
The 2nd International Scientific Symposium
“Visual Theology. Representations of Cultural Identity” 271

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Уважаемые читатели!

Предлагаю вашему вниманию новый выпуск научного журнала «Визуальная теология», в котором мы продолжаем обсуждение различных форм визуальной репрезентации религиозного опыта.

В статье *Эмиля Александрова* (Фримантл, Тюмень) на основе анализа историко-философского материала демонстрируется, как неоплатонические концепты высшей красоты и восхождения души к Богу преломились в христианской иконографии; в подтверждение такого влияния автор указывает на неоплатонические визуальные аллюзии, содержащиеся в некоторых известных типах русских икон. *Елена Федотова* (Москва) анализирует роль света и цвета в смысловой структуре библейского текста; автор обосновывает тезис о том, что различные цвета использовались писателями Библии в качестве приёмов образного выражения богословских идей, а свет в Писании всегда метафорически указывает на высшее, сверхъестественное, онтологически первичное и является прямой или косвенной репрезентацией Бога. *Георги Геров* (Великий Новгород) проследивает историю и содержание интерьерной декорации церкви святого Андрея Стратилата в новгородском Детинце; автор предлагает гипотезу о связи сюжета фрески северной стены храма с военно-политической историей Новгорода начала XIV века и с популярным культом святых Бориса и Глеба. Статья *Сергея Моргачёва* (Москва) посвящена экспликации внутренних состояний молящегося человека и поиску отражения этих состояний в православной иконографии; автор выделяет четыре феномена, связанных с молитвой (видение туннеля, свечение, явление изображённого, «энергетический удар»), и обнаруживает визуальное выражение этих феноменов в деталях иконографии и в практике почитания икон на православном Востоке. В статье *Михаила Шаповалова* (Пермь) исследован храмовый комплекс в селе Сухарево Белгородской области как многослойное семантическое пространство, созданное с опорой на универсальную культурно-историческую матрицу Иерусалима; автор подчёркивает визуально-семиотическую интертекстуальную связь белгородского ансамбля с другими «новыми» («русскими») Иерусалимами, что обеспечивает конфессиональную идентичность «пространственной иконы» и религиозных практик, связанных с ней. *Сергей Аванесов* (Великий Новгород) производит аналитическое исследование семантики образа китовраса (кентавра) в русском средневековом религиозном искусстве; автор аргументирует связь названного образа с ключевыми смысловыми линиями отечественной культуры, на базе которых веками строилась национальная идентичность, а также выявляет специфику образа китовраса в контексте универсальной христианской художественной культуры. В рецензии *Татьяны Фолиевой* (Лиссабон) проанализировано содержание сборника, посвящённого теологическим и библейским аллюзиям в современных фильмах ужасов; автор детально описывает, как в рамках «внеконфессиональной теологии» современная академическая мысль пытается исследовать религиозные истоки популярных сюжетов массовой культуры. В номере также размещено краткое сообщение о состоявшемся в Великом Новгороде очередном симпозиуме, посвящённом визуальной теологии.

Сергей Аванесов

EDITORIAL

Dear readers!

I bring to your attention a new issue of the *Journal of Visual Theology*, where we continue to discuss various forms of visual representation of religious experience.

The article by *Emile Alexandrov* (Fremantle, Tyumen), based on the analysis of historical and philosophical material, demonstrates how the Neoplatonic concepts of transcendent beauty and the ascent of soul to God were refracted in Christian iconography; in confirmation of this influence, the author points to Neoplatonic visual allusions contained in some well-known types of Russian icons. *Elena Fedotova* (Moscow) analyzes the role of light and color in the semantic structure of the biblical text; the author substantiates the thesis that various colors were used by the writers of the Bible as techniques for figurative expression of theological ideas, and light in Scripture always metaphorically indicates everything higher, supernatural, ontologically primary and is a direct or indirect representation of God. *Georgi Gero* (Veliky Novgorod) traces the history and content of the interior decoration of the Church of St. Andrew Stratelates in the Novgorod Detinets; the author suggests a hypothesis about the connection of the plot of the fresco on the northern wall of the temple with the military and political history of Novgorod at the beginning of the 14th century and with the popular cult of Saints Boris and Gleb. The article by *Sergey Morgachev* (Moscow) is devoted to the explication of the inner states of a praying person and the search for a reflection of these states in Orthodox iconography; the author identifies four phenomena connected with prayer: vision of a tunnel, gleaming of icons, apparition of the depicted saint, 'energy discharge', and discovers the visual expression of these phenomena in the details of iconography and in the practice of venerating icons in the Eastern Orthodoxy. The article by *Mikhail Shapovalov* (Perm) examines the temple complex in the village of Sukharevo, Belgorod region, as a multi-layered semantic space created on the basis of the universal cultural and historical matrix of Jerusalem. The author emphasizes the visual-semiotic intertextual connection of the Belgorod ensemble with other "new" ("Russians") Jerusalems, which ensures the confessional identity of "spatial icon" and religious practices associated with it. *Sergey Avanesov* (Veliky Novgorod) performs analytical study of the semantics of the kitovras (centaur) image in Russian medieval religious art; the author argues for the connection of this image with the key semantic lines of Russian culture, on which basis national identity had been built for centuries, and reveals the specifics of the image of kitovras in the context of universal Christian artistic culture. The review by *Tatiana Folieva* (Lisbon) analyzes the contents of a collected papers devoted to theological and biblical allusions in modern horror films; the author describes in detail how, within the framework of "non-confessional theology", modern academic thought explores the religious origin of popular plots of mass culture. The issue also contains a brief message about another scientific symposium on visual theology held in Veliky Novgorod.

Sergey Avanesov

СТАТЬИ / ARTICLES

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-135-150>



The neoplatonic substructure of Russian Orthodox iconography and theology

Emile Alexandrov 

University of Notre Dame, Fremantle, Australia

University of Tyumen, Tyumen, Russian Federation

e.aleksandrov@utmn.ru

For citation:

Alexandrov E. The neoplatonic substructure of Russian Orthodox iconography and theology. *Journal of Visual Theology*. 2023. Vol. 5. 2. Pp. 135–150. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-135-150>

Abstract. This paper aims to uncover the underlying Neoplatonic ideas embedded in Russian Orthodox iconography and theology. The focus is on two earlier figures of Neoplatonism, namely, Iamblichus and Plotinus. In Iamblichus, his determination of religious practices or theurgy as imperative for union with God is emphasised. This includes his utilisation of symbols and icons for heightening the worshipper's faith, a practice that Russian Orthodoxy largely appropriated into a Christian context. However, the understanding of Beauty that both Iamblichus and Russian Orthodoxy incorporated is propelled out of Plotinus' ontology set in the *Enneads*. The suffusion of Plotinian ontology and Iamblichean theurgy resulted in the Orthodox portrayal of a divine ladder symbolising assimilation with God. This theological symbolism is markedly adopted by central figures of Eastern Orthodox theology and artistically rendered in Orthodox icons, such as the 12th-century icons *Ladder of Divine Ascent* and the *Faith, Hope, and Love*. Both icons are also closely intertwined with the theological texts of Eastern Orthodoxy, especially the *Philokalia*, which is permeated with Neoplatonic themes that portray a deep historical trajectory of influence that this paper hopes to have better elucidated.

Keywords: Russian Orthodoxy, iconography, visual theology, Ladder of Ascent, St. John Climacus, icon, symbol, Iamblichus, Plotinus, Pavel Florensky, Neoplatonism.

Неоплатоническая субструктура в русской православной иконографии и теологии

Э. Александров 

Университет Нотр-Дам, Фримантл, Австралия

Тюменский государственный университет, Тюмень, Российская Федерация

e.alexandrov@utmn.ru

Для цитирования:

Alexandrov E. The neoplatonic substructure of Russian Orthodox iconography and theology // Визуальная теология. 2023. Т. 5. № 2. С. 135–150. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-135-150>

Аннотация. Цель данной статьи – раскрыть неоплатонические идеи, глубоко укоренённые в русской православной иконографии и теологии. Автор уделяет основное внимание двум ранним фигурам неоплатонизма, а именно Ямвлиху и Плотину. У Ямвлиха явно прослеживается его определение религиозных практик, или теургии, как императива для единения с Богом. Эти практики включают в себя использование символов и образов для укрепления веры – методику, которую русское православие в значительной степени адаптировало к христианскому контексту. Однако понимание красоты как у Ямвлиха, так и в русском православии исходит из онтологии Плотина, изложенной в *Эннеадах*. Слияние плотиновской онтологии и ямвлиховой теургии привело к православному изображению Божественной Лестницы, символизирующей союз с Богом. Эта теологическая символика очевидным образом заимствована центральными фигурами восточной православной теологии и художественно представлена в православных иконах, таких как иконы XII века *Лестница Божественного восхождения* и *Вера, Надежда и Любовь*. Обе иконы также тесно связаны с богословскими текстами восточного православия, особенно с *Филокалией*, которая пропитана неоплатоническими темами. Эти темы отражают глубокую историческую траекторию влияния, которую, как мы надеемся, лучше прояснит предлагаемая статья.

Ключевые слова: русское православие, иконография, визуальная теология, Лестница Восхождения, св. Иоанн Лествичник, икона, символ, Ямвлих, Плотин, Флоренский, неоплатонизм.

At some point between the eleventh and thirteenth centuries, the Russian Orthodox icon, which was developed from out of the Byzantine model, became the “one and only symbol of faith” [Kondakov 2019, 7]. In fact, during these earlier centuries of Russian history, the veneration of icons surpassed the practices customary of the ancient conventions it inherited. Due to its reliance on the craftsmanship of the woodworkers and the expansive forests utilised for their craft, Russian Orthodox iconography inevitably developed into the new category of ‘devotional (in Rus. *моленная*) icon’ [Kondakov 2019, 39]. While the focus of this article is not on the iconographical distinctions between the Russian and the Byzantine variants, it nonetheless is essential to recognise that the Eastern Orthodox appropriation of the Neoplatonic heritage

resulted in a distinctly Russian iconography and theology¹. Nevertheless, one is obligated to trace this iconographical development to its Greek roots to acknowledge that Orthodox icons exhibit a perpetual developmental trajectory that includes several distinct phases within Russian history. We will focus on two crucial figures that contributed to this iconographical development: Iamblichus and Plotinus. The results are iconographical depictions of various Neoplatonic themes in Christian garb, with beauty, theurgy, and the ascending ladder central to these portrayals. In the written tradition, this resulted in the *Philokalia*, a consortium of ascetic writings that serve as the preeminent spiritual and contemplative text of the Russian Orthodox tradition.

These developments, however, had strictly begun with the iconography of the Pre-Modern Rus', a period that scholars have shown to be less focused on verbal religious practices, having instead "compensated with iconography and its symbolism" [Goldfrank 2020, 3–6]. By the thirteenth century, the icon was an integral part of the lived Orthodox tradition of Russia, often used to revere religious and military figures alike [Goldfrank 2020, 5–6]. As such, the icon was indispensable in forming Russian religious life, culture and lived experience. There is, however, the formation of a written and theological dimension unique to Russian Orthodoxy, which is just as profoundly philosophical as it is theological. In its capacity to purvey hidden or otherwise indirect meanings beyond the scope of discursive language, Orthodox iconography outgrew the tradition and practices of the Ancient Christian East via Byzantium. Although the inauguration of Russian Orthodox iconography is indeed traceable to the eleventh-century aesthetics of Hagia Sophia in Kiev and Novgorod, both also appropriated the Platonic philosophy of transcendence of the Eastern Christian fathers [Evdokimov 1990, 165–167]. The indirect apprehension of revelation and its mysteries through icons, however, is not merely reflective of the Orthodox adoption of Platonic remembrance (*ἀνάμνησις*), but an "epiphanic calling forth" (*ἐπιφάνεια*) whereby the icons in question act as symbolic mediators that portray meanings beyond simple sight [Evdokimov 1990, 166].

It is precisely here that the iconography of Russian Orthodoxy is demonstrably Neoplatonic, where the regular deliberation of theological or philosophical texts is overcome through non-verbal symbols (*σύμβολον*). In practice, an indirect invocation is employed, and in expanding on the Eastern Christian fathers' Neoplatonism, Orthodoxy affirmed sensory perception as a hindrance to true spirituality. As Florensky explained, due to the "weakness of the spiritual vision of the worshippers (*немогущности духовного зрения молящихся*)" and the "spiritual lethargy (*духовной вялости*)", the Church must "grant an allowance (*пристраивать некоторое пособие*)" for heavenly visions through the icon in its material iconostasis [Florensky 1996, 442]. These Neoplatonic elements are exceedingly prominent concerning overcoming the strictures of language and discursive thought. This also shows that Russian Orthodoxy had incorporated Byzantine iconography and its hold over the crucial aspects of the Classical Greek world and Neoplatonism into its theology [Kokosalakis 1995, 434–440]. However, the theology of Russian Orthodoxy represents several vital factors that need to be laid out before proceeding.

¹ For scholarly coverage of the relationship between the Russian and Byzantine iconography, see: Kitzinger 1954, 83–150 and Uspensky 1976, 49–55, Cavarnos 2001, 61–106, and for pictorial demonstrations, see: Vorob'ev 1986 and Temple 1974.

Firstly, the icon projects a non-verbal and non-discursive connection to the divine, a “spirituality through materiality” [Kokosalakis 1995, 440]. The icon thusly represents a mystical language by way of image, a mysterious discourse with the divine. To achieve this non-verbal exchange, the icon simultaneously stimulates the religious adherent’s imagination, emotions and rational mind beyond the confines of regular deliberation. While silent prayer may be involved, it need not invoke specific rites, for the icon is the visual stimulus for strengthening the religious adherent’s bond to the divine. In other words, Russian Orthodox ‘visual theology’ is distinct from regular liturgical practice in that it “can make an incursion into sonorous territories”, demonstrating a conflation of the textual, auditory and visual approach to theology [Harvey 2021, 27]. The Orthodox icon, therefore, is to be understood as the proverbial bridge between the incorporeal divine and the corporeal world of perception. While this can infer a religious aestheticism of sorts, the crucial point here is, again, the role of the icon as a strictly non-discursive inspirational instrument for the worshipper, as the “Russian icon speaks exclusively in the rarefied language of mystical knowledge” [Temple 1990, 31]. In inspiring the worshipper, the icon can communicate in a way that grants a path to the divine, which is not unattainable through regular theology or rational deliberation. This brief explication is not intended to exhaust the theology of the Russian Orthodox iconography, nor is it being endorsed here as superior to regular Christian liturgy and prayer. However, the Neoplatonic elements become more visible when observing several core features of Orthodox iconography.

Before exploring the Neoplatonic elements, the subject matter of the inherent beauty of the Orthodox icon needs to be pre-empted. It must be said *ab initio*, that the corporeal beauty of the icon itself has no intrinsic divine power. Despite this, the icon’s visual dimension is crafted to propagate the divine beyond regular aesthetics. Apprehending this resulting beauty is, however, incumbent upon the religious adherents’ faith concurrently with the apperception of the icon, for it is through this interdependency that one initiates communication with the divine. This is not unlike liturgy and prayer, where one’s piety serves as the precursor. The icon, however, instigates the worshiper’s communion with its beauty from out of the beautiful imagery it presents corporeally; it draws the religious adherent towards itself, enacting a “sharp (*острое*), soul-piercing (*пронзающее душу*) sense of the reality of the spiritual world” which is like a sudden “shock (*удар*)” or “burn (*ожог*)” that impacts near-all who are exposed to the icon for the first time [Florensky 1996, 449]. The icon pulls one into the sacred space of its beauty, but the seeing, in this case, is beyond regular sight and qualitatively superior to the experiential world despite disbelief in one’s own experience, for this icon testifies to an “overwhelming victorious beauty (*всепреодолевающей победной красоте*)” [Florensky 1996, 449].

The artist, therefore, must ‘in some way’ reflect the divine through the beauty in the icon, reminiscent of Proclus’ recounting of those who “in some way (*ποιεῖσθαί πῃ*)” invoke the divine (Timaetus Commentary Book 2: 217.28–218.2). The icon casts the mysterious drawing power of the divine; the transcendent bridge mediates the worshipper’s communion with God. Thus, for Russian Orthodoxy, the icon must be a reflection of God’s Beautiful divine essence; “beauty itself as the Orthodox Church understands it, is not a beauty belonging to the creature, but an attribute of the Kingdom of God where God is all in all” [Ouspensky, Lossky 1999, 35]. For Russian Orthodoxy, the

beauty of the icon in its drawing power reveals the worshipper's potential openness to limitless Beauty, a promise incumbent upon one's faithful resonance with the icon, *not* a corporeal exhibit of the completeness of the Beauty of God. For the complete divine Beauty of God cannot be presented through the icon's corporeality and its dependence on bodily perception; "I declare to you, brothers and sisters, that flesh and blood cannot inherit the kingdom of God, nor does the perishable inherit the imperishable" (1 Corinthians 15:50–51).

Religious practices involving icons and symbols far precede the Byzantine tradition, with a major influence on Christian iconography traceable to the Syrian philosopher-priest Iamblichus (245–325 AD). The craftsman's reproduction of divine beauty in the icon, however, is more a product of Plotinus' (204–270 AD) perspective that the artist should not imitate nature but the Platonic forms, an idea that Orthodoxy developed further [Kenna 1985, 351–352]. As scholars of Neoplatonism attest, Iamblichus, who was likely a student of Plotinus and Porphyry (234–301 AD), diverged from both by prioritising certain religious practices for communion with the divine. While for Plotinus, rigorous philosophical contemplation is sufficient for reaching union with the divine, Iamblichus instead advocated various spiritual practices as the prerequisite, specifically "theurgy" (θεουργία) or 'divine work'. As Struck explained, while all three in Iamblichus, Porphyry and Plotinus agreed on the incapacity of the cognitive mind to attain union with the divine, Iamblichus asseverated theurgical rites that "center on the invocation of a god, who becomes mysteriously present to the celebrants in a votive statue, through a rite of consecration", with key elements of the ritual being "symbols" that can have a special affiliation with the divine, i.e., words, stones, herbs [Struck 2004, 211]. This shows that rudimentary communion with the divine through symbols was incipient in Iamblichus well before the formation of the Russian Orthodox tradition. Moreover, the Neoplatonist tradition regarded symbols as containing inherent powers of divine invocation and that any disagreement was a matter of priority, not foundational.

Iamblichus' prioritisation of theurgy was nevertheless idiosyncratic even within the Neoplatonist tradition; an unprecedented event resulted in a strict suffusion of philosophy and theology within history [Dillon 2004, xix–xx]. As such, Iamblichus may prove to be a central character in the earlier development of early Christian culture and religion, including "how Christian liturgy, the sacramental practice of the Church and the metaphysics of the Incarnation owe a perhaps significant debt to the pagan Platonic tradition" [Shaw 2014, v–vi]. Essentially, the later formation of Russian Orthodox iconography and its theology is considerably indebted to Iamblichus' philosophical enterprise. As Losev maintained, the aesthetic value of the Russian Orthodox Church is grounded in 'pagan Neoplatonism,' for the Church appealed to the Neoplatonists in developing their aesthetics. Specifically, in Iamblichus, "Losev locates aesthetic generalisation on the basis of moral decisions" [Dolgopolski 2018, 81–82]. In other words, it is not just iconography and symbolism that is traceable to Iamblichus but also the Orthodox value of beauty that is crucial to its theology. As Losev further professed, this took the form of Iamblichean hymns and prayers coupled with logic and dialectics as a demonstration of later pagan syncretism that was eventually overcome by the Judaic and Christian traditions [Losev 1957, 515]. However, not without first having absorbed aspects of these practices into Orthodoxy.

The symbol, integral to the philosophy of Iamblichus, is one such feature to have inundated Orthodox Christian religiosity. There is also evidence of the now-lost Iamblichean treatise entitled *On Symbols*, which supposedly dealt with the topic at length that was likely accessible to early Church fathers. Iamblichus' symbology is based on the belief that the divine is not present in the corporeal form on earth but indirectly through symbols that can take many forms depending on the historical-theological circumstance, be it icons, myths, rituals or prayer. This latitudinarian approach allowed Iamblichus to aggregate various practices of the Egyptians, Greeks and Phoenicians under a unified theological umbrella – with every tradition free to present its own particular religious practices unabated. This malleability and openness to tradition allowed Iamblichean theurgy to be absorbed seamlessly into the formation of early Christianity. To focus specifically on features of Iamblichus' theurgy that the Orthodox tradition inherited, we must turn to his *De Mysteriis* where he makes the most elaborate defence of theurgy. It is important to note that Iamblichus wrote *De Mysteriis* in response to Plotinus' student Porphyry and his ostensible attack on theurgy in his *Letter to Anebo* [Addey 2014, 127–169]². To support his thesis, Iamblichus explained that his emphasis on an unsystematic and non-conceptual basis for theurgy is consistent with the “sacred mystagogy (ιερατικῆς μυσταγωγίας)”, where “the works of theurgy performed on any given occasion, some have a cause that is secret and superior to all rational explanation (κρείττονα λόγου), others are like symbols (σύμβολα) consecrated from all eternity to the higher beings, others preserve some other image (εἰκόνα)” (*De Mysteriis* (I) 11.5–7). Notice here the use of the term for image ‘εἰκόνα’ (‘icon’), which the translators of the volume explained that Iamblichus had regularly used for literary variance, alternating between εἰκόνα and σύμβολα depending on the context [Iamblichus 2003, 47]. Notwithstanding this crucial term, the differences in the practice of theurgy reflect circumstantial variability, i.e., socio-historical and cultural. These differences thence influence its presentation through the icon (εἰκόνα), despite remaining steadfast in aiming at communication with the divine beyond rational contemplation.

It is here that the εἰκόνα that is central to Russian Orthodoxy aligns with the Iamblichean inception. Russian Orthodoxy represents its own circumstantial context, a practice that explicitly reflects the Russian religious historicity. Iamblichean theurgy's openness to the tradition effectively allowed for elements of his theology to become colligated into the theological substructure of Russian iconography in a way that promulgated his strand of Neoplatonic ontology. Central to Russian Orthodoxy's adoption of Iamblichus' ontology, however, is the understanding that the εἰκών exhibits the divine's consecration in the corporeal hypostasis, which must be accessed concurrently with religious practices. Regardless of whether this is a pagan or Orthodox practice, Iamblichus would explain that “our general explanation of the

² It is important to note that Addey's thesis in this seminal work is outside of the mainstream consensus. Addey argues that Iamblichus and Porphyry were not in disagreement, nor were they engaged in a serious debate, rather the two had in actuality been in agreement from the start. In Addey's view, Porphyry posed questions and problems in his treatise which he had already expected to be resolved. In so doing, both Porphyry and Iamblichus composed a Platonic dialectical exchange of sorts, where the question and answer was intended to provide for a deeper understanding of the nature theurgy than regular treatises would allow. This also means that Porphyry, contrary to scholarly consensus, may have also endorsed theurgy [Addey 2014, 129–143].

unsullied mode of divine worship (ἀχράντου θρησκείας): it confers upon all other beings an intimate attachment (συναρμολομένης) to the classes superior to us (τοῖς κρείττοσιν ἡμῶν)” (De Mysteriis (1) 11.29–30). This consistency between Orthodox iconography and Iamblichus’ symbolic theurgy reveals the important relationship between the incorporeal divine and the corporeality of the worshipper. As Florensky explained in *Iconostasis* (Иконостас), the altar of the temple signifies God’s invisible divinity. In contrast, iconostasis is the “boundary that separates the visible (миром видимым) and the invisible world (миром невидимым)”, a “vision (видение)” that allows for this boundary of the altar to materialise, making it accessible to our consciousness through its “unified row of saints or cloud of witnesses (облаком свидетелей) that surrounds the Throne of God (Престол Божий)” [Florensky 1996, 441].

Commensurately, Iamblichus’ symbol serves as the bridge for his described ‘intimate attachment’ (συναρμολομένης) with the divinity, and it is the “other types of divine symbol (θεῖα συνθήματα) that have the capacity of raising us up to the gods”, that which is to be “enabled to link us (συνάπτειν) to them” (De Mysteriis (1) 12.39–41). For both Orthodox religious practices and Iamblichus, the symbol and prayer intertwine. This also means that both Orthodox iconography and Iamblichean theurgy allow the worshipper to enter the sacred space of divinity through spiritual practice. This bridge leads to one’s connection to the divine from within the material plane. For Iamblichus, this is the missing link that his predecessors overlooked, having overemphasised the contemplative act whilst neglecting theurgy and the power of symbols. Furthermore, for Orthodoxy and Iamblichus, the icon or symbol must embrace the drawing power of Beauty; as noted earlier vis-à-vis Florensky, the icon emanates a triumphant beauty that overwhelms. Iamblichus, like Florensky, saw this overwhelming power as an exhibition of the beauty of the symbol; “divine appearances flash forth a beauty almost irresistible (τὰ μὲν θεῖα κάλλος οἷον ἀμήχανον ἀπαστράπτει), seizing those beholding it with wonder, providing a wondrous cheerfulness (εὐφρόσυνην), manifesting itself with ineffable symmetry (ἀρρήτῳ δὲ τῇ συμμετρίᾳ), and transcending in comeliness all other forms” (De Mysteriis (2) 3.54–55).

It is important to note that Florensky recognised the Iamblichean influence on Russian Orthodoxy, having studied Iamblichus and originally intended to compose his Master of Divinity dissertation on a translation of Iamblichus’ works, hence the resemblance in exposition and perspective [Trubachev 1990, 351]³. An example of this influence is especially evident in the *Iconostasis*, where Florensky expanded upon Iamblichean dreams further, explaining that dreams depict the border between sleep and wakefulness. In Florensky’s view, the soul, during sleep, inhabits the boundary between the heavenly and earthly, much like the icon’s captivation of the worshipper. For both Florensky and Iamblichus, therefore, a dream can be another type of “sign” or “symbol” of the soul’s transition from one world to another [Florensky 1996, 441–453] and (De Mysteriis (3) 2.1–58). Florensky’s iconographical views were not always well-received, especially evident in his contemporary Florovsky, who claimed that Florensky moved away from Christianity and closer to Platonism and the occult

³ As Antonova noted, Florensky’s understanding of the Russian icon’s prominence are based on two grounds, as “an element of the religious revival in Russia” and as an “emblem of the great Russian nation”. The icon remained an integral component of Florensky’s thought [Antonova 2010, 74–75].

[Florovsky 1937, 495]. Contra Florovsky, however, Florensky was not contradicting Orthodoxy but revealing its Neoplatonic roots. Hence, both Florensky and Iamblichus endorsed beauty as the fundamental prerequisite for iconography and theology, or as Shaw explained regarding the latter, from “a theurgic perspective, embodiment itself became a divine service, a way of manifesting the will and beauty of the gods” [Shaw 2014, 25]. Theurgy aims to manifest a transcendent Beauty beyond the beauty of perceptibles, a hallmark of Neoplatonism built on Plotinus’ teachings.

It is, however, important to stress that the Russian Orthodox tradition did not have a direct, unadulterated link to Iamblichean works. Despite the Church fathers’ likely exposure to Iamblichus’ writings, as scholars regularly show, “Neoplatonism in general was simply the philosophy of the Church Fathers of the 4th c. and afterward” [Prokurat et al. 1996, 236]. The Orthodox tradition instead appropriated elements that had already incurred a process of filtration and modification throughout Late Antiquity. Moreover, Iamblichus advocated Pagan Neoplatonism, whereas Christianity deviated from Paganism despite various consistencies. Neoplatonic elements become visible only after examining Russian Orthodox theology, as Florensky and Temple argued. Other scholars, such as Siedell, showed the consistencies between Radical Orthodoxy’s “revival of Greek Neoplatonic thought, particularly the theurgical tradition of Iamblichus and Proclus” and the Orthodox theology of Florensky and other Russian philosophers [Siedell 2008, 141–142]⁴. Theurgy’s historical trajectory following Iamblichus is traceable to Proclus (412–485 AD), the last major philosopher of Late Antiquity who incorporated Iamblichus’ program into his own philosophical project, and then onward to the obscure Christian Neoplatonist Pseudo-Dionysius the Areopagite who synthesised Biblical scripture with Neoplatonism [Gersh 1978, 125–129]. While the latter had not mentioned Iamblichus by name, adopting the Proclean philosophy entails Iamblichean perfusion. Thus, a direct link between Iamblichus, Proclus, Pseudo-Dionysius and Russian Orthodoxy is discernable, hence the latter’s description by some scholars as a form of baptised Neoplatonism [Kharlamov 2016, 140]. Moreover, Pseudo-Dionysius’ adoption of Proclus’ ontology was not formally recognised until the work of German theologians of the later nineteenth century, having previously considered to be the authentic writings of the first-century Bishop of Athens Dionysius the Areopagite [Stiglmayr 1895; Koch, 1895]. This brief historical detour must be considered when exploring the overt consistencies in Orthodoxy and Neoplatonism more generally.

The perceivable beauty of lived experience for Neoplatonism is an inferior reflection of the higher imperceptible beauty. In Plotinus, more specifically, these inferior reflections such as symbols and icons link the human being to the higher beauty, “the role of the symbol which describes, by reference to the knowable and visible, that which cannot be known and seen: ‘All teems with symbol’” [Temple 1990, 73]. This is the intrinsic feature of Plotinus’ totalising cosmology; divine Beauty percolates through all of reality; it is found in symbols, songs and rhythms just as it is found in actions, habits and virtues

⁴ Radical Orthodoxy is a characterisation of the contemporary application of theurgy in Christianity, most notably by John Milbank and Catherine Pickstock. Milbank argued that any distinction between reason and revelation is a modern corruption, and that theology is needed along with philosophy for the human being’s co-operation with divine work. In Pickstock’s view, the Eucharistic liturgy is a demonstration of such theurgic performance in the Christian context, see: Milbank et al. 1999.

(Ennead 1 (1) § 1.6.1:1–6). From this emanationist ontology, Plotinus determined divine Beauty never to be ‘personified’ since it cannot manifest its completeness in corporeal form. It is, however, indirectly inferable through “an idea, a philosophical concept, or possibly a mathematical symbol” [Temple 1990, 73]. The consummation of said indirect inference is in the human being’s assimilation with the divine. This is also incumbent upon one’s successful contemplative pursuit of a particular perceptible beauty manifest in symbols and icons. While the icon or symbol heretofore serves as somewhat of a stepping stone for Plotinus, it remains mandatory for reaching the imperceptible beauty of the divine. The indebtedness to Plato’s ‘Diotima’s Ladder’ of the *Symposium* (Symp. 211 a–d) is evident here. However, Plotinus’ further development of Platonic ascension proved crucial for Orthodox iconography, which is more on in a moment.

Plotinus clarified union with the divine, not as assimilation to “good human beings”, which is like “making an image of an image (ὡς εἰκῶν εἰκόνι)”, but rather, “making an image according to a paradigm (πρὸς ἄλλον ὡς πρὸς παράδειγμα)” (Ennead 1 (19) § 1.2.7:28–30). The paradigm in question is one of divine Beauty, which Plotinus maintained emanates throughout the corporeal world whilst also acting as somewhat of a gateway for entering the divine. This metaphorical gateway is present in the form of an image (εἰκῶν) of the divine, which Eastern Orthodoxy adopted, especially by the “Christian theologians who, in defence of icons, spoke of *prototype* and *image*” [Temple 1990, 77]. Essentially, one’s entering the pace of the icon’s beauty apropos Florensky’s depiction is central to Plotinus’ ontology:

What, then, should we think if someone sees pure Beauty (καλὸν) itself by itself, not contaminated by flesh or bodies, not on the earth or in heaven, in order that it may remain pure (καθαρόν)? For all these things are added on and have been mixed in and are not primary (ἐπακτὰ πάντα ταῦτα καὶ μέμικται καὶ οὐ πρῶτα); rather, they come from the Good. If, then, one sees that which orchestrates everything, remaining by itself while it gives everything, though it does not receive anything into itself, if he remains in sight of this and enjoys it by assimilating himself to it (μένων ἐν τῇ θεᾷ τοῦ τοιοῦτου καὶ ἀπολαύων αὐτοῦ ὁμοιούμενος), what other beauty would he need? For this, since it is itself supremely beautiful (μάλιστα κάλλος) and the primary beauty, makes its lovers beautiful and lovable” (Ennead 1 (1) § 1.6.7:21–30).

In the context of assimilation with the divine, the Good and divine Beauty are interchangeably used customary of the Hellenic-Platonic expression, which the Christian variant essentially recycles in its own language, i. e., Plotinus’ supreme beauty (μάλιστα κάλλος) and Florenskii’s triumphant Beauty (победная красота).

Furthermore, Plotinus’s assimilation is complimented by purification through virtues, dialectics and contemplation. In its Christian appropriation, faith is certainly the more crucial precursor, hence the appeal of Iamblichean theurgy. This is primarily due to the overt emphasis on prayer and spiritual practices in Iamblichus’ writings. While not as exoteric, faith remains integral for assimilating with God in Plotinus’ *Enneads*. To be clear, for Plotinus, just as for Iamblichus, faith is obligatory for purification. As Plotinus attested, “in acts of sense-perception, too, truth is not found (αἰσθήσεσιν, οἶμαι, οὐκ ἔνεστιν ἀλήθεια), but only belief (ἀλλὰ δόξα), because belief is receptive (παραδεχομένη)”, and therefore, open to truth (Ennead 5 (32) § 5.5.1:62–65). Plotinus is here referring to the

real immutable truth of the Intellect that cannot be attained through the senses (Ennead 5 (32) § 5.5.2:10–25). It follows that truth can be found only through belief in the Intellect's Beauty, a prerequisite for ascending toward assimilation. The apex of said ascent is in that which is "seated or settled above Intellect, as if on a sort of beautiful pedestal (ὑπερίδρυνται ἐπὶ καλῆς οὕτως οἷον κρηπίδος)" (Ennead 5 (32) § 5.5.3: 5–7). God in Plotinian language is the 'One' who proceeds through the Intellect as a "Great King (μᾶλλον βασιλικώτερα)" proceeds to a lesser king, whilst having "an indescribable beauty (κάλλος ἀμήχανον) leading its way" (Ennead 5 (32) § 5.5.3:7–13). Divine Beauty hereby leads the ascension process concurrently with belief and contemplation, as Plotinus further elaborated:

After all these, the Great King suddenly reveals himself (προφαίνεται ἐξαίφνης), with the people praying (εὐχονται) to him and prostrating (προσκυνοῦσιν) themselves, at least those who have not already left, thinking that it was enough to see those who preceded the king (Ennead 5 (32) § 5.5.3:11–15).

For Plotinus, therefore, contemplation cannot complete the purification and can only reach the preceding king, not the Great King, the One God. Essentially, prayer and prostration (εὐχονται καὶ προσκυνοῦσιν) are needed for the Great King to be revealed suddenly. Belief is indispensable for reaching the summit of ascension, where contemplation and identity dissipate in union with God. It is this Neoplatonist ontology that propelled Orthodox iconography into maturity.

This emerges in the Russian Orthodox iconographical illustration of 'ladders' or 'stairs', harking back to Plato's *Symposium*, where the ascent from beautiful particulars to Beauty itself begins "like rising stairs (ἐπαναβασμοῖς)" (Symp. 211 c). Plotinus similarly described "rungs of the ladder (ἐπιβάσεις)" in the *Enneads* to endorse a purification process for reaching the Intellect and the One (Ennead 6 (38) § 6.7.36: 9–10). The word ἐπιβάσεις for 'ladder', which both Plato and Plotinus regularly used, is formed from the root word βαίνω, which (when prefixed with ἐπὶ for 'over') is commensurate with the notion of mounting, stepping up, etc. [Diggle et al. 2021, 267–268]. The ascending ladder theme is explicit in the writings of the highly obscure sixth to seventh-century Christian monk John Climacus, otherwise known as 'John of the Ladder'. John composed the ascetic text *The Ladder of Divine Ascent*, depicting thirty steps towards reaching Christ, with 'thirty' representing Jesus' age at the time of his crucifixion. Moreover, the thirtieth step or the peak of the ascent, is only reached after transitioning to the "Contemplative Life", in stillness, prayer, dispassion and love, indubitable Platonic connotations that are hard to ignore [Climacus 1982, 12–13]. As Chrysavgis showed, John's ascetic text is saturated with Platonic themes, such as the 'meditation on death' and the tripartite division of the soul into *pathos* (πάθος), *thymos* (θυμός) and *logos* (λόγος), explicit references to the *Phaedo* (67 e) including other Christian sources [Chrysavgis 2004, 33–34]. John's *The Ladder of Divine Ascent* is then portrayed in the twelfth-century Christian icon *Ladder of Divine Ascent* at Saint Catherine's Monastery in Egypt (Fig. 1.), demonstrative of Eastern Orthodox iconography's rendition of its Neoplatonic heritage. This Christian artistic presentation of an ascending ladder includes another miniature iconographic illustration in the Rus translation, which Nikodim Kondakov considered the potential "source of the Novgorod Sophia iconography" [Kriza 2022, 51]. This miniature icon portrays the final thirtieth step of John's ladder mentioned earlier (Fig. 2.).

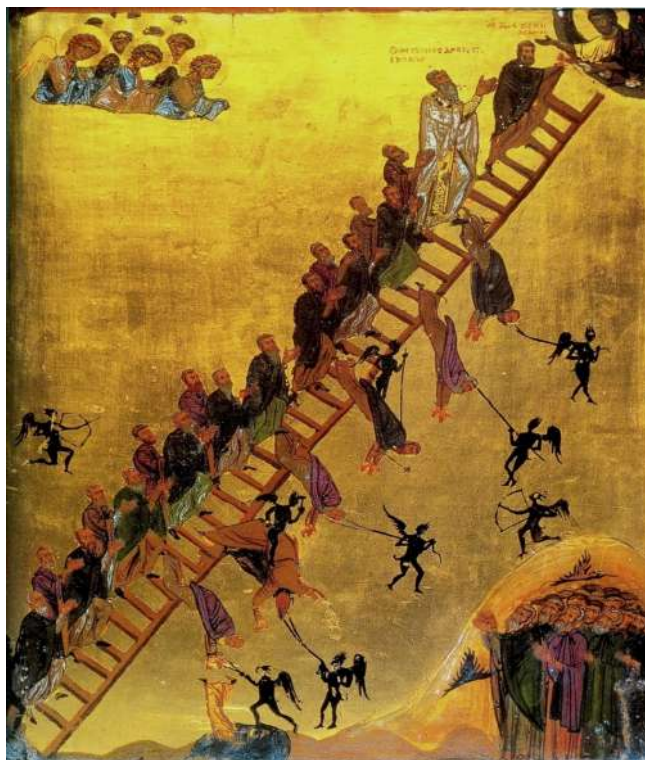


Fig. 1. Ladder of Divine Ascent.
Saint Catherine's Monastery, Mount Sinai, 12th Century

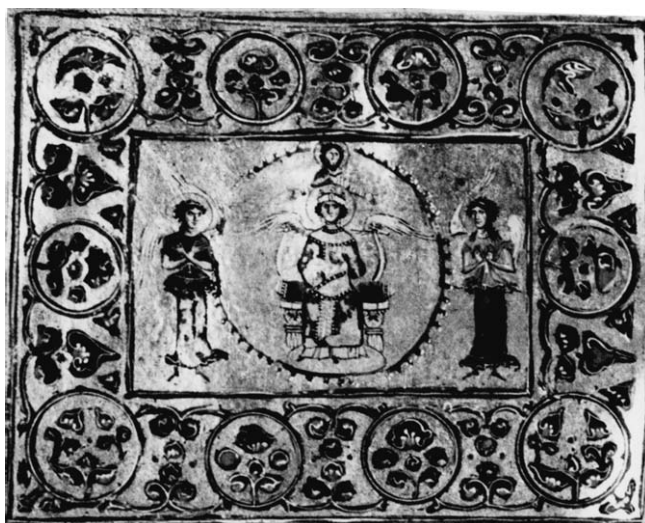


Fig. 2. Faith, Hope, and Love.
Saint Catherine's Monastery, Mount Sinai, 12th Century



Fig. 3. St. Sophia the Wisdom of God.
Veliky Novgorod, St Sophia Cathedral, 15th Century

This is not restricted to iconography, as numerous collections of *scholia* and commentaries on both the treatise and icon are available in Russian and Serbian, among other languages [Chrysavgis 2004, 235–238]. In Russian Orthodoxy, John's ladder is iconographically depicted in the *St. Sophia the Wisdom of God* icon, which dates back to the construction of the Kiev Sophia Cathedral during the eleventh century, where “concepts of humility, virginity, deification, the resemblance to the Theotokos, love, and salvation appear in an ecclesiological framework in both *The Ladder of John* and the *Sophia* commentary” [Kriza 2022, 2–3, 50–51]. Visually, obedience and humble wisdom are portrayed by John's presence in the icon above at the Novgorod Sophia Cathedral (Fig. 3.) with his right hand elevated to his chest [Kriza 2022, 2–3, 50–51]. As Kriza elucidates, such abstract visual representations within the Novgorod churches were “inspired by Neoplatonism and its concept of *empsychos graphe*” [Kriza 2022, 175]. While Orthodox iconographical illustrations of the ladder were prominent, the Neoplatonist themes are authoritative in Orthodox writings, particularly in the *Philokalia* (φιλοκαλία, “love of beauty”), the etymological result of conjoining love (φιλία) with beauty (κάλλος) into another evident Platonic expression; an expansive collection of ascetic and mystical texts that were composed between the fourth and fifteenth century AD by some thirty-six writers [Ware 2012, 24]⁵. The *Philokalia* has proven vital for Russian

⁵ The *Philokalia* was compiled and subsequently published in 1792 in Venice by the Greek monks St. Nikodimos of the Holy Mountain of Athas (1749–1809) and St. Makarios of Corinth (1731–1805). As the English translators of the first volume write on the back cover: “*The Philokalia* has exercised an influence far greater than that of any book other than the Bible in the recent history of the Orthodox Church” [Palmer et al. 1979, 12].

Orthodox asceticism, with translations from the original Greek into Church Slavonic (1753 translation by Orthodox monk Paisius Velichovsky) and Russian (1857 translation by renowned Bishop Ignatius Brianchaninov) being the first recorded [McGuckin 2012, 61–79]. John's text specifically was disseminated in the Athonite translation in Novgorod during the fourteenth century through *The Fountain of Wisdom*, among other texts [Kriza 2022, 46–47]. It is beyond the scope of this paper to delve into the *Philokalia* at length, although it is important to show however briefly, that the collection is a principal demonstration of Neoplatonism percolating through Orthodox Christianity.

To expand in a few words, the *Philokalia* firstly retains the Intellect's meaning in its Plotinian original as the organ of contemplation [Coates 2013, 685]. For the authors of the *Philokalia*, the Intellect, following purification, is for apprehending God [Coates 2013, 685]. As with John's promulgation of Plato's tripartite theory of the soul, other authors, such as Clement and Origen, had furthered Platonic speculation in the ontological and moral aspects of the passions in a Christian context, while others, such as the Cappadocians, transformed the Platonic *eros* into Christian virtues [Blowers 2012, 300–305]. In the recent English translation of the fifth volume, the four cardinal virtues (prudence, justice, temperance, and courage) of Plato's *Republic* (Rep. 427 e, 435 b) are visibly integrated into the tripartite soul, resulting in a uniquely Christian determination of the soul (Philokalia V, 228–229 f). Essentially, the Platonic influence on the *Philokalia* allowed for identifying a “self-reflective awareness of thought processes which will lead to greater understanding of how to identify aberrant patterns of thought and develop healthy ones” [Cook 2012, 324–326]. Admittedly, however, the underlying theme of the *Philokalia* is the ascension process depicted in Orthodox iconography, albeit projected from out of the Neoplatonic foundation. Fundamental oppositions between higher/lower, inner/outer, and abstract/whole all demonstrate elements of *Philokalia's* spirituality and their eventual dissipation in the “Platonic ascent of the mind to God” [Coates 2013, 692–693].

In conclusion, Russian Orthodox iconography and the closely related *Philokalia* owe the development of their theological presentation to Neoplatonism. There are certainly more implicit links to Neoplatonism that would require further research to uncover, but there are also unmistakable themes. Ascension, beauty, and spiritual faith are such pronounced examples. The *Philokalia* is a decisive case in point, as its presence on the periphery of Western Christianity is starkly different from its almost gospel-like importance for Russian Orthodoxy. Acting as an instructive manual for Orthodox asceticism, it also allows the *Philokalia* to reveal much about the spirituality of the Orthodox tradition, one deeply embedded with Iamblichean and Plotinian, among other Neoplatonic elements. When gazing upon these majestic icons with the *Philokalia* in mind, the consonance is almost palpable, reminding one of Florensky's overwhelming beauty. One can almost imagine the authors of the *Philokalia* having composed the texts with the visual theology of the icon in mind, or perhaps the obverse is also true; the icon painters sought inspiration from the ascetic texts of the *Philokalia*. It is clear, nonetheless, that for the faithful Christian, the beauty of the icon is to be supplemented with the theological scaffold of the *Philokalia* for ascending toward union with God. This union is based on the Christian and Neoplatonic belief in the icon's ability to lead one by its emanating beauty towards the divine Beauty of God.

References

- Antonova 2010 – Antonova C. Changing Perceptions of Pavel Florensky in Russian and Soviet Scholarship. In *Marx's Shadow: Knowledge, Power, and Intellectuals in Eastern Europe and Russia*. Ed. by C. Bradatan and S. Oushakine. Lanham, 2010. Pp. 73–94.
- Blowers 2012 – Blowers P. M. Hope for the Passible Self: The Use and Transformation of the Human Passion in the Fathers of the *Philokalia*. *The Philokalia: A Classic Text of Orthodox Spirituality*. Ed. by B. Bingaman and B. Nassif. Oxford, 2012. Pp. 216–229.
- Burnet 1903 – Platonis Opera. Ed. by J. Burnet. London, 1903.
- Cavarnos 2001 – Cavarnos C. Guide to Byzantine Iconography: Vol. 2. Belmont (MA), 2001.
- Climacus 1982 – John Climacus. *The Ladder of Divine Ascent*. Transl. by C. Luibheid and N. Russell. Intr. by K. Ware. London, 1982.
- Coates 2013 – Coates R. Russia's Two Enlightenments: The *Philokalia* and the Accommodation of Reason in Ivan Kireevskii and Pavel Florenskii. *The Slavonic and East European Review*. 2013. Vol. 91 (4). Pp. 675–702. <https://doi.org/10.5699/slaveasteurorev2.91.4.0675>.
- Cook 2012 – Cook C. C. H. Healing, Psychotherapy, and the *Philokalia*. *The Philokalia: A Classic Text of Orthodox Spirituality*. Ed. by B. Bingaman and B. Nassif. Oxford, 2012. Pp. 230–239.
- Diehl 1965 – Procli Diadochi in Platonis Timaeum Commentaria. Ed. by E. Diehl. Leipzig, 1965.
- Diggle et al. 2021 – Diggle J., Fraser B. L., James P., Simkin O. B., Thompson A. A., Westripp S. J. *The Cambridge Greek Lexicon*. Cambridge, 2021.
- Dolgopolski 2018 – Dolgopolski S. *Other Others: The Political after the Talmud*. New York, 2018.
- Evdokimov 1990 – Evdokimov P. *The Art of the Icon: A Theology of Beauty*. Transl. by Fr. Steven Bigham. Redondo Beach (CA), 1990.
- Florensky 1996 – Florensky P. *Iconostasis. Florensky P. Works in 4 Vols. Vol. 2*. Moscow, 1996. Pp. 419–526. In Russian.
- Florovsky 1937 – Florovsky G. V. *The Ways of Russian Theology*. Paris, 1937. In Russian.
- Goldfrank 2020 – Goldfrank D. Christianity in Rus' and Muscovy. *The Oxford Handbook of Russian Religious Thought*. Ed. by C. Emerson, G. Pattison, R. A. Poole. New York, 2020.
- Harvey 2021 – Harvey J. 'The Hearing Ear and the Seeing Eye': Transformative Listening to the Biblical Image. *Transforming Christian Thought in the Visual Arts: Theology, Aesthetics*. Ed. by S. Beaumont, M. E. Thiele. New York, 2021. Pp. 25–42.
- Iamblichus 2003 – Iamblichus: *De Mysteriis*. Transl. by E. C. Clarke, J. M. Dillon, J. P. Hershbell. Atlanta (GA), 2003.
- Kenna 1985 – Kenna M. E. Icons in Theory and Practice: An Orthodox Christian Example. *History of Religions*. 1985. Vol. 24 (4). Pp. 345–368. <https://doi.org/10.1086/463013>.
- Kharlamov 2016 – Kharlamov V. Pseudo-Dionysius the Areopagite and Eastern Orthodoxy: Acceptance of the Corpus Dionysiacum and Integration of Neoplatonism into Christian Theology. *Theological Reflections: Euro-Asian Journal of Theology*. 2016. 16. Pp. 120–154. <https://doi.org/10.29357/issn.2521-179X.2016.16.120>.
- Kitzinger 1954 – Kitzinger E. *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*. Cambridge (MA), 1954.
- Koch 1895 – Koch H. XXVI. Proklus als Quelle des Pseudo-Dionysius Areopagita in der Lehre vom Bösen. *Philologus*. 1895. Vol. 54 (1–4). Pp. 442–458. <https://doi.org/10.1524/phil.1895.54.14.442>.
- Kokosalakis 1995 – Kokosalakis N. Icons and Non-Verbal Religion in the Orthodox Tradition. *Social Compass*. 1995. Vol. 42 (4). Pp. 433–449. <https://doi.org/10.1177/003776895042004003>.
- Kondakov 2019 – Kondakov N. P. *Icons*. New York, 2019.

- Kriza 2022 – Kriza A. *Depicting Orthodoxy in the Russian Middle Ages the Novgorod Icon of Sophia, the Divine Wisdom*. Oxford, 2022.
- Losev 1957 – Losev A. *Ancient Mythology in its Historical Development*. Moscow, 1957. In Russian.
- McGuckin 2012 – McGuckin J. A. *The Making of the Philokalia: A Tale of Monks and Manuscripts. The Philokalia: A Classic Text of Orthodox Spirituality*. Ed. by B. Bingaman and B. Nassif. Oxford, 2012. Pp. 36–49.
- Milbank et al. 1999 – *Radical Orthodoxy: A New Theology*. Ed. by J. Milbank, C. Pickstock, G. Ward. London, 1999.
- Ouspensky, Lossky 1999 – Ouspensky L., Lossky V. *The Meaning of Icons*. Transl. by G. E. H. Palmer and E. Kadloubovsky. Crestwood (NY), 1999.
- Palmer et al. 1979 – *The Philokalia: The Complete Text*. Vol. 1. Compiled by St. Nikodimos of the Holy Mountain and St. Makarios of Corinth. Transl. from Greek and ed. by G. E. H. Palmer, P. Sherrard, K. Ware. London, 1979.
- Plato 1997 – Plato. *Complete Works*. Ed. by J. M. Cooper and D. S. Hutchinson. Indianapolis (IN), 1997.
- Plotinus 1968–1988 – Plotinus in 7 Volumes. Greek Text with English Translation by A. H. Armstrong. Cambridge (MA), 1968–1988.
- Plotinus 2018 – Plotinus. *The Enneads*. Ed. by L. P. Gerson. Transl. by G. Boys-Stones, J. M. Dillon, L. P. Gerson, R. A. H. King, A. Smith, J. Wilberding. Cambridge, 2018.
- Proclus 2018 – Proclus. *Commentary on Plato's Timaeus*. Vol. 2. Book 2: Proclus on the Causes of the Cosmos and its Creation. Transl. by D. T. Runia, M. Share. Cambridge, 2018.
- Prokurat et al. 1996 – Prokurat M., Golitzin A., Peterson M. D. *Historical Dictionary of the Orthodox Church*. Lanham (MD), 1996.
- Shaw 2014 – Shaw G. *Theurgy and the Soul: The Neoplatonism of Iamblichus*. Second Edition. Foreword by J. Milbank and A. Riches. Kettering (OH), 2014.
- Siedell 2008 – Siedell D. A. *God in the Gallery: A Christian Embrace of Modern Art*. Grand Rapids (MI), 2008.
- Skoubourdis 2020 – *The Philokalia of the Holy Neptic Fathers*. Vol. 5: Compiled by St. Nikodemos of the Holy Mountain and St. Makarios of Corinth. Transl. from Greek by A. Skoubourdis. Virgin Mary of Australia and Oceania, 2020.
- Stiglmayr 1895 – Stiglmayr J. *Der Neuplatoniker Proklus als Vorlage des sogenannten Dionysius Areopagita in der Lehre vom Übel*. *Historisches Jahrbuch*. 1895. 16. S. 253–273.
- Struck 2004 – Struck P. T. *Birth of the Symbol: Ancient Readers at the Limits of their Texts*. Princeton, 2004.
- Temple 1974 – Temple D. *Masterpieces of Byzantine and Russian Icon Painting, 12th–16th Century: Exhibition 30 April to 29 June 1974*. London, 1974.
- Temple 1990 – Temple R. *Icons and the Mystical Origins of Christianity*. Shaftsbury, 1990.
- Trubachev 1990 – Hegumen Andronik (Trubachev A. S.). *The Story of the Creation of the Cycle "At the Watersheds of Thought"*. *Florensky P. Works in 2 Vols*. Vol. 2: *At the Watersheds of Thought*. Moscow, 1990. In Russian.
- Uspensky 1976 – Uspensky B. A. *The Semiotics of the Russian Icon*. Ed. by S. Rudy. Lisse, 1976.
- Vorob'ev 1986 – Vorob'ev N. A. *The History and Art of the Russian Icon: From the X to the XX Centuries*. Manhasset (NY), 1986.
- Ware 2012 – Ware K. St. Nikodimos and the *Philokalia*. *The Philokalia: A Classic Text of Orthodox Spirituality*. Ed. by B. Bingaman and B. Nassif. Oxford, 2012. Pp. 9–35.

Information about the author

Emile Alexandrov

PhD student at the School of Philosophy and Theology

University of Notre Dame

23, High St., Fremantle, WA 6160, Australia

Assistant Professor at the School of Advanced Studies

University of Tyumen

2/1, 8 Marta ul., Tyumen, 625000, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5327-4810>

e-mail: e.aleksandrov@utmn.ru

Информация об авторе

Эмиль Александров

докторант Школы философии и теологии

Университет Нотр-Дам

Australia, WA 6160, Fremantle, High St., 23

Доцент Школы перспективных исследований

Тюменский университет

Российская Федерация, 625000, Тюмень, ул. 8 Марта, 2/1

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5327-4810>

e-mail: e.aleksandrov@utmn.ru

Материал поступил в редакцию / Received 10.01.2023

Принят к публикации / Accepted 01.03.2023

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-151-163>



Свет и цвет в библейском богословии

Е. Я. Федотова 

Библейско-Богословский институт святого апостола Андрея

Москва, Российская Федерация

elena.fedotova.45@mail.ru

Для цитирования:

Федотова Е. Я. Свет и цвет в библейском богословии // Визуальная теология. 2023. Т. 5. № 2. С. 151–163. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-151-163>

Аннотация. Комментатор Библии, как и её читатель, стремится к полноте восприятия библейского текста и, соответственно, к адекватному его толкованию. Эта цель вряд ли достижима в случае, когда исследователь принимает во внимание лишь дескриптивную функцию языка, как предлагает метод *Исторической критики*. Лучшему пониманию текста способствует, скорее, обращение к метафорическому уровню мышления и речи, то есть к образности, создаваемой в речевом (или текстовом) сообщении. С этой точки зрения очевидно, что язык библейского нарратива проявляет особую способность к визуализации речи, и не удивительно, что Библия содержит базовые образы и связанные с ними концепты, которые лежат в основе европейского искусства, культуры и, в большой мере, – европейского образа мыслей. Настоящая работа посвящена исследованию определённых приёмов образного выражения богословских идей в Библии, а именно, мотивов *света* и *цветности* разнообразных объектов в роли изобразительного средства. Контекстный анализ упоминаний *света* и *огня*, а также *окрашенных* предметов обнаруживает, во-первых, впечатляющую зрелищность библейских описаний, а во-вторых – использование образов *света* и *цвета* в качестве структурных элементов создания и передачи особых представлений, которые осмысляются как проявления божественной мощи и любви к человеку и природе. При этом развитие представлений происходит по нисходящей: от света к цвету. Свет в этой логике – несомненный божественный атрибут: мы находим в текстах прямое представление Бога через светящиеся или огненные объекты, использование световых явлений в сюжетах инициации, зависимость небесных светил от созданного Богом света. Особенность Библии в том, что «Светом» выступает также божественный Закон, данный Израилю, и сам Израиль станет «Светом для народов», когда передаст им этот Закон. Определённые цвета (золотой, алый, белый), как правило, выражают идею выделенности, сакральности объекта или праведности человека. Более того, используя цветовую палитру, библейские авторы могут вступать в неявную полемику с традиционными культами, и эта полемика нацелена на вытеснение традиционных ценностей из народного сознания и замещение их монотеистическими идеалами. Таким образом, мотивы *света* и *цветности* объектов в Библии, несомненно, работают как инструменты создания определённых смыслов и представлений; осознание подобных фактов

должно способствовать более внимательному и осмысленному отношению читателя (и комментатора) к библейской образности вообще.

Ключевые слова: свет, цвет, Библия, библейское богословие, визуализация, традиционные культы, метафора, экзегеза.

Light and colour in biblical theology

Elena Ya. Fedotova 

St. Andrew's Biblical Theological Institute
Moscow, Russian Federation
elena.fedotova.45@mail.ru

For citation:

Fedotova E. Ya. Light and colour in biblical theology. *Journal of Visual Theology*. 2023. Vol. 5. 2. Pp. 151–163?. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-151-163>

Abstract. Visualisation of verbal languaging, both speech and written texts, goes back to the very dawn of culture and might well be traced back to ancient texts including the Bible. It is well known that fundamental biblical imagery together with related concepts form the basis of European art, culture, and mentality. The very possibility to visualise words draws on the metaphorical dimension of language and enriches our understanding of both speech and texts. Imagery has its place in biblical exegesis; without it our interpretation of biblical narratives and poetry would be incomplete or even inadequate. This article explores some instruments of figurative expression of theological concepts in the Bible, namely, how light and colour in the biblical narrative help to visualise the image of God. Contextual analysis shows that the notion of 'light' in the Bible is almost always associated with divinity. Being God's first creation, light in the Bible becomes an important sign of His immanence in the world. Time and again God's presence is marked with luminous or fiery objects. The word *ôr* ('light' in Hebrew) is used as an attribute, epithet or even the very name of God. That heavenly bodies were created after the creation of light could be seen as implicit polemics against traditional cults of sun, moon, and planets. Light and Fire demonstrate God's power in somewhat differing ways. While Fire might relate to divine wrath, the light of God's face irradiates mercy, salvation, and life. The God-given Law in the Bible is also called "The Light for Israel", whilst Israel would be "A Light unto the nations" as the Divine Law is translated and taught to other nations. Theophoric Hebrew names including element *ôr* (light) demonstrate how tight is the bond between God and Light. In fact, light in the Bible represents God in His manifold manifestations; it becomes a distinct sign of God's special relationship with Israel. Gold and golden colour, being natural substitutes for light, are used in the Bible to indicate God's presence or mark sacred objects. White colour is also symbolically associated with light, virtue, and sacrality. White colour systematically appears in episodes where God acts in a material way in the interest of His people. In fact, the number of colours used in biblical narrative is quite restricted: white, black, and natural dyestuffs, such as red, blue, and their mixtures. Colours, as a rule, are used to single out an object or designate its place in the sacred environment. Moreover, biblical authors use colour palette to promote monotheistic ideas. Colour-based imagery was helpful to assert

seminal theological statements by means of implicit polemics and it served, first and foremost, to replace traditional cults with monotheistic values.

Keywords: light, colour, Bible, biblical theology, visualisation, traditional cults, metaphor, exegesis.

Библейские тексты, в качестве свидетелей древней культуры и древнего языка, могут дать интересные примеры *изобразительности слова*, его способности к визуализации таких представлений, которые современные люди предпочитают выражать через абстракции. Наша западная культура, с её выделением логической стороны мышления, традиционно развивала информативный аспект речевых высказываний, оставляя метафору поэзии – при не очень серьёзном отношении к этим способам «украшения речи». Соответственно, метод *Исторической критики* в библеистике [см.: Blenkinsopp 1992, 5–28; McKnight 1988, 44–66] предлагал толкования, которые имели в виду по большей части дескриптивную функцию языка. Лишь относительно недавно учёные начали сомневаться в адекватности такого подхода к пониманию текста; лингвисты и философы заговорили об изначальной метафоричности языка [см.: Рикёр, Гадамер 2019]¹, о принципиальной «многомерности» слова, которая выражается в том, что речевая семантика существует в ассоциативном поле, а восприятие слова связано с пробуждением образа в сознании. Именно эти свойства речи способствуют её эмоциональному восприятию, причём эмоциональность выступает существенным фактором понимания; на том же держится сила искусства².

И более того – метафорический уровень мышления вообще оказывается базовым по отношению к логическому уровню, ибо он отвечает за распознавание сходств и таким образом обеспечивает общую способность категоризации, которую всегда приписывали логическим структурам мышления. Отсюда следует, что метафора не просто придаёт дополнительные (якобы не существенные) смыслы высказыванию, расцветивая его свежими красками; можно полагать, что без этих дополнительных смыслов понимание речи не было бы полноценным. Тем самым, богатство смыслов высказывания или текста прямо связано с наличием в нём метафорического слоя.

В этой связи отметим, что древние культуры и древние языки в большой степени эксплуатировали образность речи; не зная широких обобщений, люди вынуждены были выражать свои мысли через частные, конкретные явления, то есть пользоваться *тропами* и связью словесного знака с визуальным представлением [см., напр.: Дьяконов 2008]. В частности, в Библии мы наблюдаем такого рода описательность, которая, по сути, граничит с изобразительностью: описание события часто выстраивает образ, и это бывает настолько зрелищным, что читатель фактически превращается в зрителя³. Не случайно Библия стала резервуаром,

¹ На самом деле, речь должна идти о двухполюсности речевых процессов, их одновременной метафоричности и метонимичности [Jakobson 1971, 239–259].

² Образ «восполняет ограниченные возможности протоколно-рациональных форм сообщения и вызывает соответствующий эмоциональный резонанс у другого лица» [Саломон 1968, 311].

³ См. описание скинии, одежд священника, вообще порядка службы в Исх 25–30 и др.

из которого изобразительные искусства веками черпали вдохновение, превратив библейские образы в базовые концепты, которые живы по сей день.

Здесь уместно упомянуть, что к настоящему моменту развиты также представления о том, что простая визуализация способна дополняться «телесным» восприятием, включая действенное воображение, мысленно вовлекающее читателя в происходящее, так что читатель становится не только зрителем, но и как бы участником действия [Simsy 2021].

Среди прочего, можно видеть, что само упоминание *света и цветности объекта* в определённом контексте могут служить изобразительным средством, которое лучше передаёт характеристику события или героя, а то и сложную религиозную идею, нежели прямое высказывание. Практически везде в библейском нарративе *свет и цвет* служат своеобразными структурными элементами создания и передачи особых представлений, которые осмысляются как проявления божественной мощи и любви Бога к человеку и природе. При этом естественное развитие представлений идёт по нисходящей: от света как зримого проявления Божественного присутствия к цвету.

Свет в Библии прямо связан с Богом; это Его первое творение и, так сказать, Его «визитная карточка». Создание света предшествовало созданию светил (Быт 1:15–17), и не надо искать здесь физического обоснования или ссылаться на невежественную фантазию авторов⁴. Библейские авторы хотели передать совершенно конкретную мысль, а именно, что небесные светила богами не являются. Они созданы Единым Богом и светят по Его приказанию тем светом, который Он им дал. Светилам поручена служебная роль: отмечать праздники, то есть священные времена Бога. Без сомнения, такая акцентировка была весьма актуальной для ситуации, когда люди вокруг привыкли поклоняться небесным телам и нужно было убедить их в преимуществах монотеизма. Иными словами, данный пассаж следует рассматривать как скрытую полемику с языческими культами; этот вывод хорошо подтверждается тем удивительным фактом, что в Еврейской Библии никак не обозначена идея связи дня со светом солнца. Солнце – всего лишь одно из светил на небосводе, и нигде свет солнца не упоминается отдельно от света луны и звёзд. Более того, когда речь заходит отдельно о солнце, рядом никогда не стоит слово «свет». От ночных светил солнце отличается не яркостью свечения, а теплом [Aalen 1997, 151, 152]. В результате, чисто эмпирическое впечатление не приводит читателя к мысли, что свет вообще исходит от солнца. Таким образом, можно сказать, что образ света действительно выступает с самого начала носителем религиозной идеи в художественном замысле авторов Библии.

Слово *אור* (ор, «свет») встречается в библейских книгах множество раз, и всегда – в связи с Богом или Его дарами. Прежде всего, оно используется как атрибут, эпитет и даже просто имя Бога⁵. Обычны выражения «Господь – свет мой», «Да воссияет лицо Твоё и спасёмся». Когда сочетание «Свет Израиля» стоит в параллелизме

⁴ Исключительно для посрамления подобных попыток напомним, что по теории «Большого Взрыва» вещество начало светиться раньше, чем собираться в сгустки, которые мы сейчас называем «небесными телами» [см.: Hawking 1990, 124].

⁵ См., напр., Пс 27/26:1, 43/42:3; Ис 2:5, 10:17, 60:19–20; Мих 7:8; 2 Цар 23:14. Нумерация псалмов дана по масоретской традиции и по синодальному переводу.

с очевидным именем Бога «Святой Израила» (Ис 10:17), то не остается сомнений в его именном использовании. Свет и огонь как источник света служат демонстрацией благой божественной мощи⁶, но огонь может быть выражением гнева Господа: «Господь услышал и воспламенился гневом, и огонь возгорелся на Иакова» (Пс 78/77:21)⁷. Свет, исходящий от Бога (אֹר־פָּנָי, ор панэха – «свет Твоего лица»)⁸, несёт милость, спасение и жизнь, вплоть до оживления мертвецов⁹.

Благословение священника народу содержало слова: «Да озарит Бог тебя светом лица Своего» (Чис 6:25). Раввинистическая интерпретация этих слов придаёт им следующий смысл: «Когда в благословении говорится, что Всевышний повернёт к человеку Своё лицо и озарит его светом, это означает, что поток любви и сил, приносящих избавление от бед и спасение, будет излит на него» [Герц 2001, 838]. На самом деле этот троп, видимо, был принят в более широком ареале; он встречается также в других древних текстах – по отношению к царю. Например, в угаритском письме [Gordon 1965, 1015] автор так описывает свою аудиенцию у хеттского царя: «Я вошёл пред лицо Солнца, и лицо Солнца просияло на меня очень»; это означает, что царь принял его благосклонно.

Солнце как символ верховного божества выступало эпитетом царя; так было в Египте, в Царстве хеттов и во многих других местах. Но в Библии, как видно из контекстов, происходит перенесение этого образа на Небесного Царя. Подобные параллели показывают, что развитие монотеизма шло не только путём отрицания чужих богов, но и путём ассимиляции культа Яхве атрибутов других, достаточно распространённых культов.

Выражение «свет лица» или «свет очей» (אֹר־עֵינַי, ор анэй) по отношению к человеку означает благополучие, победу над врагами, прощение грехов, спасение, радость, жизнь – то есть всё те же дары Бога¹⁰. Свет вообще связан с жизнью (а жизнь и смерть находятся всецело во власти Бога); его отсутствие, как наказание Божье, равносильно смерти¹¹.

Специфика Библии в том, что «Светом» для людей также выступает Закон, данный Богом Израиле¹². Когда Израиль передаст это знание язычникам, он станет «светом для народов»¹³. Праведность сама по себе несёт свет, то есть освещает

⁶ Например, явление Бога Моисею в Неопалимой Купине (Исх 3); при Исходе из Египта Бог вёл Израиль по пустыне, приняв вид облачного столпа днём и огненного – ночью, для освещения пути (Исх 13:21; Пс 77/76:14, 105/104:39); Бог распространяет Свой свет над миром (Иов 36:30). Среди прочего, Божественный огонь очищает от греха [см.: Tkacz 2002, 169–186].

⁷ Анализ библейских упоминаний огня можно найти в работе: Охочимский 2013.

⁸ Пс 4:7, 27/26:1, 31/30:17, 43/42:3, 44/43:4, 89/88:16.

⁹ Ис 26:19: «Оживут мертвецы Твои, восстанут мёртвые тела! <...> ибо роса Твоя – роса светоносная» (таль орот талеха, טל אור טלх).

¹⁰ Пс 13/12:4, 18/17:29, 38/37:11, 97/96:11, 118/117:27; Иов 22:28 («Над путями твоими будет сиять свет»), 29:24; Притч 16:15 («В светлом взоре царя – жизнь»); 1 Езд 9:8 («просветил глаза наши Бог наш и дал нам ожить немного в рабстве нашем»).

¹¹ Иер 25:10 («и пресеку у них голос веселья и голос радости, <...> скрип жерновов и свет светильника»); Иов 3:16, 33:30 (Бог отводит человека от могилы, «чтобы просветить его светом живых»), 38:15.

¹² Ис 9:1; Пс 19/18:9 («заповедь Господа светла, просвещает очи»), 67/66:2, 119/118:130, 135 («Осияй раба Твоего светом лица Твоего, и научи меня уставам Твоим»).

¹³ Ис 42:6 («Я, Господь, призвал тебя в праведности, держу тебя за руку, оберегаю тебя и сделаю тебя законом для народа, светом для племён»), 49:6, 60:1, 3.

и просвещает окружающий мир¹⁴. Но более всего праведен и свят сам Бог, и свет Его Славы освещает всю Вселенную¹⁵; никакая тьма не в состоянии затмить этот свет (Пс 139/138:12).

Светила небесные, как сказано, сотворены Богом; светят они только по Его повелению, славя своим светом Творца¹⁶. Ему подчиняются и стихии: молниями Он освещает землю¹⁷ – таким же образом, как по Его плану созданы светильники для освещения скинии¹⁸. Бог волен помрачить свет ясного дня в наказание грешникам¹⁹.

Даже вполне обычное и, казалось бы, профанное употребление сочетаний אור הַבֶּקֶר (ор ха-бóкер, «рассвет») или אור־הַיּוֹם (ор ха-йом, «свет дня»)²⁰ неявно подразумевает божественное присутствие через Его благодатные дары (свет и тепло), а также – освещение ситуации: ночью, во тьме совершаются или замышляются недостойные дела, а рассвет и свет дня делают их явными. С другой стороны, в сюжетах, где угадывается инициация (например, Иакова-Израиля) восход солнца означает начало нового этапа жизни, то есть успешную инициацию²¹.

Тесную связь света с Господом подчеркивают теофорные имена, содержащие элемент אֹר (урí, «мой свет», или «свет» в status constructus). В качестве примера можно привести имена Ури́эль («Мой Свет – Бог»)²² и его вариант Ури́я («Мой Свет – Яхве»)²³, а также Шедеур («Шаддай – это свет»)²⁴.

Таким образом, из приведённого обзора хорошо видно, что свет в Библии служит репрезентацией Бога во всех приписываемых Ему ипостасях; иногда это происходит косвенно, но гораздо чаще – прямо. Фактически свет становится узнаваемым образом Бога, и в этом едином образе заключены все библейские представления о Нём, среди них – божественные установления для отношений Израиля со своим Богом, с природой и с другими народами.

В качестве естественной замены света выступает золотой цвет. Почти все детали внутреннего убранства Скинии и, позже, Храма Соломона, включая священную утварь, либо изготовлены из «чистого золота», либо покрыты золотом²⁵. Сияние этого благородного металла, так же как и сам свет, призвано создать ощущение непосредственного божественного присутствия – у читателя Библии не менее, чем у библейских Сынов Израиля. Достаточно добавить, что больше

¹⁴ «Стезя праведных – как светило лучезарное» (Притч 4:18); «Свет праведных весело горит, светильник же нечестивых угасает» (Притч 13:9).

¹⁵ Иез 43:2; Пс 77/76:19; Иов 41:24.

¹⁶ Ис 18:4, 30:26; Пс 136/135:7–9, 148/147:3.

¹⁷ Пс 77/76:19, 97/96:4.

¹⁸ Исх 25:37; Чис 8:2.

¹⁹ «И будет в тот день – слово Господа Бога – низведу Я солнце в полдень и помрачу землю среди ясного дня» (Амос 8:9).

²⁰ Суд 16:2; 1 Цар 14:36, 25:34–36; 2 Цар 17:22; 4 Цар 7:9; Мих 2:1; Иов 24:13 и др.

²¹ См., напр., Быт 28:18, 32:32. Роль света и огня в ритуалах инициации описана в: Элиаде 1998, 106. Конкретно об элементах инициации в эпизоде Быт 32 (Поединок Иакова) см.: Федотова 2009.

²² 1 Пар 6:9, 15:5–11; 2 Пар 13:2.

²³ Исх 8:2; Иер 26:20; 4 Цар 16:10 и сл.; 1 Езд 8:32; Неем 3:4, 3:24, 8:4.

²⁴ Чис 1:5. *Шаддай* – одно из имён Бога.

²⁵ Исх 25–26; 3 Цар 6, 7. О символике золота в древности см. также: Аверинцев 2004.

ни одно строение в Израиле, в том числе дворцы Давида и Соломона, не содержали золотого покрытия²⁶, хотя, конечно, не обошлось и в Библии без упоминания золота в составе украшений²⁷. Однако связь золота с богатством может служить дополнительной причиной помещать этот металл в сферу сакрального.

Так же естественен переход от божественного света к белому цвету – цвету чистоты, духовности, праведности. Опять-таки, способность очищать от грехов принадлежит Богу²⁸; белые одежды символизируют радость жизни и веселье (Еккл 9:8), белые зубы Иуды – здоровье и силу (Быт 49:12). Ещё один дар Бога, окрашенный в белый цвет, – это манна, небесная пища, которой Господь кормил израильтян в пустыне (Исх 16:31). Снегом покрыты вершины священных гор Ливана, куда, как сказано у пророков, Господь приведет свой народ в последние дни²⁹. Собственно, название гор לבנון (Леванон) происходит от корня לבן (лаван, «белый»). Надо отметить, что упоминание гор в Библии практически везде через аллюзии связано с Богом; Яхве, Бог Израиля, живет на горах [Федотова 2019]. В видении пророка (Зах 1:8, 6:3–6) белый конь олицетворяет Небесного Духа и служит выражением Божественной мощи.

Со светом так или иначе связан ещё один корень, используемый в иврите для обозначения белого цвета: פָּז (цах)³⁰. Он имеет коннотации как *ясности*, в частности – *ясного света* (Ис 18:4), так и *ослепительного света*, *резкости* (Иер 4:11). Возможно, что если бы Евангелия были написаны на иврите, мы нашли бы там именно этот корень в обозначении белых одежд фигурантов Преображения³¹. Вообще, эпизод Преображения достаточно красноречив и говорит за то, что евангелисты действительно хотели представить Христа по меньшей мере Божественным посланником, как-то подчеркнуть Его особую связь с Небом.

От корня לבן (лавán) происходит также название ладана – לבנָה (ливонá). Ладан предписано использовать в составе благовонной смеси для воскурения в Скинии и в Храме; эта смесь – святыня, которую запрещено применять с другими целями³². «Ароматная смола (ладан – Е.Ф.) была символом молитвы о благословении, которого народ Израиля каждый день ожидает от Всевышнего» [Герц 2001, 729]³³. Золото и ладан привозили из Шевы³⁴ в качестве приношений в Иерусалимский храм (Ис 60:6). В Новом Завете ладан назван среди даров, которые волхвы принесли младенцу Иисусу – в знак Его священнического служения (Мф 2:11). Традиция воскурять ладан богам, скорее всего, старше монотеизма (см. Песн 3:6); во всяком случае, пророк упрекал израильтян за жертвоприношения и воскурения иным богам, кроме Яхве (Ис 43:23, 66:3).

²⁶ Во всяком случае, об этом не упомянуто.

²⁷ См., напр., Песн 1:11, 3:10.

²⁸ Пс 51/50:9; Дан 11:35, 12:10.

²⁹ Втор 1:7, 3:25; Исх 14:8, 29:17, 33:9, 37:24, 40:16; Иер 18:14; Ос 14:8; Авв 2:17; Наум 1:4; Зах 10:10, 11:1; Пс 29/28:6, 92/91:13; Нав. 11:17, 12:7; Суд 3:3; 3 Цар 5:13, 25; Песн 4:8, 11, 15, 7:5.

³⁰ См., напр., Песн 5:10; Плач 4:7.

³¹ Мф 17:2–3; Мк 9:3; Лк 9:29.

³² Исх 30:34 и др.; Лев 2:1–2, 16, 24:7; Иер 17:26, 41:5; Неем 13:5; 1 Пар 9:29.

³³ Все аспекты понятия «благословение Бога» (ברכה, бераха) описаны в статье [Scharbert 1988].

³⁴ Царство Шева (Саба) локализируют (не очень уверенно) по ассирийским источникам VIII–VII вв. где-то в Аравии.

Таким образом, связь белого цвета со светом и миром сакрального хорошо подтверждена. Однако не всё так гладко с этим цветом в библейском нарративе. Например, тесть и дядя Иакова, Лаван – «белый» уже в соответствии со своим именем. Для него отделяет Иаков белых овец, оставляя себе крапчатых и чёрных (Быт 30:35 и сл.). Вместе с тем, Лаван обобран Иаковом и принужден заключить с ним договор на условиях Иакова (см. Быт 31). И Яхве помогает обманщику Иакову, а не «белому» Лавану.

Этот сюжет ставит в тупик моралиста: Бог оказывается на стороне Своего народа, а не абстрактных моральных правил. Согласно Божественному плану, народ должен размножиться и разбогатеть, а это, как правило, не в интересах окружающих людей, поскольку происходит, в общем, за их счёт. Отсюда, по Библии, вытекает необходимость Исхода – сначала, как преддверие, из арамейского Междуречья, а затем уже из Египта, где была сходная ситуация. Всё это лежит в основе библейского богословия, и мы можем извлечь отсюда важный вывод, а именно: воля Бога превышает всяких правил. Когда Он нарушает Свои же правила, то в этом есть определённый смысл, связанный со спасением народа.

Здесь уместно отметить, что библейская история вообще демонстрирует драматическое переплетение двух порядков бытия: герои или весь народ могут действовать как в соответствии с законным порядком, так и следовать знакам, указующим волю Бога через Его прямое вмешательство в события – и не всегда библейский автор отдаёт предпочтение благодати перед законом [Федотова 2010]. Однако, если сам Закон рассматривается как благодатный дар Бога, то акценты могут смещаться опять в сторону благодати.

Итак, с учётом репрезентативной связи белого цвета (света) с Небесами, появление радуги в библейском контексте (Быт 9:13–17) воспринимается как естественное расщепление света на свои цветовые составляющие – совершенно так же, как это происходит в оптике Ньютона. Небесный свет, пропущенный через призму облака³⁵, превращается в радугу, сохраняя связь с Божественным присутствием. Радуга была знаком первого Завета Бога с людьми и обещанием спасения для всего человечества. А вот облако в этой картине обозначает гнев Господа на людские грехи; Господь, разгневавшись, уже собирает облака, готовые разразиться ливнем и снова потопить землю – но появляется радуга, и Бог вспоминает Своё обещание быть милосердным. Этот эпизод настолько зрелищный, что, кажется, слова здесь уже не нужны, всё сказано картинкой.

Выражение כְּצֶבֶד־נֶחֱמֶשׁ (кэтбнет-пассим) встречается в Библии всего два раза, в рассказах об Иосифе (Быт 37:3,23,32) и Фамари (2 Цар 13:18), и обычно переводится как «разноцветная одежда»³⁶. С обоими молодыми людьми братья поступили мерзко, и если действительно тут замешана «разноцветная одежда», то может возникнуть впечатление, что попытки спустить радугу на землю, при-

³⁵ Облако здесь представляет материальный символ божественного гнева на людские грехи, который снимается через воспоминание Бога о Его любви к людям и обещании проявлять к ним милосердие.

³⁶ Перевод, на самом деле, не очевиден. Слово צֶבֶד (пас) означает «ладонь» или «подошва стопы» [см.: BDB 1999, 821]. Таким образом, упомянутое выражение может означать «рубашка до пят». Есть ещё возможность понимать его как «вышитая рубашка»; см. комментарий Ибн Эзры к Быт 37:3 [Маших 2010]. Известно только, что такова была одежда царских дочерей.

способить её к земной отцовской любви – плохо кончаются из-за людских грехов.

Собственно, перечень цветов, используемых в библейском нарративе, не так богат; в основном это белый, чёрный и то, что можно добыть из естественных красителей, – то есть, красный, синий и их сочетания.

Идентифицировать в точности все оттенки красного не так просто; в результате разные переводы по-разному передают одно и то же еврейское слово. По-видимому, можно принять слово אַרְגָּמָן (аргамán) как обозначение *пурпурного* цвета, כַּרְמִיל (кармил) – его *карминного* оттенка, а תּוֹלָא (толá) и שָׁנִי (шанí) как некоторые оттенки *ярко-красного*, которые в переводах звучат по-разному: «багряный», «алый», «кармин», «ярко-красный». Отношение библейского автора к красному цвету можно назвать патетическим. Этот цвет явно помогает выделить объект и поместить его в особый контекст, часто – в сферу сакрального. Красный (как и синий) присутствует в завесах Скинии и Храма³⁷; упоминание окрашенных тканей служит указанием на богатство их владельца³⁸, иногда заслуженное³⁹, а иногда – тщетное и пустое⁴⁰.

С багрянцем пророк сравнивает грехи, которые способен обелить только Господь (Ис 1:8); возможно, это аллюзия на кровь, но не исключено, что красная краска трудно отмывалась, и в этом образе присутствует мотив всемогущества Бога. Заметная издаലെка алая лента שָׁנִי (шанí) послужила спасением для Раав из Иерихона, которую по этому знаку пощадили воины Иисуса Навина (Нав 2:18–21); алые губы любимой (Песн 4:3) обещают райское блаженство; алая нить использовалась также в ритуалах очищения (Лев 14:4,49; Чис 19:6). Итак, мы видим, что контексты выделяют алый цвет в качестве самого заметного и радостного – как знак избавления, очищения и любви.

Есть в Библии ещё один оттенок красного – אֲדָמָה (адóm), цвет глины. По контекстам, он более приземлённый, имеющий отношение к земным делам. Это может быть кровь (Ис 6:3; 4 Цар 3:22–23), похлёбка, которой Иаков угостил Исава (Быт 25:30), рыжие волосы (Быт 25:25), рыжая шерсть (Чис 19:2; Зах 1:8, 6:2), румянец на щеках (Песн 5:10; Плач 4:7), красные щиты воинов (Наум 2:4), красное вино (Притч 25:31). Но и этот цвет используется чаще всего для того, чтобы привлечь внимание к объекту (субъекту) и как-то отделить его от обыденного мира. Достаточно сказать, что в кумранском *мессиянском тексте* (4 Q Mess ar = 4 Q 534) описан рыжий Мессия, что может восходить к библейскому описанию Давида (1 Цар 16:12, 17:42). Давид охарактеризован однокоренным с «адóm» словом «адмонí», которое конфессиональные переводы часто передают как «румяный» или «белокурый». Однако даже кумранские предпочтения показывают, что, скорее всего, правы те, кто понимает «адмонí» в данном контексте как «рыжий» [Тантлевский 2002, 64]. Добавим, в качестве параллели, что у древних египтян рыжий цвет (в том числе – цвет волос) символизировал солнце [Шеркова 2018, 112]. Таким образом, рыжий человек в древности (как и ныне) выделен из окру-

³⁷ Исх 25–27, 35–39; 2 Пар 3:14; Чис 4:13.

³⁸ Иез 27:7,16; Есф 1:6, 8:15; Суд 8:26; Песн 3:10.

³⁹ Притч 31:22; 2 Цар 1:24.

⁴⁰ Иез 10:9; Иер 4:30.

жающего мира, он особенный, и уже поэтому его могли рассматривать как божьего посланника.

Наконец, появление в тексте чёрного цвета 𐤒𐤓 (шахóр) не вызывает однозначных ассоциаций. В качестве противопоставления белому он может обозначать несчастье, близость к смерти (Плач 4:8; Иов 30:28–30); слова 𐤒𐤓𐤕 (хóшех, «тьма») и 𐤒𐤓𐤕𐤔 (цальма́вет, «тьнь смертная») используются для характеристики мира мёртвых (Ис 9:1; Иов 10:21, 38:17; Пс 23:4)⁴¹. Вместе с тем, чёрный цвет может присутствовать в сюжетах нейтральных и даже положительных. Например, чёрный конь в видении пророка является таким же олицетворением Небесного духа, как и белый конь (Зах 6:2,8). Смуглая кожа девушки не препятствует её миловидности (Песн 1:7), а чёрные волосы вообще выступают признаком красоты и здоровья (Песн 5:11; Лев 13:37).

Какую смысловую нагрузку может нести подобная неоднозначность, при том что тьма явно противоположна свету (Пс 139/138:12)? Поскольку мы говорим о впечатлении, которое производит на нас та или иная цветовая картина, то нужно попытаться проанализировать аллюзии, связанные с противопоставлением света (цветности) и тьмы (черноты) конкретно в библейском изображении. Анализ приводит к мысли, что означенная организация взаимодействия света и тьмы работает в пользу идеи монотеизма. В библейской картине мира тьма онтологически не равнозначна свету; чернота скорее связана с отсутствием света, чем с некой божественной сущностью, способной оспаривать единство Бога. Хотя тьма действительно связана с хаосом (Быт 1:2), но в процессе творения она превращается, так сказать, в «организованный хаос», некий инструмент в руках Господа, который Он сохраняет как латентную возможность уничтожить Своё творение в эсхатологическом акте [Aalen 1997, 157–160]. Никакого дуализма эта картина не предполагает. Надо думать, что развивать подобное направление мысли⁴² было вполне актуально ещё во времена написания Библии, поскольку поклонение силам тьмы (хтоники) не так просто вытесняется из народного сознания.

В качестве итога можно сказать, что упоминания света и цветности объекта поставлены в библейском нарративе в контекст, помогающий создать образные картины и сеть взаимодействующих аллюзий, которые предлагают читателю решение идеологических и религиозных проблем своего времени. Задачи внедрения и укрепления идей монотеизма, а также связанных с ним ценностей решаются на уровне художественного изображения, иногда приводящего к противопоставлению реально существующей традиции, когда народ ещё поклоняется небесным телам и духам предков, – и единобожия как предлагаемого авторами норматива и идеала.

⁴¹ Отметим, что специального обозначения для ада в Библии нет (как и понятия ада), однако тьма явно связана со смертью.

⁴² Даже если библейские авторы не формулировали свои идеи столь абстрактно. Однако отметим, что определённые богословские домыслы в настоящей работе опираются на представления о Библии как о некой идеологической и литературной целостности; если воспринимать Библию как набор не слишком связанных друг с другом текстов, то, конечно, из сопоставления этих текстов нельзя вывести однозначных заключений.

Библиография

- Аверинцев 2004 – *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. Санкт-Петербург, 2004.
- Герц 2001 – Пятикнижие и Ѓафтарот / Ред. Й. Герц. Москва, Иерусалим, 2001.
- Дьяконов 2008 – *Дьяконов И. М.* Архаические мифы Востока и Запада. Москва, 2008.
- Кулик 2006 – Еврейская Библия. Ранние пророки / Ред. А. Кулик. Москва, 2006.
- Мацих 2010 – Классические библейские комментарии. Книга Бытия. Сборник переводов с древнееврейского, арамейского и средневекового иврита / Ред. Л. А. Мацих. Москва, 2010.
- Охоцимский 2013 – *Охоцимский А. Д.* Образ-парадигма Божественного огня в Библии и в христианской традиции // Иеротопия огня и света / Ред. А. М. Лидов. Москва, 2013. С. 45–81.
- Рикёр, Гадамер 2019 – *Рикёр П., Гадамер Х.-Г.* Феноменология поэзии / Пер. Ф. Станжевского, И. Казаковой. Москва, 2019.
- Салямон 1968 – *Салямон Л. С.* О физиологии эмоционально-физиологических процессов // Содружество наук и тайны творчества / Ред. Б. С. Мейлах. Москва, 1968. С. 286–326.
- Тантлевский 2002 – *Тантлевский И. Р.* Книги Еноха. Сефер Йецира – Книга созидания. Москва, Иерусалим, 2002.
- Тантлевский 2013 – Еврейская Библия. Поздние пророки / Пер., комм. И. Тантлевского. Москва, 2013.
- Федотова 2009 – *Федотова Е.* Миф как средство внутренней экзегезы в библейском повествовании // История – миф – фольклор в еврейской и славянской культурной традиции / Ред. О. В. Белова. Москва, 2009. С. 54–69.
- Федотова 2010 – *Федотова Е.* «Благословение Иакова» (Быт 49) и «Благословение Моисея» (Втор 33) в аспекте структурного исследования // Научные труды по иудаике. Материалы XVII Международной ежегодной конференции по иудаике. Т. 1 / Ред. В. В. Мочалова. Москва, 2010. С. 48–72.
- Федотова 2019 – *Федотова Е. Я.* Святая гора и священный камень в библейских религиозных концептах: родство и противопоставление // Иеротопия святой горы в христианской культуре / Ред. А. М. Лидов. Москва, 2019. С. 56–73.
- Шеркова 2018 – *Шеркова Т. А.* Модель мира Древнего Египта. Москва, 2018.
- Элиаде 1998 – *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость / Пер. с фр. Е. Морозовой. Санкт-Петербург, 1998.
- Aalen 1997 – Aalen S. אֵר (ôr). *Theological Dictionary of the Old Testament*. Vol. 1. Grand Rapids, Michigan, 1997. Pp. 147–167.
- BDB 1999 – Brown E., Driver S., Briggs C. The Brown–Driver–Briggs Hebrew and English Lexicon. Peabody (MA), 1999.
- Blenkinsopp 1992 – Blenkinsopp J. The Pentateuch: An Introduction to the First Five Books of the Bible. New York, 1992.
- Elliger, Rudolph 1990 – Biblia Hebraica Stuttgartensia. Ed. by K. Elliger, W. Rudolph. Vierte verbesserte Auflage. Stuttgart, 1990.
- Gordon 1965 – Gordon G. H. Ugaritic Textbook. Rome, 1965.
- Hawking 1990 – Hawking S. W. A Brief History of Time. New York, London, 1990.
- Jakobson 1971 – Jakobson R. Selected Writings. Vol. 2. Word and Language. The Hague, Paris, 1971.
- McKnight 1988 – McKnight E. V. Post-Modern Use of the Bible. The Emergence of Reader-Oriented Criticism. Nashville, 1988.

- Scharbert 1988 – Scharbert J. ברך (brh). *Theological Dictionary of the Old Testament*. Vol. 2. Grand Rapids, Michigan. 1988. P. 279–308.
- Simsky 2021 – Simsky A. Why God was an Iconoclast? The Visual and the Pictorial in Biblical Hierotopy. *Journal of Visual Theology*. 2021. 1 (4). Pp. 11–40.
- Tkacz 2002 – Tkacz C. B. The Key to the Brescia Casket. Typology and the Early Christian Imagination. Paris, 2002.

References

- Aalen 1997 – Aalen S. אור (ôr). *Theological Dictionary of the Old Testament*. Vol. 1. Grand Rapids, Michigan, 1997. Pp. 147–167.
- Averintsev 2004 – Averintsev S. S. Poetics of the Early Byzantine Literature. St. Petersburg, 2004. In Russian.
- BDB 1999 – Brown E., Driver S., Briggs C. The Brown–Driver–Briggs Hebrew and English Lexicon. Peabody (MA), 1999.
- Blenkinsopp 1992 – Blenkinsopp J. The Pentateuch: An Introduction to the First Five Books of the Bible. New York, 1992.
- Diakonov 2008 – Diakonov I. M. Archaic Myths of the East and West. Moscow, 2008. In Russian.
- Eliade 1998 – Eliade M. Le Mythe de l'éternel retour. Transl. into Russian by E. Morozova. St. Petersburg, 1998.
- Elliger, Rudolph 1990 – Biblia Hebraica Stuttgartensia. Ed. by K. Elliger, W. Rudolph. Vierte verbesserte Auflage. Stuttgart, 1990.
- Fedotova 2009 – Fedotova E. Myth as the Means of Inner Exegesis in the Biblical Narrative. *History – Myth – Folklore in Jewish and Slavic Cultural Tradition*. Ed. by O. V. Belova. Moscow, 2009. Pp. 54–69. In Russian.
- Fedotova 2010 – Fedotova E. The Blessing of Jacob (Gn 49) and the Blessing of Moses (D 33): A Structuralist Approach. *Proceedings of the Seventeenth Annual International Conference on Jewish Studies*. Vol. 1. Ed. by V. V. Mochalova. Moscow, 2010. Pp. 48–72. In Russian.
- Fedotova 2019 – Fedotova E. Ya. The Holy Mountain and Sacred Stone in the Biblical Religious Concepts: Their Relationship and Opposition. *The Hierotopy of Holy Mountains in Christian Culture*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2019. Pp. 54–73. In Russian.
- Gordon 1965 – Gordon G. H. Ugaritic Textbook. Rome, 1965.
- Hawking 1990 – Hawking S. W. A Brief History of Time. New York, London, 1990.
- Hertz 2001 – The Pentateuch and Haftorahs. Transl. into Russian. Ed. by Dr. J. H. Hertz. Moscow, Jerusalem, 2001.
- Jakobson 1971 – Jakobson R. Selected Writings. Vol. 2. Word and Language. The Hague, Paris, 1971.
- Kulik 2006 – TANACH. Early Prophets. Transl. into Russian. Ed. by A. Kulik. Moscow, 2006.
- Matsich 2010 – Rabbinic Biblical Commentary. Genesis. Transl. into Russian. Ed. by L. A. Matsich. Moscow, 2010.
- McKnight 1988 – McKnight E. V. Post-Modern Use of the Bible. The Emergence of Reader-Oriented Criticism. Nashville, 1988.
- Ricoeur, Gadamer 2019 – Ricoeur P., Gadamer H.-G. Phenomenology of Poetry. Transl. into Russian. Moscow, 2019.
- Salamon 1968 – Salamon L. S. On the Physiology of Emotional and Physiological Processes. *Cooperation of Sciences and Mystery of Creative Work*. Ed. by B. S. Meilakh. Moscow, 1968. Pp. 286–326. In Russian.

- Scharbert 1988 – Scharbert J. ברך (brh). *Theological Dictionary of the Old Testament*. Vol. 2. Grand Rapids, Michigan. 1988. Pp. 279–308.
- Sherkova 2018 – Sherkova T. A. Model of the World in the Ancient Egypt. Moscow, 2018. In Russian.
- Simsky 2013 – Simsky A. The Image-Paradigms of the Fire of God in the Bible and in the Christian Tradition. *Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2013. Pp. 45–81. In Russian.
- Simsky 2021 – Simsky A. Why God was an Iconoclast? The Visual and the Pictorial in Biblical Hierotopy. *Journal of Visual Theology*. 2021. 1 (4). Pp. 11–40.
- Tantlevskij 2002 – Tantlevskij I. R. The Books of Enoch. Sefer Yetzirah – The Book of Creation. Moscow, Jerusalem, 2002. In Russian.
- Tantlevskij 2013 – TANACH. Latter Prophets. Transl. into Russian by I. Tantlevskij. Moscow, 2013.
- Tkacz 2002 – Tkacz C. B. The Key to the Brescia Casket. Typology and the Early Christian Imagination. Paris, 2002.

Информация об авторе

Елена Яковлевна Федотова

кандидат физико-математических наук, преподаватель

Библейско-Богословский институт святого апостола Андрея

Российская Федерация, 109316, Москва, ул. Иерусалимская, 3

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1126-595X>

e-mail: elena.fedotova.45@mail.ru

Information about the author

Elena Ya. Fedotova

Cand. Sci. (Physical and Mathematical Sciences), Lecturer

St. Andrew's Biblical Theological Institute

3, Ierusalimskaya ul., Moscow, 109316, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1126-595X>

e-mail: elena.fedotova.45@mail.ru

Материал поступил в редакцию / Received 25.05.2023

Принят к публикации / Accepted 18.07.2023



Первый этап росписи церкви Андрея Стратилата в новгородском Детинце

Г. П. Геров 

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого
Великий Новгород, Российская Федерация
gpgеров@yahoo.com

Для цитирования:

Геров Г. П. Первый этап росписи церкви Андрея Стратилата в новгородском Детинце // Визуальная теология. 2023. Т. 5. № 2. С. 164–176. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-164-176>

Аннотация. В статье рассматривается история церкви Андрея Стратилата в Великом Новгороде и содержание её интерьерной декорации. Автор показывает, что современный храм, посвящённый святому Андрею, первоначально был построен как южный придел Борисоглебского собора в новгородском Детинце. В статье аргументировано предположение о том, что церковь Андрея Стратилата была построена в воспоминание о взятии в 1301 г. шведской крепости Ландскрона и первоначально могла быть деревянной (обыденной). Далее автором производится идентификация персонажей первоначальной росписи храма. Эти росписи составляют часть композиции, находящейся на северной стене. Справа представлены: апостол Пётр, архангел (Михаил?) и апостол Павел, благословляемые Христом. За ними изображены в молении: патрон храма – Андрей Стратилат, равноапостольный великий князь Владимир Святославич, князья-страстотерпцы Борис и Глеб и две святые женщины, которых не удалось идентифицировать. Композиция создана, скорее всего, после 1494 года, когда новгородский Борисоглебский собор горел в очередной раз. Уточнить, по какому поводу создана эта фреска, на данный момент вряд ли возможно. Однако можно с большой долей уверенности указать на связь между взятием новгородским князем Андреем Александровичем крепости Ландскрона, военным характером культа святых Бориса и Глеба, ремонтом в 1302 г. Борисоглебского собора и возникновением церкви Андрея Стратилата.

Ключевые слова: храмовая декорация, Новгород, новгородская монументальная живопись, фреска, церковь св. Андрея Стратилата, культ святых Бориса и Глеба.

The early iconographic program of St. Andrew Stratelates Church in Novgorod Detinets

Georgi P. Gerov 

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
Veliky Novgorod, Russian Federation
gpggerov@yahoo.com

For citation:

Gerov G. P. The early iconographic program of St. Andrew Stratelates Church in Novgorod Detinets. *Journal of Visual Theology*. 2023. Vol. 5. 2. Pp. 164–176. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-164-176>

Abstract. The article begins with the history of St. Andrew Stratelates Church in Veliky Novgorod. It is shown that today's church dedicated to St. Andrew was originally built as a chapel of the Boris and Gleb Cathedral in Novgorod Detinets. The St. Andrew Stratelates Church now stands alone in the south-eastern part of Novgorod Detinets, but until 1682 it was the southern chapel of the Boris and Gleb Cathedral. Its earliest part was erected at the former location of cathedral's staircase tower. The initial church, as the paper suggests, was constructed to commemorate the capture of Swedish Landskrona fortress in 1301 by the army of Prince Andrey III Alexandrovich. It was later rebuilt by Euthymius II, the Archbishop of Novgorod, likely in 1441, simultaneously with rebuilding the Boris and Gleb Cathedral "on its old foundation". Then the paper turns to the description and analysis of what remains today of the initial iconographic program of the original St. Andrew Stratelates Church, namely a composition with nine images of saints in the lower part of the northern wall, which belongs to the earliest period of painting. On the right we see the Apostle Peter, an Archangel (Michael?) and the Apostle Paul being blessed by Christ. In the background stand a few praying figures: St. Andrew Stratelates, the patron saint of the church, as well as the Holy Equal-to-the-Apostles St. Prince Vladimir Svyatoslavich, passion bearers princes Boris and Gleb, and two unidentified holy women. The composition was likely to be created after 1494, when the Boris and Gleb Cathedral in Novgorod burned again. Although the origins of the mural remain unknown, a connection with the capture of the Landskrona fortress is a likely possibility. Indeed, St. Andrew Stratelates Church was first constructed in 1302, i. e., a year following the capture of Landskrona, and it was initially integrated into the Boris and Gleb Cathedral which speaks for itself in view of military overtones of the cult of Boris and Gleb.

Keywords: temple decoration, Novgorod, Novgorod monumental painting, fresco, Church of St. Andrew Stratelates, cult of Saints Boris and Gleb.

В юго-восточной части новгородского Детинца одиноко стоит церковь Андрея Стратилата (ил. 1). До середины XVII века, однако, это было не так – она была приделом Борисоглебского собора¹, примыкавшим к нему с юга (ил. 2–3). Храм Бориса и Глеба был «сдѣтълан» в 1146 году² на том месте, где, как утверждают летописи,

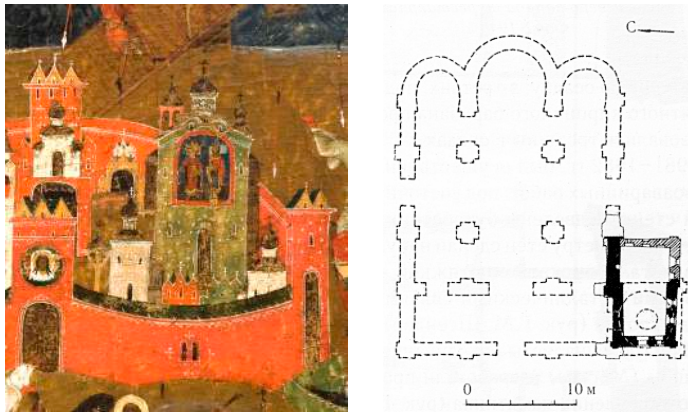
¹ Он был разобран между 1652 и 1682 г. [Мацулевич 1914].

² ПСРЛ 2000 а, 27, 213–214; ПСРЛ 2000 б, 151; ПСРЛ 2004, 67 (под 6654); ПСРЛ 2000 б, 583 (под 6657).

раньше находился деревянный Софийский собор³. Через двадцать один год после его создания знатный новгородец Сотко Сытинич «заложил» вместо него большую каменную церковь⁴. Её строили шесть лет; «Горазда бо баше и лепа» – говорит о ней летопись под 6770 г. [ПСРЛ 2000 а, 311]. 14 октября 1173 (6681) г. «святи церковь <...> Илия архиепископъ новгородьскыи, святую мученику Борису и Глебу, камяную, въ граде» [ПСРЛ 2000 а, 34, 223].



Ил. 1. Новгород. Церковь Андрея Стратилата. Вид с северо-запада.
Фото: Г. П. Геров, 2023



Ил. 2. Борисоглебский собор и церковь Андрея Стратилата. Деталь иконы
«Видение пономаря Тарасия». Конец XVI – начало XVII в. НГОМЗ. Инв. № 7632.

Фото: Е. В. Гордюшенков (слева)

Ил. 3. План Борисоглебского собора и церкви Андрея Стратилата.

Источник: Мильчик 2008, 123 (справа)

³ ПСРЛ 2000 а, 181; ПСРЛ 2000 в, 180; ПСРЛ 2000 б, 116; ПСРЛ 2004, 53 (под 6557).

⁴ ПСРЛ 2000 а, 32, 219; ПСРЛ 2000 б, 161, 588; ПСРЛ 2000 г, 45; ПСРЛ 2004, 71 (под 6675).

В 1262 (6770) году, однако, это большое и красивое каменное сооружение пострадало от пожара [ПСРЛ 2000 а, 311]. О значении восстановленной после этого бедствия церкви свидетельствует то обстоятельство, что в 1300 (6808) году в ней в присутствии киевского митрополита Максима, ростовского епископа Семёна и тверского епископа Андрея новгородским архиепископом был «знаменован» игумен Благовещенского монастыря на Мячине Феоктист [ПСРЛ 2000 а, 91, 330; ПСРЛ 2000 б, 251; ПСРЛ 2000 в, 365–366; ПСРЛ 2004, 103]. Несмотря на важную роль Борисоглебской церкви в общественной жизни города⁵, она была, видимо, построена непрочно и скоро «порюшилася». На сей раз на её восстановление, как сообщает летопись под 6810 г., потребовалось три года [ПСРЛ 2000 а, 91, 331]. Храм был освящён «великим священством» 9 декабря 1305 (6813) года упомянутым святителем Феоктистом, «знаменованным» здесь пятью годами ранее [ПСРЛ 2000 а, 332]. В середине XIV в. (6859) собор был поновлён «Орѣхоскимъ серебромъ»⁶ [ПСРЛ 2000 б, 280; ПСРЛ 2000 г, 83].

Злоключения Борисоглебского храма, однако, на этом не закончились. В 1405 (6913) г. его уничтожил пожар [ПСРЛ 2000 а, 398; ПСРЛ 2000 б, 397; ПСРЛ 2000 г, 150; ПСРЛ 2004, 164], после чего только 36 лет спустя храм был восстановлен архиепископом Евфимием II на старой основе. Летописи добавляют (под 6949 г.): «и быша ему пособьници новгородцы» [ПСРЛ 2000 а, 421, 463; ПСРЛ 2000 б, 437; ПСРЛ 2000 г, 183; ПСРЛ 2004, 179]. С его южной стороны, на месте разобранный лестничной башни XII века, уже имелось другое, гораздо меньшего размера сооружение – церковь Андрея Стратилата. В конце XV столетия (7002 г.) Борисоглебский собор вновь «огорел» [ПСРЛ 2004, 212].



Ил. 4. Церковь Андрея Стратилата. Вид с запада. Фото: Г. П. Геров, 2023

⁵ Некоторые факты указывают на то, что Борисоглебский собор являлся в XIII столетии вечевым кончанским храмом, а в XIV–XV вв. приобрёл общегородское значение [Янин 1974, 90; Сивак 1976, 5]. В Борисоглебском соборе хранились т. н. «перуновы палицы», которые в 1652 году сжёг митрополит Никон.

⁶ Речь идёт о военной добыче новгородцев, вернувшихся из удачного похода на крепость Орешек (1348–1349).

Однако вернёмся к церкви Андрея Стратилата. Первоначально это было крошечное, одноглавое квадратное в плане здание размером 3×3 м. Для его строительства был использован кирпич, близкий к формату кирпича в зданиях 1430-х-1440-х гг. [Антипов 2009, 284]. Исследователи отмечают также, что в этом сооружении присутствует характерный для новгородской архитектуры XV века элемент: западный портал с прямоугольной перемышкой внутри и декоративной бровкой на фасаде (ил. 4) [Секретарь 2011; Антипов 2009, 284–285]. В летописях о строительстве церкви нет никаких свидетельств; она упоминается непосредственно после Борисоглебского собора только в «Семисоборной росписи» Новгорода: «да Борис и Глеб, да Андрей стратилат» [Янин 1976].

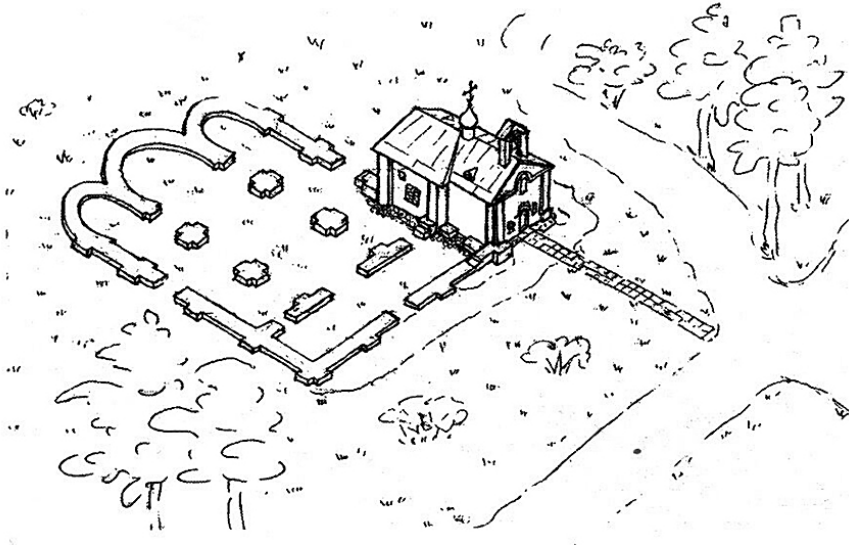
Время составления документа – между 1463 и 1508 гг. – даёт *terminus ante quem* постройки храма, но отсутствие летописных сведений привело к возникновению легенд. Согласно устному преданию, церковь была срублена как обыденная в день памяти св. Андрея Стратилата – 19 августа. В рукописной летописи Николо-Дворищенского собора, созданной около 1762 г., сообщается, однако, что её построил некий князь Андрей. Архимандрит Макарий (Миролюбов) предположил, что речь идёт о сыне Александра Невского – Андрее Александровиче, который княжил в Новгороде до 1304 г. «Если так, – пишет он, – то мы должны причислить соименную князю церковь Андрея Стратилата к обетным церквам в память одержанной князем в 1301 году победы» [Макарий 1860, 1, 114–115]. С. И. Сивак согласна с гипотезой учёного архимандрита: «Патронимическое происхождение названия придела Андрея Стратилата более чем вероятно», – пишет она. И прибавляет: «Можно считать, что придел Андрея Стратилата возник (м.б., впервые) при “возобновлении” ц. Бориса и Глеба в начале XIV века». Видимо, тогда лестничная башня была разобрана, «и придел Андрея Стратилата был поставлен на её место» [Сивак 1976, 8–11]. Л. А. Секретарь тоже предполагает, что находящаяся рядом с обновлённым в 1302 г. Борисоглебским собором церковь Андрея Стратилата была построена в воспоминание о взятии в 1301 г. шведской крепости Ландскрона (Венец земли) [Секретарь 2011]. Предположение архимандрита Макария подкреплено летописным свидетельством о том, что победа была достигнута благодаря твёрдости святых мучеников Бориса и Глеба [ПСРЛ 2000 в, 366]. Симптоматично также, что в синодике другого новгородского Борисоглебского храма – Плотницкого – среди павших в разных сражениях новгородских воинов упомянуты и те, которые погибли при взятии Ландскроны: «Покои, Господи, ... и у Венца избитенных от немец при князе Андрее» [Янин 1974].

Итак, существуют сведения, указывающие на связь между взятием князем Андреем Александровичем крепости Ландскрона, военным характером культа свв. Бориса и Глеба, ремонтом в 1302 г. Борисоглебского собора и возникновением церкви Андрея Стратилата. Как, однако, объяснить, что использованный во время её строительства кирпич характерен не для начала XIV в., а для 1440-х-1460-х гг.? На то пока есть два предположения.

Может быть, этот маленький, построенный в память о военной победе при крепости Ландскрона обетный храм был не каменным, а деревянным. Это объяснило бы, почему его считали обыденным: как известно, храмы, построенные в один день для избавления от моровой язвы, были обычно маленькими и деревянными [Уваров 1867; Зеленин 1911]. Возможно, однако, что церковь Андрея

Стратилата была каменной с самого начала, но от этого строения ничего не сохранилось по той причине, что перед строительством Борисоглебского собора во времена Евфимия II его полностью разобрали. Предпочесть какую-либо из двух возможностей можно только после пристального изучения всего строительного материала. Одно и сейчас ясно, что до 1680-х гг. это сооружение было столь маленьким, что вряд ли могло служить церковью как таковой. Скорее всего, это был именно придел собора, в котором довольно редко, по специальным поводам, велись богослужения.

В созданной между 1577 и 1589 гг. «Записи о ружных церквях и монастырях в Новгороде и новгородских пятинах» указывается, что священник церкви Григорий Андреев получал почти в три раза меньше, чем священники Борисоглебского собора. При этом служба в храме Андрея Стратилата не была, по-видимому, для него основной. Обычное для священников жалование размером в шесть рублей он получал за постоянную свою деятельность в церкви Похвалы Богородицы, которая находилась возле Софийского собора [Запись 1856, 27].



Ил. 5. Аксонометрическая перспектива оснований Борисоглебского собора и церкви Андрея Стратилата. Рис. О. Н. Коваленко. Источник: Секретарь 2011

В 1682 г. Борисоглебский собор разобрали, а придел Андрея Стратилата расширили к востоку, дабы превратить его в самостоятельный храм (ил. 5). В верхней части старой (западной) половины было изображено Вознесение Христа. Большая часть композиции сохранилась до наших дней довольно хорошо (ил. 6). Уцелела, однако, и более ранняя роспись, имеющая подчеркнутый иконный характер (ил. 7). Она находится в нижнем регистре северной стены – в восточной части первоначального объёма. Традиционно в нижнем регистре росписей средневековых православных храмов изображаются фронтальные фигуры святых в рост, но в церкви Андрея Стратилата это не так.



Ил. 6. Вознесение. Фрагмент композиции. Фото: Г. П. Геров, 2023



Ил. 7. Первоначальная роспись. Фото: Г. П. Геров, 2023

В самой восточной части композиции расположены изображения апостолов Петра и Павла, между которыми представлена фронтальная фигура архангела (Михаила?). За этой группой следуют шестеро святых. Первоапостолы предстоят в молитве Христу, чья фронтальная полуфигура с архиерейским благословляющим жестом (обеими руками) представлена над ними в сегменте неба (ил. 8). Изображённые левее персонажи воспринимаются как следующие за апостолами в молитвенном предстоянии, несмотря на то, что между Петром и следующим святым прочерчена вертикальная разгранка. Все они представлены в молитве в трёхчетвертном развороте к востоку, что отличает их от традиционных для нижнего регистра фронтальных изображений. Композиция смотрится не как часть такого фриза фигур, а как образ коллективного моления избранных святых.

Кто они? Надписей не сохранилось, единственную возможность идентификации дают некоторые иконографические особенности изображений.



Ил. 8. Апостолы Пётр и Павел, благословляемые Христом в присутствии ангела.

Фото: Г. П. Геров, 2023 (слева)

Ил. 9. Св. Андрей Стратилат. Фото: Г. П. Геров, 2023 (справа)

Первым представлен некий святой воин (ил. 9) со светло-каштановыми волосами и волнистой бородой. В таком виде изображали нескольких святых ратников, в том числе – Андрея Стратилата. Надо полагать, что первым в группе, ближе к Петру и Павлу, изображён именно этот святой, являющийся патроном храма. Л. А. Секретарь тоже идентифицирует этого воина как Андрея Стратилата [Секретарь 2011].

Изображение следующего за ним святого сохранилось значительно хуже (ил. 10). Тем не менее, можно понять, что это был молодой человек с тёмными волосами. Он облачён в красную тунику с недлинными рукавами, препоясанную золотисто-жёлтым ремнём. Под этой одеждой имеется другая, от которой виден только длинный, также золотисто-жёлтый рукав. От плаща светло-зелёного цвета сохранилась только часть. Роскошные одежды показывают знатное происхождение святого.

Следом за ним представлен пожилой человек с густой бородой (ил. 11). Его одежды – узорчатый бирюзового цвета кафтан с цветной нашивкой-наплечником, малиновым воротом и алый тельник – указывают на высокий статус изображённого. За ним идёт молодой человек в голубой тунике и красном плаще (ил. 11). Эти фигуры суть, по всей вероятности, не кто иные как Борис, Владимир и Глеб – не только потому, что их иконография близка к иконографии трёх самых почитаемых в древности русских святых, но и потому, что данные изображения были написаны тогда, когда церковь Андрея Стратилата служила приделом Борисоглебского собора.



Ил. 10. Свв. Борис и Владимир. Фото: Г. П. Геров, 2023 (слева)

Ил. 11. Свв. Борис, Владимир, Глеб и неизвестная святая. Фото: Г. П. Геров, 2023 (справа)

Совместное изображение равноапостольного князя Владимира и князей-страстотерпцев Бориса и Глеба имело в Новгороде глубокие корни. В XIV в. они представлены вместе в фресковом ансамбле церкви Феодора Стратилата на Ручью. Сегодня эта композиция сохранилась лишь частично [Царевская 2007, 103–104, ил. 48], но в 1868 г. В. А. Прохоров её зарисовал в гораздо лучшем состоянии (ил. 12). На новгородской иконе-«таблетке» второй половины XV – начала XVI в. из Музея-квартиры П. Д. Корина изображены те же святые князья [Лазарев 1983, таб. XXII] (ил. 13). В созданной в начале XIV в. церкви у Владимирских ворот Детинца находилась храмовая икона (вероятно, XVI–XVII вв.), где равноапостольный князь Владимир представлен вместе с Борисом и Глебом. Описание этой, не дошедшей до наших дней, иконы даёт архимандрит Макарий [Макарий 1860, 2, 104]; он сообщает также, что храмовая икона Борисоглебской церкви на Торговой стороне, написанная в 1545 г., была житийной и в её среднике были представлены Владимир, Борис и Глеб [Макарий 1860, 2, 81].

Лики, которые мы пытаемся идентифицировать, не следуют традиционной «иконной» иконографии совместного изображения Владимира, Бориса и Глеба. Согласно ей, они изображаются фронтально, с крестами и мечами в руках, с царским венцом для Владимира и княжескими шапками для Бориса и Глеба. В церкви Андрея Стратилата, однако, эти русские князья являются частью группы святых, предстоящих Христу в молитве, что заставило художника отказаться от некоторых характерных для «иконной» иконографии деталей. Кресты и мечи не подходят к молитвенным позам; изображать головные княжеские уборы в трёхчетвертном развороте непросто. Живописец, видимо, посчитал, что возраст изображённых и их богатые княжеские одежды указывают достаточно ясно, кто именно здесь представлен.



Ил. 12. Свв. Борис, Владимир и Глеб. Фреска церкви Феодора Стратилата «на Ручью».

Рисунок В. А. Прохорова, 1868. Источник: Царевская 2007 (слева)

Ил. 13. Свв. Борис, Владимир и Глеб. Сторона «б» иконы-таблетки «Преображение / Владимир, Борис и Глеб».

Новгород, вторая половина XV – начало XVI в.

Музей-квартира П. Д. Корина (филиал ГТГ).

Источник: Лазарев 1983 (справа)



Ил. 14. Неизвестные святые жёны. Фото: Г. П. Геров, 2023

Далее следуют изображения двух святых жён (ил. 11, 14). Первая – в препоясанном золотисто-жёлтым поясом светло-зелёном гиматии и алом мафории. Изображение второй сохранилось лучше. Она в коричневом гиматии и зелёном мафории. На сей момент идентификация двух жён не представляется возможной.

Время создания первоначальной росписи церкви Андрея Стратилата, вероятно, будет возможно уточнить благодаря применению точных физико-химических методов исследования грунта и состава красок. Поскольку нет следов изменения красок в результате повышения температуры, они, кажется, возникли после 1494 г., когда Борисоглебский собор горел в очередной раз. На сей момент, на основе стиливых параллелей, они датируются XVI веком [Секретарь 2011]. Стилиевой анализ, однако, уязвим, особенно когда речь идёт об изображениях столь плохой сохранности. Возникает вопрос: по какому поводу была написана композиция с молящимися святыми? Вероятно, это достаточно значительное событие, нашедшее отражение в летописях; уточнение датировки росписи поможет установить, какое именно. Не исключено, что это также даст возможность предположить, кто эти две святые жены, идентифицировать изображения которых пока не удалось.

Библиография

- Антипов 2009 – Антипов И. В. Новгородская архитектура времени архиепископов Евфимия II и Ионы Отенского. Москва, 2009.
- Запись 1856 – Запись о ружных церквях и монастырях в Новгороде и в Новгородских пятинах, составленная в XVI веке при новгородском архиепископе Александре (1577–1589) // Временник Императорского московского общества истории и древностей российских. Кн. 24. Отд. «Смесь». Москва, 1856. С. 25–39.
- Зеленин 1911 – Зеленин Д. «Обыденные» полотенца и обыденные храмы // Живая старина. Год XX (1911). Санкт-Петербург, 1912. С. 1–20.
- Лазарев 1983 – Лазарев В. Н. Страницы истории новгородской живописи. Москва, 1983.
- Макарий 1860 – Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. Ч. 1–2. Москва, 1860.
- Мацулевич 1914 – Мацулевич Л. А. О времени разрушения Борисоглебской церкви в новгородском Детинце // Труды Новгородского церковно-исторического общества. Т. 1. Новгород, 1914. С. 185–188.
- Мильчик 2008 – Архитектурное наследие Великого Новгорода и Новгородской области / Ред. М. И. Мильчик. Санкт-Петербург, 2008.
- ПСРЛ 2000 а – Полное собрание русских летописей. Т. 3: Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. Москва, 2000.
- ПСРЛ 2000 б – Полное собрание русских летописей. Т. 4. Ч. 1: Новгородская четвёртая летопись. Москва, 2000.
- ПСРЛ 2000 в – Полное собрание русских летописей. Т. 6. Вып. 1: Софийская Первая летопись старшего извода. Москва, 2000.
- ПСРЛ 2000 г – Полное собрание русских летописей. Т. 16: Летописный сборник, именуемый Летописью Авраамки. Москва, 2000.
- ПСРЛ 2004 – Полное собрание русских летописей. Т. 43: Новгородская летопись по списку П. П. Дубровского. Москва, 2004.
- Секретарь 2011 – Секретарь Л. А. Церковь Андрея Стратилата. Великий Новгород, 2011.

- Сивак 1976 – Сивак С. И. Церковь Андрея Стратилата в Детинце. Краткая историческая справка. Новгородская специальная научно-реставрационная производственная мастерская, 1976. Архив ННРУ. Р-1042.
- Уваров 1867 – Гр. У. [граф А. С. Уваров] Обыденные, единокровные церкви // Древности. Труды Московского археологического общества. Т. 1. Вып. 2. Москва, 1867. С. 43–47.
- Царевская 2007 – Царевская Т. Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью и её место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. Москва, 2007.
- Янин 1974 – Янин В. Л. Церковь Бориса и Глеба в новгородском Детинце (О новгородском источнике «Жития Александра Невского») // Культура Средневековой Руси. Ленинград, 1974. С. 88–93.
- Янин 1976 – Янин В. Л. «Семисоборная роспись» Новгорода // Средневековая Русь. Москва, 1976. С. 108–117.

References

- Antipov 2009 – Antipov I. V. Novgorod Architecture of the Era of Archbishops Euthymius II and Jonah of Oten. Moscow, 2009. In Russian.
- CCRC 2000 a – Complete Collection of Russian Chronicles. Vol. 3. Moscow, 2000. In Russian.
- CCRC 2000 b – Complete Collection of Russian Chronicles. Vol. 4. Part 1. Moscow, 2000. In Russian.
- CCRC 2000 c – Complete Collection of Russian Chronicles. Vol. 6. Part 1. Moscow, 2000. In Russian.
- CCRC 2000 d – Complete Collection of Russian Chronicles. Vol. 16. Moscow, 2000. In Russian.
- CCRC 2004 – Complete Collection of Russian Chronicles. Vol. 43. Moscow, 2004. In Russian.
- Lazarev 1983 – Lazarev V. N. Pages from the History of the Novgorod Painting. Moscow, 1983. In Russian.
- Makariy 1860 – Makariy, archimandrite. Archaeological Description of Church Antiquities in Novgorod and Its Environs. Parts 1–2. Moscow, 1860. In Russian.
- Matsulevich 1914 – Matsulevich L. A. About the Time of Destruction of the Boris and Gleb Church in Novgorod Detinets. *Proceedings of the Novgorod Church Historical Society*. Vol. 1. Novgorod, 1914. Pp. 185–188. In Russian.
- Miltchik 2008 – Architectural Heritage of Great Novgorod and the Novgorod Region. Ed. by M. Miltchik. St. Petersburg, 2008. In Russian.
- Record 1856 – A Record of the Financing of Churches and Monasteries in Novgorod and in the Novgorod Regions Compiled in the 16th Century under the Novgorod Archbishop Alexander (1577–1589). *Temporary Journal of the Imperial Moscow Society of Russian History and Antiquities*. Vol. 24. Part “Mixture”. Moscow, 1856. Pp. 25–39. In Russian.
- Sekretar 2011 – Sekretar L. A. Church of St. Andrew Stratelates. Veliky Novgorod, 2011. In Russian.
- Sivak 1976 – Sivak S. I. Church of St. Andrew Stratelates in the Detinets. Brief Historical Background. Novgorod Special Research and Restoration Production Workshop, 1976 (Archive of the Novgorodian Research Restoration Office). Р-1042. In Russian.
- Tsarevskaya 2007 – Tsarevskaya T. Yu. Painting of the Church of Theodor Stratelates “On the Stream” and Its Place in the Art of Byzantium and Rus’ in the Second Half of the 14th Century. Moscow, 2007. In Russian.
- Uvarov 1867 – Count U. [Uvarov A. S.] One-day-built Churches. *Antiquities. Proceedings of the Moscow Archaeological Society*. Vol. 1. Is. 2. Moscow, 1867. Pp. 43–47. In Russian.
- Yanin 1974 – Yanin V. L. The Church of Boris and Gleb in the Novgorod Detinets (About the Novgorod Source of “The Life of Alexander Nevsky”). *Culture of Medieval Rus’*. Leningrad, 1974. Pp. 88–93. In Russian.

- Yanin 1976 – Yanin V. L. «List of the Churches Depending on Seven Cathedrals» of Novgorod. *Medieval Rus'*. Moscow, 1976. Pp. 108–117. In Russian.
- Zelenin 1911 – Zelenin D. «One-day» Towels and One-day-built Churches. *Living Antiquity*. XX (1911). St. Petersburg, 1912. Pp. 1–20. In Russian.

Информация об авторе

Георги Петров Геров

доктор искусствознания

ведущий научный сотрудник НОЦ «Гуманитарная урбанистика»;

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6984-6264>

e-mail: gpggerov@yahoo.com

Information about the author

Georgi P. GeroV

Dr. Sci. (Art History)

Leading Researcher at the Scientific and Educational Center for Humanitarian Urbanistics

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6984-6264>

e-mail: gpggerov@yahoo.com

Материал поступил в редакцию / Received 16.10.2023

Принят к публикации / Accepted 28.11.2023

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-177-190>

Опыт предстояния иконе, отражённый в самой иконе

С. В. Моргачёв 

Журнал «Юнгианский анализ», Москва, Российская Федерация

baikal.s@mail.ru

Для цитирования:

Моргачёв С. В. Опыт предстояния иконе, отражённый в самой иконе // Визуальная теология. 2023. Т. 5. № 2. С. 177–190. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-177-190>

Аннотация. Статья рассматривает икону как канал связи с сакральным миром, который являет себя через неё, и ставит задачу описать нуминозный опыт подвижников во время предстояния иконе. Этот опыт классифицируется, в порядке возрастания его интенсивности, следующим образом: (1) ощущение туннеля, уходящего за икону; (2) свечение иконы; (3) явление Христа или святого, изображённого на иконе; (4) в пределе, как возможность – энергетический удар. Материал для описания этих явлений содержится в самих иконах, свидетельствах адептов, а также в преданиях и легендах вокруг чудотворных икон. «Икона» понимается в статье в широком смысле, включая фрески, мозаики и миниатюры. Автор привлекает внимание к изображениям туннеля, уходящего как бы за плоскость иконы, на ряде миниатюр, фресок и икон XIII–XV вв. Указывается также на пространственный орнамент в сербских и болгарских церквях, среди примеров которого есть и изображения туннеля как такового. Автор обращается далее к теме изображения свечения иконы на самих же иконах, приводит примеры таких сюжетов и высказывает мнение, что эта тема возникла как отображение реального опыта подвижников. Далее рассматриваются иконы, на которых отображено явление Христа, Богоматери или святых подвижникам во время их предстояния перед иконой. Наконец, автор исследует тему сокрытых, то есть закрытых покрывалом или занавешенных, икон в кипрских монастырях. Предполагается, что эта традиция, подразумевающая, что человек может быть «наказан» за взгляд или прикосновение к чудотворной иконе, имеет совсем другой смысл и обращена не к каждому паломнику, как это принято считать, а к подвижникам: именно они способны ощущать нетварные энергии особенно остро, как об этом писал св. Григорий Палама, – и это не только опасность, но и благодать.

Ключевые слова: иконология, иконография, потусторонний мир, религиозный опыт, христианские подвижники, нетварный свет, Григорий Палама, сакральное, святые, богословие.

Experience of a devotional prayer in front of an icon, reflected in the icon itself

Sergey V. Morgachev 

Jungian Analysis Journal, Moscow, Russian Federation
baikal.s@mail.ru

For citation:

Morgachev S. V. Experience of a devotional prayer in front of an icon, reflected in the icon itself. *Journal of Visual Theology*. 2023. Vol. 5. 2. Pp. 177–190. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-177-190>

Abstract. In this paper, icons are understood as holy images in a broad sense, including murals, mosaics and miniatures. An icon is considered as a channel of communication with the sacred reality revealing itself through the icon. The numinous experience of ascetics during their devotional prayers in front of icons is described and conceptualised. This experience is categorised following its increasing intensity: (1) visions of a tunnel extending beyond the icon; (2) gleaming of icons; (3) apparitions of Christ or saints depicted on the icon; and finally, as a climactic point, (4) rapture or ‘energy discharge’. In particular, the images of a tunnel, transcending the icon and extending beyond its surface, can be found in some miniatures, frescoes, and icons of the 13th – 15th centuries as well as in some patterns of spatial ornamentation in Serbian and Bulgarian churches. The author argues that images of glowing icons reflect real ecstatic experience evoked when praying in front of icons. Then the paper turns to icons that represent apparitions of Christ or other holy figures to ascetics praying in front of their icons. Finally, the topic of ‘hidden’, i.e., veiled or curtained icons in Cypriot monasteries is explored. This tradition, which implies that a person can be “punished” for looking at or touching a miraculous icon, has, as the paper suggests, a completely different meaning. It is not addressed to all pilgrims, as it was customarily understood, but only to ascetics. According to Gregory Palamas, a true ascetic is able to sense uncreated energies, and this ability is a danger and a grace at the same time.

Keywords: iconology, iconography, the other world, religious experience, Christian ascetics, Tabor Light, Gregory Palamas, sacred, saints, theology.

Что происходит, когда человек предстоит перед иконой? Многое. Икона – это канал связи с миром, где находятся те, кто на иконе изображён, и нет ничего удивительного в том, что этот мир так или иначе являет себя предстоящему. Впрочем, он являет себя не всем, а лишь тем, кто обладает особым даром видения иконы. Люди наделены этим даром в разной степени.

В этой статье я сконцентрируюсь на явлениях сакрального мира во время молитвы перед иконой. Откуда можно почерпнуть свидетельства об этих явлениях? Прежде всего, из самих же икон, а также из свидетельств христианских подвижников и преданий. Развитие иконографии сложилось так, что опыт предстояния перед иконой, переживания иконы перекочевал на сами иконы, и возникла особая тема изображения на иконе того, что видит и чувствует человек

перед иконой. Нам как раз и предстоит исследовать эту тему – иконографию предстояния иконе.

Я выделил здесь, в меру своего разумения, несколько стадий религиозного опыта, в порядке возрастания силы ощущения нетварной энергии и способности предстоящего воспринять эту энергию. Это (1) ощущение туннеля, уходящего в сакральный мир; (2) свечение иконы; (3) явление Христа или святого, изображённого на иконе; (4) энергетический удар.

1. Туннель

Предстоящий перед иконой ощущает ток энергии Духа Святого, движущийся на него через некий канал, туннель, открывающийся в точке присутствия иконы и уходящий как бы «за» икону. Существуют иконы, на которых это ощущение отображено («икона» здесь и далее понимается в широком смысле, включая фресковую живопись, мозаику, миниатюру).



Ил. 1 (слева). Преображение Господне. Миниатюра. Евангелие царицы Керан, 1272.

Иерусалим, монастырь Сурб-Акоп. © 2019 Orthodox Arts Journal. Источник:

<https://www.orthodoxartsjournal.org/a-double-standard-some-clarifications-in-icon-painting-theory/>

Ил. 2 (справа). Преображение Господне. Икона из Спасо-Преображенского собора Переславля-Залесского, ок. 1403. Москва, Государственная Третьяковская галерея. Источник: https://web.archive.org/web/20140521145006/http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/546

К таким отображениям относятся, например, миниатюры армянского Евангелия царицы Керан (1272), хранящегося в армянском монастыре Сурб-Акоп

(св. Иакова) в Иерусалиме¹. Рукопись была создана по заказу царицы Керан в городе Сис (столице Киликийского Армянского царства). Авторство иллюстраций приписывают знаменитому миниатюристу Торосу Рослину, но их принадлежность ему не доказана, поскольку имя автора иллюстраций в манускрипте отсутствует (в то время как существует ряд подписных манускриптов Рослина). На миниатюре «Преображение Господне» (ил. 1) отчётливо видно, что за Иисусом открывается воронкообразный туннель. Этот туннель изображён и на другой миниатюре манускрипта – «Благословение Господом царя Киликии Левона III, его супруги Керан и их детей».

Идея туннеля присутствует и на знаменитой иконе «Преображение Господне» из Спасо-Преображенского собора в Переславле-Залесском (ок. 1403). Изображение создаёт впечатление воронки за спиной Иисуса (ил. 2): в отличие от мощных лучей белого света, исходящих от фигуры Христа, многочисленные золотые лучи, обозначенные тонкими штрихами, исходят из пространства за Его спиной.

Образ туннеля в Царство небесное пронизывает творчество греческих иконописцев Михаила и Евтихия, работавших в Сербии в конце XIII – начале XIV вв. [Marković 2008, 411–416]. Они расписали (о чём свидетельствуют их подписи) церкви Пресвятой Богородицы Перивлепты в г. Охрид (1295, ныне Северная Македония), Богородицы Левишки в г. Призрен (1307, Косово), св. Никиты в селе Чучер (1316, близ г. Скопье, Северная Македония), св. Георгия в селе Старо-Нагоричино (1317, Северная Македония). Кроме того, им атрибутируют фрески церкви Иоакима и Анны (известной как Кралева церковь) в монастыре Студеница (1314, близ г. Кралево, Сербия) и фрески церкви Успения Пресвятой Богородицы монастыря Грачаница (1320–1321, близ г. Приштина, Косово).



Ил. 3. Фреска «Ангел Великого Совета». Церковь Богородицы Перивлепты в Охриде, 1295
© КАТЕХОН 2019. Источник: <http://katehon.com/ru/article/ikonografiya-troicy-vizantiyskaya-i-russkaya>

¹ Евангелие царицы Керан можно полностью посмотреть на сайте Библиотеки Конгресса США: <https://www.loc.gov/item/00271074190-jo/>.

Образы Христа-Ангела Великого Совета в церкви Богородицы Перивлепты в Охриде и Христа-Пантократора в куполе церкви Богородицы Левишки в Призрене выполнены с явным расчётом на создание впечатления канала, уходящего за плоскость изображения. На первой из упомянутых фресок [ср.: Аванесов 2016, 54–55] Христос со всей очевидностью выходит из некоего туннеля, он стоит у выхода из него (ил. 3). На второй – круги мандорлы, в которые вписана фигура Пантократора, образуют объёмный рисунок «трубы».

Наконец, стенопись церкви Иоакима и Анны в монастыре Студеница изобилует имитирующими глубину пространства орнаментами. Если роспись церкви – это, по существу, одна цельная многосюжетная икона, то эти орнаменты придают ей пространственную глубину. И таких орнаментов здесь великое множество. Фактически, стены церкви в зрительном восприятии прозрачны, и сквозь их толщу в сакральное пространство уходят многочисленные туннели.

В этом контексте нельзя не упомянуть фрески Печского храмового комплекса (г. Печ, Косово) – церковей Богородицы Одигитрии (роспись не позднее 1337) и св. Димитрия (ок. 1345). Они содержат параллели с творчеством Михаила и Евтихия. Я имею здесь в виду орнамент, в котором присутствуют объёмные изображения типа туннелей (ил. 4). Подобные же «туннели» имеются в росписи церкви Преображения Христова на верхнем этаже Хрелевой башни в Рильском монастыре (Болгария, вторая четверть XIV в.).



Ил. 4. Печ, церковь св. Димитрия. Пространственный орнамент, ок. 1345. © Blago 2007.
Источник: <https://www.blagofund.org/Archives/Pec/Demetrios/Pictures/Nave/UndertheDome/SoffitsOfTheArches/282N1861.html>

Снова возвращаясь здесь к тому, что роспись храма может рассматриваться как цельная икона, мы приходим к выводу, что этот пространственный орнамент должен указывать на то, что и вся роспись есть по сути некий канал, связывающий молящегося с Царством Божиим.

2. Свечение иконы

В православии укоренена и рассматривается как сама собой разумеющаяся мысль о том, что икона может светиться. Я исхожу из того, что это представление могло возникнуть только в силу того, что православные избранники и подвижники, пусть и немногие, действительно видели свечение икон, и предание об этом опыте постепенно распространилось в православной среде.

В житии преподобного Паисия Святогорца (1924–1994) описывается следующий случай:

19 октября 1978 года с преподобным произошло ещё одно чудесное событие. Поздним вечером, стоя на коленях на кровати, он по чёткам начал совершать повечерие. В изголовье кровати он поставил бумажную репродукцию с иконы Христа, которую сёстры написали по его указаниям. И вот, как только он начал молиться, икона стала лучиться светом. Отец Паисий взял её в руки и стал лобызать с глубоким благоговением, а она продолжала мерцать. Когда преподобный ставил её обратно в изголовье и дотрагивался до того места на иконе, где рука Христа держит Евангелие, она тоже переливалась светом. В тот вечер в келье преподобного оставался ночевать один монах. Он в это время тоже читал повечерие, стоя в церковке. Преподобный позвал его к себе в келью и показал, как от иконы исходит Божественное сияние. «Погладь её своей рукой», – сказал старец. Но монах от стеснения и страха сильно надавил на икону рукой. «Не надавливай, – сказал преподобный, – а просто нежно погладь». Монах чуть прикоснулся к иконе рукой – и она тут же начала переливаться светом, который просвечивал сквозь его пальцы, как бывает, когда смотришь сквозь ладонь на солнце. И потом это чудесное свечение повторялось всякий раз, когда преподобный касался иконы или прикладывался к ней. Многие монахи подтверждают это своими свидетельствами. Однако, не желая, чтобы о чуде стало широко известно и этим не воспользовался диавол, преподобный отдал икону кому-то в благословение. «Озарённый светом духовного различения», он предпочёл лишиться светоносной иконы, дабы не дать места искушению [Житие 2017, 369–370].

Явление свечения икон отражено на многочисленных иконах. Их сюжет, как правило, определяется описанными в предании обстоятельствами обретения иконы.

Предание свидетельствует об обретении Казанской иконы Божией Матери так: «Девятилетней Матроне, дочери одного из погорельцев (в 1579 г. в Казани был большой пожар. – С.М.) явилась во сне Божия мать. Она возвестила девочке, что в определённом месте, в земле, находится Её образ, и повелела сообщить архиепископу и воеводам, чтобы они нашли это место и обрели икону. Матрона рассказала взрослым о своём видении, однако они не обратили внимания на её слова. Вскоре девочке явилась икона Богородицы, “страшным огненным образом” испускавшая “огненно-пресветлые лучи” – так, что Матроне казалось, что они её сожгут» [Филипп 2016, 2, 7]. В конце концов икона была найдена. История обретения иконы, включая явление девочке иконы Богоматери в сиянии, отражена на житийных иконах Казанской Богоматери (ил. 5).

Маленькая Жировицкая икона Богоматери, исполненная в виде камен, – святая Западной Руси – была обретена, согласно преданию, в 1470 г. следующим

образом: «Дети-пастушки, расположившиеся со стадом на опушке леса, заметили вдали яркий свет. Подойдя ближе, они увидели грушевое дерево, стоявшее над ручьём, под горой, окружённое лучезарным сиянием. Постепенно свет скрылся, и дети смогли различить среди ветвей овальный кусочек камня с рельефным изображением Богородицы и её Сына» [Филипп 2016, 1, 364]. Существует целый ряд икон, где Жировицкая икона Богоматери изображена в сиянии.



Ил. 5. Казанская икона Богоматери, клеймо «Явление иконы Богоматери девице Матроне». XVII в. Сольвычегодский историко-художественный музей.

© Православный паломник. Источник: <https://journalpp.ru/page.php?id=1571>

Явление иконы святого Николая московскому князю Димитрию Донскому в 1380 г. по пути с войском на Куликовскую битву описывается в предании так:

Благодарный Великий Князь Димитрий Иоаннович Донской изыде из града Москвы противу нечестиваго Мамая Царя Татарского, и отошед от Москвы ста в шатрах на месте злачем для преупокоения с воинством своим, и явися ему на оном месте пречуден образ Николая Чудотворца, вапою украшенный (то есть написанный красками. – С.М.), звездами светло окружаемый и великим светом осияваемый, стоящ о себе на воздухе над древом, зовомым сосною, ту стоящею, никем же держимый, и молящуся ему Великому Князю Димитрию Иоанновичу Донскому сниде сама с высоты святая оная икона и вдадеса в честные руце его [Егорова 2016, 6].

Подобные же предания о сиянии иконы при её обретении, отражённые и в иконографии, существуют о Тихвинской, Толгской, Елецкой-Черниговской, Чухломской-Галичской иконах Божией Матери.

Сияние вокруг иконы отображено не только на иконах, но и в их драгоценном обрамлении в виде исходящих от них лучей («славе»). Икона выглядит в таком случае как мощный источник нетварного света. Такие художественные ансамбли создаются с большим религиозным чувством, они передают всю грандиозность явления иконы как теофании.

Тема «славы» вокруг иконы особенно сильно представлена в барочном искусстве католического мира. Если икона может светиться, значит, она может светиться и так сильно, что сама практически не видна, она вся как бы уходит в свет. Эта мысль присутствует в художественных решениях запрестольных композиций в некоторых итальянских церквях, где освещение устроено таким образом, что небольшая икона в центре «славы» вся залита светом и сияет; её самой почти не видно, и эта точка яркого света контрастирует с окружающим полумраком (ил. 6).



Ил. 6. Икона «Рождество» в алтаре церкви Санта-Мария-Делла-Виттория, Рим.
 Фото: Livioandronico2013. Под лицензией CC BY-SA 4.0. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Maria_della_Vittoria_in_Rome_-_Interior.jpg

Религиозное художественное творчество опирается на действительный опыт религиозного переживания – опыт, растворённый в христианском мире как целом, переходящий из поколения в поколение, рождающийся как в среде святых и подвижников, так и в среде простых верующих. И мысль об иконе, перешедшей в чистый свет, может возникнуть и казаться естественной и логичной только потому, что были и есть люди, которые видят это явление в реальности.

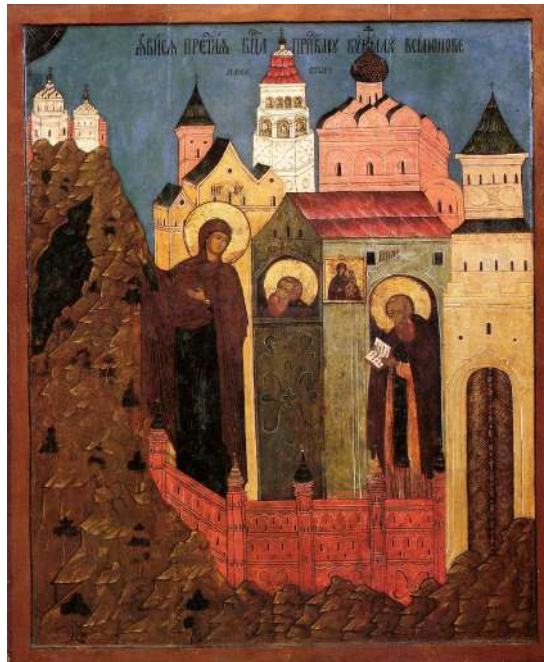
3. Явление святого

Предания говорят о многих случаях, когда Христос, Матерь Божия или святые являлись молящемуся во время предстояния перед иконой. Некоторые из этих преданий отражены и в иконографии.

Св. Силуану Афонскому (1866–1938) Христос явился в Свято-Пантелеимоновском монастыре на Афоне во время молитвы перед Его иконой, о чём преподобный Силуан сам написал в своих воспоминаниях:

В одно время напал на меня дух отчаяния; мне казалось, что Бог отринул меня в конец, и уже нет мне спасения, но ясно видится в душе вечная погибель. И ощутил я в душе, что Бог немилосерд и неумолим. Продолжалось это со мною час или немного более. Дух этот такой тяжёлый и томительный, что страшно о нём и вспоминать. Душа не в силах понести его долго. В эти минуты можно погибнуть на всю вечность. Попустил Милостивый Господь духу злобы сделать такую брань с моею душою. Прошло мало времени; я пошёл в церковь на вечерню и, глядя на икону Спасителя, сказал: «Господи Иисусе Христе, помилуй мя грешного». И с этими словами увидел на месте иконы живого Господа, и благодать Святого Духа наполнила душу мою и всё тело. И так я Духом Святым познал, что Иисус Христос есть Бог; и я сладко желал страданий за Христа [Силуан 2018, 305].

Икона, перед которой молился св. Силуан, когда ему явился Спаситель, сохранилась и находится в иконостасе храма св. Пророка Илии в Свято-Пантелеимоновском монастыре. Сцена явления Христа преподобному Силуану изображена на иконе в находящемся рядом храме св. Силуана Афонского.



Ил. 7. Икона «Явление Богоматери св. Кириллу Белозерскому в Симоновом монастыре». XVIII в. Кирилло-Белозерский монастырь.

© Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2023.

Источник: <https://icons.pstgu.ru/icon/3465>

Св. Кириллу Белозерскому Матерь Божия явилась, когда он читал Ей акафист и стоял перед Её иконой, и эта ситуация отражена на иконах «Явление Богоматери св. Кириллу Белозерскому» (ил. 7), где принято изображать и саму икону, перед которой молился св. Кирилл.

Предание говорит об этом так:

Был же у святого обычай глубокой ночью после его большого правила и славословий, сразу же следом, перед тем как чуть-чуть вкусить сна, петь Акафист Пречистой. Так он делал всегда. И в одну из ночей, глубокой ночью, когда он молился и по обыкновению пел Акафист Пречистой перед Её образом, случилось, что, дойдя до места в икосе: *«Чудесное рождество видя, отстранимся от мира и мысль обратим к небу»*, он услышал вдруг голос, говорящий: «Кирилл, уходи отсюда и иди на Белоозеро, ибо я приготовила там тебе место, на котором ты сможешь спастись». И тогда же, разом с этим голосом, засиял яркий свет. Отворив оконце кельи, Кирилл увидел свет, указывающий на север, в сторону Белоозера. И тем голосом, словно перстом, ему было показано то место, где ныне стоит монастырь. Святой Кирилл исполнился от этого голоса и видения великой радостью. Понял он по этому голосу и видению, что не отвергла Пречистая его прошения, и всю ночь удивлялся случившемуся видению и голосу, и была для него эта ночь не ночь, а словно пресветлый день [Преподобные 1994, 73, 75].

Старцу Иосифу Исихасту (1897–1959) Матерь Божия явилась во время молитвы к Ней перед Её иконой при следующих обстоятельствах:

Некоторое время я подвизался в скиту Малой святой Анны (на Афоне. – С.М.). Когда умножились искушения и скорби, я вошёл в церковь нашей каливы (дом для нескольких монахов. – С.М.), подошёл к иконе Пресвятой Богородицы и начал слёзно молить Её об утешении. И вдруг я увидел, как из иконы сверкнула молния и Богородица приняла человеческий образ. Я видел Её перед собой живую, в теле, сияющую и солнцелепную. Склонившись перед Ней и не имея сил смотреть на Неё, я услышал: «Разве Я не заповедовала тебе уповать на Меня?! Почему ты боишься?» Затем Она слегка склонилась надо мной, Божественный Младенец возложил на меня Свою ручку и трижды погладил меня по голове, а затем по челу. Моя душа преисполнилась любовью, утешением и светом. Я больше не имел сил стоять на ногах. Я пал наземь и с умилением начал целовать то место, где только что стояла Богородица, так как Она уже возвратилась в Свою икону. Это место ещё долго источало благоухание, постоянно напоминая мне о Её блаженном обетовании [Явления 2001, 157–158].

4. Энергетический удар

На Кипре есть традиция полностью или частично закрывать иконы. Мне известны две полностью сокрытых покрывалом иконы: Богоматери Киккотиссы в Киккском монастыре (ил. 8) и Богоматери Хрисороятиссы в одноимённом монастыре. Есть также множество икон с занавесями (например, иконы Богоматери Троодитиссы, Богоматери Махериотиссы, св. Феклы в монастырях их имени

и многие другие). Они частично завешены, частично открыты, но идея ясна: занавеси устраиваются не для того, чтобы держать иконы открытыми, а для того, чтобы их закрывать.



Ил. 8. Закрытая покрывалом Киккская икона Богородицы (Киккотисса).

Кипр, Киккский монастырь. © ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ – Διατηρώντας κάθε δικαίωμα.

Источник: <https://churchofcyprus.org.cy/9050>

Для чего это делается? Для безопасности предстоящего: предание о Киккской иконе говорит, что тот, кто решался посмотреть на икону, лишался зрения, а у того, кто прикоснулся, отсыхала рука [Победимская 2011, 10].

Здесь возникают два вопроса. Во-первых, то, что происходило с нарушившими запрет, – это наказание или, может быть, что-то иное? И, во-вторых, сокрытие икон – это забота о грешниках или о праведниках?

Сама мысль о том, что в желании верующего воззреть на чудотворную икону, например на Киккский образ Богородицы, или прикоснуться к ней есть что-то предвещательное, кажется мне нелепой, – несмотря на то, что именно такое суждение представляется паломникам в Киккский монастырь безусловным и естественным. В конце концов, Иисус во время Своего служения был, в своей плоти, «образом Бога невидимого» (Кол 1:15), то есть первой иконой, и все искали возможности посмотреть на Него и прикоснуться к нему, и при этом не только не претерпевали никакого ущерба, но исцелялись. В рассуждениях о «наказании» за лицезрение иконы и прикосновение к ней есть что-то очень бытовое и человеческое: низший не смеет поднять глаз на высшего и первым подать ему руки. Иисус же сказал: «Тщетно чтут Меня, уча учениям, заповедям человеческим» (Мф 15:9).

Идея о том, что святые могут наказывать за «неправильное» их почитание, нередко проскальзывает в народных рассказах о паломничестве в святые места. Например, св. Серафим Саровский «наказывает» за то, что паломники не искупались зимой в озере при источнике св. Серафима в Дивеево. Естественно, к христианству всё это не имеет никакого отношения. Святые не наказывают. Это люди любят наказывать друг друга. Хочу напомнить в этой связи эпизод из Евангелия от Луки: «Когда же приближались дни взятия Его от мира, Он восхотел идти в Иерусалим; и послал вестников пред лицем Своим; и они пошли и вошли в селение Самарянское, чтобы приготовить для Него; но там не приняли Его, потому что Он имел вид путешествующего в Иерусалим. Видя то, ученики Его, Иаков и Иоанн, сказали: Господи! хочешь ли, мы скажем, чтобы огонь сошёл с неба и истребил их, как и Илия сделал? Но Он, обратившись к ним, запретил им и сказал: не знаете, какого вы духа; ибо Сын Человеческий пришёл не губить души человеческие, а спасать» (Лк 9:51–56).

Описанная в преданиях потеря зрения или руки теми, кто посмотрел на икону или коснулся её, – это не наказание. Это ущерб, который может претерпеть живая плоть – такая, какая она есть сейчас, – при контакте с эманацией Бога. Об этом предупреждал Моисей Бог-Отец: «И потом сказал Он: лица Моего не можно тебе увидеть, потому что человек не может увидеть Меня и остаться в живых» (Исх 33:20). Об этом же говорил воскресший Иисус Марии Магдалине, когда она приблизилась к Нему: «Иисус говорит ей: не прикасайся ко Мне, ибо Я ещё не восшел к Отцу Моему; а иди к братьям Моим и скажи им: восхожу к Отцу Моему и Отцу вашему, и к Богу Моему и Богу вашему» (Ин 20:17).

Лицезрение Бога или прикосновение к Нему в этих ситуациях было сопряжено со смертельной опасностью, о которой мы можем только рассуждать, но ничего не знаем наверняка. Почему к Иисусу – Богу во плоти – во время Его земного служения прикасаться было можно, и это прикосновение было целительным, а к Нему же воскресшему Марии Магдалине прикоснуться было нельзя? И что означают слова «Я ещё не восшел к Отцу Моему»? Почему Марии Магдалине прикоснуться к воскресшему Христу было нельзя, а апостолам в другом эпизоде Евангелия – можно, и Иисус даже приглашал их к этому: «Посмотрите на руки Мои и на ноги Мои; это – Я Сам; осяжите Меня и рассмотрите; ибо дух плоти и костей не имеет, как видите у Меня» (Лк 24:39)?

Контакт с Божественной природой может быть опасен, но для кого? Прежде чем пострадать от нетварных энергий, надо обладать способностью их воспринимать. Кто же обладает такой способностью? Только те, кто сам исполнен Духа Святого. Именно это утверждал Григорий Палама в своём богословии о нетварных энергиях, в том числе о видении апостолами нетварного света при преображении Христа на горе Фавор.

Принять этот свет может только сердечная чистота; а всё, что люди говорят и узнают о Боге, вместит и нечистое сердце. Ясно, что такой свет выше слова и знания, и если даже кто назовёт его знанием и пониманием, поскольку Дух даёт его умной способности души, то здесь подразумевается другой вид понимания, духовный и недоступный даже для верующих сердец, если они ещё не очистились делами. Недаром Тот, Кто и даёт видеть и Сам видим, – Свет чистого сердца, Бог, – говорит:

«Блаженны чистые сердцем, потому что они увидят Бога». Какое им было бы особое блаженство, если бы видение было знанием, которое есть и у нас, нечистых? [Григорий Палама 2011, 82].

Заметим, что упомянутые предостережения, исходившие от Бога-Отца и Христа в обоих случаях были обращены к святым, ведь и Моисей, и Мария Магдалина почитаются Православной церковью как святые. В этом контексте я полагаю, что возможность пострадать от контакта с эманацией Бога, явленной через икону, – это удел праведников и святых.

Но отношения праведников и святых с Богом – это то, о чём не нам рассуждать. Что святому возможно, а что запретно – об этом судить ему, если Бог ему откроет... Перед святым, предстоящим иконе, простирается огромное духовное пространство, в котором возможно любое взаимодействие с Богом.

Посему этот рассказ о человеке перед иконой остаётся историей с открытым концом.

Библиография

- Аванесов 2016 – Аванесов С. С. Сакральная топи́ка русского города (2). Софийский собор: синтаксис и семантика // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 3 (9). С. 25–81.
- Григорий Палама 2011 – Григорий Палама, св. Триады в защиту священно-безмолствующих. Москва, 2011.
- Егорова 2016 – Егорова Е. Древнее название Угреша // История Угрешы. Историко-краеведческий альманах. 2016. № 2. С. 6–16.
- Житие 2017 – Житие преподобного Паисия Святогорца. Москва, 2017.
- Победимская 2011 – Победимская С. Монастырь пресвятой Богородицы Киккской. Никосия, 2011.
- Преподобные 1994 – Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартиниан Белозерские. Санкт-Петербург, 1994.
- Силуан 2018 – Силуан Афонский, преп. Писания. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2018.
- Филипп 2016 – Филипп (Перцев), игумен. Лик Пречистой. Воплощение и жизнь в веках богородичных образов. Записки иконописца. Части 1–2. Москва, 2016.
- Явления 2001 – Явления и чудеса Пресвятой Богородицы. Москва, 2001.
- Marković 2008 – Marković M. The Painter Eutychios – Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid? // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. Москва, 2008. С. 411–416.

References

- Apparitions 2001 – Apparitions and Miracles of the Blessed Virgin Mary. Moscow, 2001. In Russian.
- Avanesov 2016 – Avanesov S. S. Sacred Topics of Russian Cities (2). Saint Sophia Cathedral: Syntax and Semantics. ПРАЭНМА. Journal of Visual Semiotics. 2016. 3 (9). Pp. 25–81. In Russian.
- Egorova 2016 – Egorova E. The Old Name 'Ugresha'. History of Ugresha. Almanac of Local History. 2016. 2. Pp. 6–16. In Russian.

- Gregory Palamas 2011 – St. Gregory Palamas. Triads for the Defense of Those Who Practice Sacred Quietude. Transl. into Russian. Moscow, 2011.
- Life 2017 – Life of St. Paisios of Mount Athos. Moscow, 2017. In Russian.
- Marković 2008 – Marković M. The Painter Eutychios – Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid? *Old Russian Art. Artistic Life of Pskov and the Art of the Late Byzantine Era*. Moscow, 2008. Pp. 411–416.
- Philip 2016 – Philip (Pertsev), abbot. Face of the Virgin Most Pure. The Incarnation and Life in the Centuries of the Mother of God Images. Notes of an Icon Painter. Parts 1–2. Moscow, 2016. In Russian.
- Pobedinskaya 2011 – Pobedinskaya S. The Holy Monastery of the Virgin of Kykkos. Nicosia, 2011. In Russian.
- Reverends 1994 – Reverends Kirill, Ferapont and Martinian of Beloozero. St. Petersburg, 1994. In Russian.
- Silouan 2018 – St. Silouan the Athonite. Scriptures. Holy Trinity Sergius Lavra, 2018. In Russian.

Информация об авторе

Сергей Васильевич Моргачёв

редактор рубрики

Журнал «Юнгианский анализ»

Российская Федерация, 129366, Москва, ул. Ярославская, 13

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4613-597X>

e-mail: baikal.s@mail.ru

Information about the author

Sergey V. Morgachev

Column Editor

Jungian Analysis Journal

13, Yaroslavskaya ul., Moscow, 129366, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4613-597X>

e-mail: baikal.s@mail.ru

Материал поступил в редакцию / Received 30.10.2023

Принят к публикации / Accepted 24.11.2023

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-191-207>

Иерусалим Новый: пространственная икона в Белгородской области в XXI веке

М. С. Шаповалов 

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

Пермь, Российская Федерация

shapovalov_ms@mail.ru

Для цитирования:

Шаповалов М. С. Иерусалим Новый: пространственная икона в Белгородской области в XXI веке // Визуальная теология. 2023. Т. 5. № 2. С. 191–207. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-191-207>

Аннотация. В статье рассматриваются современные проекты создания архитектурных и ландшафтных копий Святой земли в России, известные как Новые Иерусалимы. Автор обращает внимание на недавний процесс возрождения этих проектов в XXI веке. Статья посвящена одному из таких проектов – храмовому комплексу Град Спасительный Иерусалим Новый в селе Сухарево Белгородской области. Автор преследует цель проанализировать процесс воссоздания святоземельной топонимики в храмовом комплексе Иерусалима Нового, определить его интертекстуальные связи с другими подобными объектами. Исследование опирается на методологический подход иеротопии, предложенный академиком А. М. Лидовым. В частности, в статье используется понятие пространственной иконы, которая понимается как «образ, возникающий при восприятии конкретного сакрального пространства». Автор также использует методику культурно-семиотического трансфера (С. С. Аванесов). Храмовый комплекс в селе Сухарево рассматривается в статье как сложное и многослойное пространство, опирающееся на универсальную культурно-историческую матрицу Иерусалима. В заключении подчёркивается, что храмовый комплекс в селе Сухарево представляет собой один из наиболее интересных и важных примеров создания пространственной иконы Святой земли в современной России. Автор отмечает визуально-семиотическую интертекстуальную связь комплекса с другими «новыми» и «русскими» Иерусалимами, что обеспечивает его конфессиональную идентичность, узнаваемость, а также адекватное восприятие его образа паломниками.

Ключевые слова: пространственная икона, культурно-семиотический трансфер, Новый Иерусалим, Русский Иерусалим, Русская Голгофа, село Сухарево.

Финансирование: исследование выполнено при финансовой поддержке ВШЭ в рамках конкурса «Научная инициатива», проект «Цифровая карта “русских Иерусалимов”: пространственная и архитектурная семиотика».

New Jerusalem: A spatial icon in Belgorod region in the 21st century

Mikhail S. Shapovalov 

National Research University "Higher School of Economics", Perm, Russian Federation
shapovalov_ms@mail.ru

For citation:

Shapovalov M. S. New Jerusalem: A spatial icon in Belgorod region in the 21st century. *Journal of Visual Theology*. 2023. Vol. 5. 2. Pp. 191–207. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-191-207>

Abstract. The article discusses modern projects for creating architectural and landscape copies of the Holy Land in Russia known as New Jerusalems. The author draws attention to the recent revival of such projects in the 21st century. This paper describes one project of this kind in the village of Sukharevo, Belgorod region, entitled 'The City of Salvation New Jerusalem'. The author aims to analyze the process of re-creating the Holy Land toponymy in the layout of this New Jerusalem and to determine its intertextual connections with other similar projects. The research relies on the methodological approach of *hierotopy* proposed by academician A. M. Lidov. In particular, the article uses the concept of a *spatial icon*, which is understood as "an image evoked at the perception of a sacred space". The research also draws upon the methodology of *cultural-semiotic transfer* developed by S. S. Avanesov. The author considers the hierotopic project in Sukharevo as a complex and multi-layered sacred space based on the universal cultural and historical matrix of Jerusalem. In conclusion, the author emphasizes that the New Jerusalem in Sukharevo is one of the most interesting and important examples of the re-creations of the Holy Land in today's Russia. The article also discusses visual and semiotic intertextual links of this project with other "New" and "Russian" Jerusalems, which ensures its confessional identity, as well as its adequate recognition and perception by pilgrims.

Keywords: spatial icon, cultural-semiotic transfer, New Jerusalem, Russian Jerusalem, Russian Golgotha, village of Sukharevo.

Funding: the research was carried out with financial support from the Higher School of Economics as part of the "Scientific Initiative" competition, project "Digital Map of 'Russian Jerusalems': Spatial and Architectural Semiotics".

Проекты по созданию архитектурных и ландшафтных копий Святой земли, так называемых Новых Иерусалимов, хорошо известны в среде российских и зарубежных исследователей сакральных пространств. Среди иерусалимских проектов на территории России ключевыми и наиболее известными остаются Воскресенский Новоиерусалимский монастырь на реке Истра, созданный патриархом Никоном в XVII веке [Зеленская 2009], и оформившийся в начале XX в. Новый Иерусалим на острове Валаам (Воскресенский и Гефсиманский скиты) [Михайлова 2012]. В XXI в. процесс создания палестинских пространствен-

ных копий в России возобновился. Параллельно с масштабной реставрацией Новоиерусалимского комплекса на Истре (завершилась в 2019 г.) в разных регионах России стали возникать свои Новые Иерусалимы. В Новокузнецке в ландшафте храма Святого мученика Иоанна Воина в с. Зыряновском была воссоздана гора Голгофа, средиземноморские пейзажи и посвящённый Афону «Сад Богородицы» [Мурастова 2020 а]. Образ «Нового Иерусалима» был воспроизведён в иконографическом пространстве храма Покрова Пресвятой Богородицы в Ясенево («Икона Святой земли») [Робинов 2018] и храме в честь 14 000 Вифлеемских младенцев-мучеников в Барнауле [Крейдун, Лидов 2018; Мурастова 2020 б].

Особое место среди современных российских Новых Иерусалимов занял и храмовый комплекс Град Спасительный Иерусалим Новый в селе Сухарево Белгородской области. Начатое с установки в 2001 г. обетного креста строительство комплекса Иерусалима Нового на данный момент ещё не завершено, часть сооружений находится только в стадии проектирования. Благодаря официальному сайту обители «Сихем» (<http://sikhem.ru>) с новостной лентой, подробно представляющей поэтапную историю создания храмового комплекса, исследователи имеют возможность наблюдать процесс создания пространственной копии в реальном времени. При этом уже на сегодняшний момент можно сделать предварительные выводы: комплекс в Белгородской области представляет собой сложное и многослойное пространство, в центре которого лежит универсальная культурно-историческая матрица Иерусалима.

Академик А. М. Лидов предложил подход иеротопии в качестве методологического обоснования процесса копирования и воссоздания святоземельного топоса. Он также ввёл в научный оборот ряд ключевых терминов, описывающих этот процесс, в том числе понятие пространственной иконы [Лидов 2009 б, 60]. Пространственная икона, согласно А. М. Лидову, представляет собой образ, возникающий при восприятии конкретного сакрального пространства (например, храма или святыни) как целого и порождаемый всей совокупностью его символических и образных компонентов [Лидов 2009 а, 21]. Концепция А. М. Лидова была продолжена и дополнена в исследованиях С. С. Аванесова, который в свою очередь ввёл понятие культурно-семиотического трансфера, предполагающего перенос значений и смыслов при копировании святоземельных ландшафтов [Аванесов 2016, 74]. На сегодняшний момент подход иеротопии доказал свою эффективность в качестве универсального инструмента изучения сакральных пространств [Охоцимский 2018, 70], в особенности таких феноменов, как Новый Иерусалим. В данном исследовании Иерусалима Нового в с. Сухарево в качестве методологической рамки мы обращаемся к подходу иеротопии и понятию пространственной иконы.

Ландшафтная и топографическая копия

Для храмоздателей Иерусалима Нового принципиальными точками входа в процесс создания копии Святой земли в пространстве Белгородской области оказались топонимика и ландшафт. Основатель храмового комплекса Иерусалима Нового иеросхимонах Феодор (до пострига художник и реставратор, священник Александр Маньшин) так описывал установку обетного креста в 2001 году: «Дойдя до святой горы Голгофы, заступом изрыли землю, вкопали Крест, утвер-

дили его в горе. И тут одна женщина сказала другой, что в детстве слышала от старших, будто название этой горы – бугор Михея, я и подумал: это же пророк Михей... Потом уже начал расспрашивать местных жителей и выяснил, что эти места названы подобно Иерусалиму. Одна старушка мне сказала, что её бабушка говорила, что здесь есть Новый Иерусалим, но она не знает, где именно... Итак, мы были на горе Масличной, т.е. Елеонской, с пением преклоняли колени перед Крестом и читали Акафист»¹.

Устная история о горе Михея стала частью народного предания о Новом Иерусалиме в с. Сухарево, иеросхимонах Феодор (Маньшин) воспроизводил его так: «Благая весть о Воскресении Господа нашего Иисуса Христа и Его искупительной жертве была принесена нам на Русь святым Апостолом Андреем Первозванным. <...> Проповедники и святые, прибывшие с ним по водным путям из Иерусалима, Палестины, Галилеи и Самарии, стали проходить вглубь нашей земли. <...> Одни из них достигли и наших мест, увидев их подобие Святой Земли. Эти люди назывались самарянами. И назвали это место град Сихем, который в Евангелии иначе называется селение Сихарь. <...> Предки же наши сохранили устное предание о селе Сихарь, что созвучно названию Сухарь или Сухарево» [Феодор 2022]. Обращение в рассказе к образу установки креста Андреем Первозванным отсылает слушателей к преданиям о пребывании святого апостола в Киеве и основании Валаама²; таким образом, предание ставит Иерусалим Новый в с. Сухарево в один ряд с «русским» (Киев) и «северным» (Валаам) Иерусалимами.

Топонимика также становится важнейшим инструментом, вписывающим Иерусалим Новый в пространство «русских Иерусалимов»; так, иеросхимонах Феодор (Маньшин) писал: «И град первопрестольный, Москва, духовно строился как Иерусалим. Святой храм Покровский (Василия Блаженного) – как алтарь вселенской святыни, а Лобное место – как камень от двери Гроба, на котором сидел Ангел и возвещал о Воскресении Христовом. Место такое же, как и в Самарии – Сихарь, есть и в Москве – Сухаревская площадь. Сухаревская башня же построена на месте храма, где также был колодец – источник, куда съезжались водовозы за водою и снабжали всю Москву водой» [Феодор 2022]. Интересно, что до 2014 г. официальный сайт Иерусалима Нового назывался не «Сихемъ», а «Сион»³. Таким образом, более универсальный образ «Сиона», как символа Храмовой горы, Иерусалима и Земли обетованной, был заменён на библейский, но в контексте с. Сухарево более локальный образ града Сихема. Храмовый комплекс, таким образом, оказывается на пересечении библейского и «русских» Иерусалимов, наиболее удачно соединяя и переплетая их в себе.

¹ Текст с рассказом о создании Иерусалима Нового за авторством иеросхимонаха Феодора первоначально был размещён на официальном сайте обители (<http://sikhem.ru>), однако к моменту подготовки статьи к печати текст был перемещён, и автору не удалось найти релевантную ссылку на официальном сайте (возможно, текст до сих пор находится на исходном домене в другой вкладке). Тем не менее, на данный момент текст сохранился в копиях в открытом доступе, в том числе – на российском паломническом форуме «Библийский корабль» [Феодор 2022].

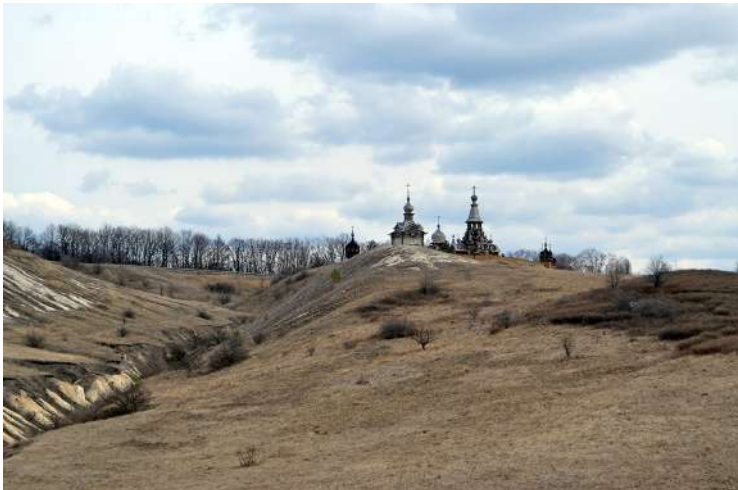
² Святой апостол Андрей Первозванный встречает паломников Валаамского монастыря. <https://valaam.ru/publishing/3651/>.

³ Домен: http://sikhem.ru/event_52.html.

Этот же эффект достигается в самом наименовании «Града Спасительного Иерусалима Нового», который, с одной стороны, является прямой отсылкой к образу Нового Иерусалима / Небесного Иерусалима из Откровения Иоанна Богослова, где Иерусалим был явлен как образ Небесного Царствия, сходящего с небес (Откр 21). С другой стороны, это имя цитирует Воскресенский Новоиерусалимский монастырь на Истре. Новый Иерусалим патриарха Никона иеросхимонах Феодор (Маньшин) «изучил ещё в молодости, когда ездил туда на этюды» [Джавадова 2021, 8]; позднее он приводил слова митрополита Белгородского и Старооскольского Иоанна (Попова), спросившего: «Ты хочешь быть, как Никон?» и благословившего: «Будешь строить!» [Феодор 2022].

Важным и неслучайным следует признать и изменение порядка слов в наименовании комплекса: «Иерусалим Новый». Если в метафоре «Новый Иерусалим» подчёркивается «Иерусалим», то при инверсии синтаксически выделяется «Новый». Перенос названия святыни происходит не по типу копии, а по актуализации какого-то смысла Иерусалима, какой-то его части. В нашем случае храмоздатели таким способом подчёркивают его принципиально «новый», отличный от других характер, в том числе и от никоновского комплекса на Истре⁴.

Здесь же необходимо оговориться и подчеркнуть, что храмоздатели использовали в названиях храмового комплекса в с. Сухарево и сочетание «Иерусалим Новый», и сочетание «Новый Иерусалим». При этом под «Иерусалимом Новым» понимается весь комплекс сооружений, фактически вся пространственная икона Святой земли, а «Новым Иерусалимом» именуется только одна из обителей Иерусалима Нового – обитель Воскресения Христова или Воскресенский монастырь. На 2023 год именно обитель Воскресения Христова оставалась центральным объектом всего храмового пространства, поэтому в большинстве туристических и паломнических текстов авторы именуют комплекс в с. Сухарево именно Новым Иерусалимом [Штанько 2016, 93; Сероштан 2017, 12; Вишнякова, Никулин 2022, 284].

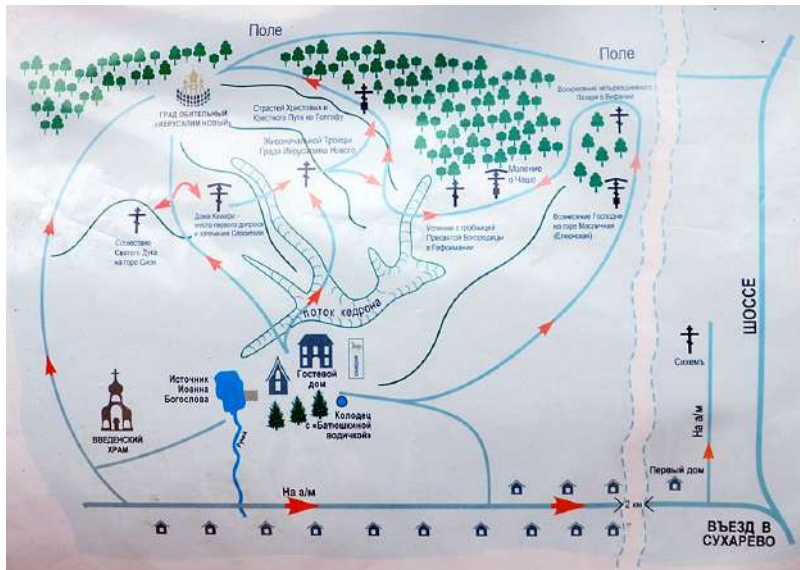


Ил. 1. Ландшафт Иерусалима Нового, с. Сухарево. Фото: М. Шаповалов, 2021

⁴ Благодарю исследователя и коллегу Э. Р. Григорян за этот важный комментарий.

Вслед за топонимикой изрезанный холмистый ландшафт с. Сухарево (ил. 1) становился второй базовой точкой переноса образа Святой земли. Иеросхимонах Феодор (Маньшин) прибыл на службу в с. Сухарево Белгородской области в начале 1980-х гг. Позднее в одном из интервью он рассказывал, что ландшафт белгородской местности напомнил ему ландшафты Святой земли: «Здесь “оживали” виды Иерусалима и его окрестностей, которые были на фотографиях в Новом Завете, изучаемом им с юности. Каждодневно читая по главе из Евангелия, всегда любовался этими фотографиями. Удивительное дело, но даже небо здесь было как на фотографиях со Святой земли» [Джавадова 2021, 6].

Согласно А. М. Лидову, иеротопия представляет собой особый вид творчества, направленный на создание сакральных пространств [Лидов 2009 б, 61]; в этом контексте художник-иконописец А. Маньшин использовал белгородский ландшафт в качестве фона для написания своей пространственной иконы. Интересно, что понятие иконы используется и авторами большого материала о Иерусалиме Новом, где комплекс называется «живоподобной» иконой Святой земли, Палестины Русской [Джавадова 2021, 8].



Ил. 2. Схема Иерусалима Нового, с. Сухарево. Фото: М. Шаповалов, 2021

На схеме для паломников, размещённой на воротах архитектурного комплекса (ил. 2), была воспроизведена святоземельная топонимика: град «Иерусалим Новый», Голгофа, дом Каиафы, гора Сион, Кедронское ущелье, Вифания, Гефсимания, Масличная (Елеонская) гора, Сихем, источник Иоанна Богослова. Выбор первых святынь для воссоздания объяснялся в народном предании также ландшафтным сходством: самарянам, пришедшим из Палестины туда, где сейчас находится село Сухарево, эти места напомнили «их прежние святыни: колодец – источник Иакова <...>. Недалеко от этого колодца была у самарян самая великая святыня – гора Голгофа. <...> Вблизи – Гроб Господень. <...> (Эта гора была

названа по имени Пророка Божия Михея). Следующая святыня – гора Масличная (Елеонская) <...>. Далее проходит долина Иосафата с его гробницей и гробницами пророков, Гефсиманский сад» [Феодор 2022]. Источник Иоанна Богослова дополнительно отсылал к видению Небесного Иерусалима.

Важнейшая особенность пространственных икон, согласно А. М. Лидову, – их перформативность; это означает, что иконы «пребывают в постоянном движении, изменяясь, как живая среда, формируемая ритуальными жестами, светом, запахами и, наконец, самым подвижным человеческим восприятием, каждую секунду по-новому реагирующим на окружающий мир» [Лидов 2011, 6]. Пространственная икона в с. Сухарево также находится в развитии, это касается не только появления новых архитектурных объектов, но и переосмысления пространства в целом. Иерусалим Новый в с. Сухарево, как уже отмечалось выше, находится в процессе строительства, часть его объектов уже возведена, а часть находится на стадии проектирования; на официальном сайте комплекса размещены два буклета с будущими постройками и картами пространства.

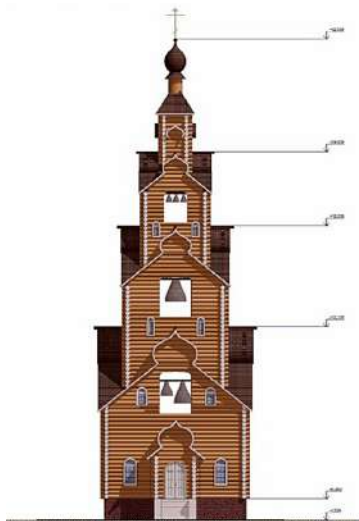
В первом (очевидно, более раннем) буклете «Святой Град Иерусалим Новый» обозначены тринадцать планируемых архитектурных объектов (ил. 3), из которых шесть названы обителями: 1) обитель с храмом Воскрешения Лазаря и часовнями в Вифании, 2) обитель Успения Пресвятой Богородицы, 3) обитель Страстей Христовых, 4) обитель Пресвятой Троицы, 5) обитель Сошествия Святого Духа, 6) обитель Архангела Михаила; кроме того – четыре храма: 7) храм Вознесения Господня на Елеонской горе, 8) храм Моления о чаше, 9) храм Первого обретения главы Иоанна Предтечи, 10) храм святого мученика Стефана; а также 11) колокольня на Елеонской горе, 12) «дом Каиафа», 13) Судные врата⁵.



Ил. 3. Карта-схема из буклета Святой Град Иерусалим Новый. Фото: sikhem.ru, 2023

⁵ Святой Град Иерусалим Новый: http://sikhem.ru/event_179.html.

В приведённом списке сооружений особое внимание обращают на себя колокольня и храм Вознесения Господня на Елеонской горе. В Иерусалиме эти объекты относятся к русским постройкам, возведённым в конце XIX века. Таким образом, происходит так называемый обратный трансфер, когда при переносе иерусалимских святынь в с. Сухарево в трансфер входят и российские святыни, являющиеся для храмоздателей начала XXI в. уже неотъемлемой частью святоземельного ландшафта. Возвращаются, однако, данные объекты в модернизированном виде. Если Спасо-Вознесенский собор (1873–1881) в Иерусалиме возводился по архитектурному проекту архимандрита Антонина (Капустина) в неовизантийском стиле, подчёркивая связь и преемственность России с Византией, а его колокольня – в стиле средневековых итальянских кампанил, то Колокольня (ил. 4–5) и храм Вознесения Господня в с. Сухарево по замыслу иеросхимонаха Феодора (Маньшина) должны быть выполнены в стилистике деревянного зодчества с подчёркнутыми русскими чертами.



Ил. 4. Колокольня на Елеонской горе, с. Сухарево.

Источник: sikhem.ru, 2023 (слева)

Ил. 5. Колокольня Спасо-Вознесенского собора в Иерусалиме.

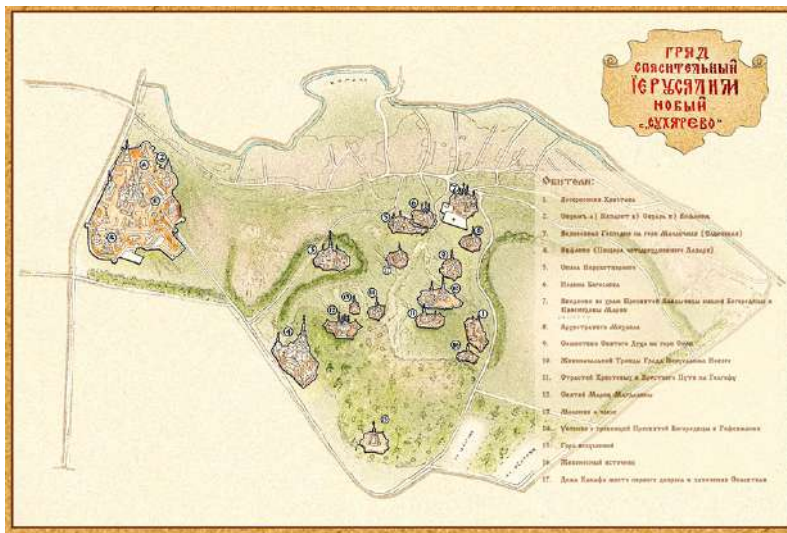
Фото: М. Шаповалов, 2019 (справа)

Согласно обновлённому буклету⁶, который включил в себя как уже построенные сооружения, так и те, что находятся в проекте, Град Спасительный Иерусалим Новый должен включать уже семнадцать обителей: 1) Воскресения Христова, 2) Сихем (Назарет, Сихарь, Вифлеем), 3) Вознесения Господня на горе Масличная (Елеонская), 4) Вифания (пещера четырёхдневного Лазаря, 5) Спаса Нерукотворного, 6) Иоанна Богослова, 7) Введения во Храм Пресвятой Владычицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии, 8) Архистратига Михаила, 9) Сошествия

⁶ Буклет Града Обительного Иерусалим Новый http://sikhem.ru/event_144.html.

Святого Духа на горе Сион, 10) Живоначальной Троицы Града Иерусалима Нового, 11) Страстей Христовых и Крестного Пути на Голгофу, 12) Святой Марии Магдалины, 13) Моления о чаше, 14) Успения с гробницей Пресвятой Богородицы в Гефсимании, 15) Гора Искушений, 16) Живоносный источник, 17) дом Каиафы, первого допроса и заточения Спасителя.

В данном проекте обращает на себя внимание расширение святоземельной географии Иерусалима Нового: река Козинка на севере карты обозначена как Иордан, выделен большой новый комплекс «Назарет, Вифлеем и Сихарь», указанная Гора Искушений подразумевает окрестности Иерихона. Град Спасительный «Иерусалим Новый», размещённый на северо-западе схемы (ил. 2), на обновленной карте-схеме (ил. 6) оказывается смещённым на юго-восток под именем Обитель Воскресения Христова. На 2023 г. именно на территории этой обители были воссозданы основные образы Иерусалима.



Ил. 6. Карта-схема из обновленного буклета Града Обительного Иерусалима Нового.

Фото: sikhem.ru, 2023

Обитель Воскресения Христова

До начала строительства комплекса Иерусалима Нового в 2008 г. Феодор (Маньшин) отправился за благословением⁷ в г. Курск к старцу схимитрополиту Ювеналию, который, по словам иеросхимонаха Феодора, с радостью благословив строительство, сказал: «Строить, как Соломон, деревянным» [Феодор 2022]⁸.

⁷ Благословение на строительство града Иерусалима Нового иеросхимонах Феодор (Маньшин) получил и от старца Иоанна Крестьянкина, и от патриарха Иерусалимского Феофила III. В 2011 г. иеросхимонах Феодор совершил паломничество по Святой земле, по время которого встречался с патриархом.

⁸ Имеется в виду использование Соломоном ливанского кедра для внутренней отделки Храма и, видимо, для перекрытий. См.: 3 Цар 5:6–11; 9:11.

Обращение к образу Иерусалимского храма Соломона было характерно для русской церковной традиции; в частности, так называемые иерусалимы или сионы (особая утварь, используемая в обиходе церковных служб), по одной из версий, визуальны могли отсылать именно к храму Соломона. Как предполагал М. А. Ильин, «воображение рисовало перед мысленным взором русских людей сказочно-лучезарный образ, сотканный из представлений о горнем райском Иерусалиме и из впечатлений о земном иерусалимском храме Соломона – Святая Святых» [Ильин 1960, 108]. При этом обитель Воскресения Христова, распложенная на холме и обнесённая деревянной стеной с высокими железными воротами (ил. 7), для посетителей не столько цитирует храм Соломона, сколько визуально воспроизводит иконный образ града Иерусалима и отсылает к русскому деревянному зодчеству.



Ил. 7. Обитель Воскресения Иерусалим Новый, с. Сухарево. Фото: М. Шаповалов, 2021

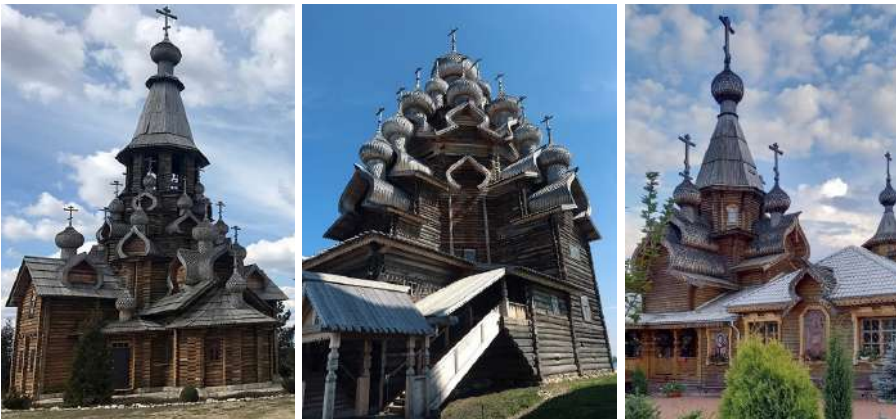
Как отмечал тот же М. А. Ильин, на русских иконах «обычно Иерусалим изображался либо в виде башни, символизовавшей город вообще, либо группы малохарактерных зданий, окружённых крепостной стеной с воротами» [Ильин 1960, 105]. Иеросхимонах Феодор был одним из авторов проекта церкви Введения во Храм Пресвятой Богородицы, построенной в с. Сухарево в 1986 г. и освящённой к 1000-летию Крещения Руси в 1988 г. [Джавадова 2021, 7]. Церковь была выполнена в псковско-новгородском стиле. Обращение к образам русской северной архитектуры было продолжено и в храмовом комплексе Иерусалима Нового. Визуально обитель Воскресения Христова цитирует важнейший и узнаваемый современный памятник русского храмового строительства – архитектурный ансамбль Кижи XVII–XVIII вв. (ил. 8). Образ ансамбля Кижей хорошо считывается прибывающими в обитель паломниками и путешественниками, о чём свидетельствуют многочисленные отзывы в социальных сетях и новостные сюжеты [Непомнящая 2014; Севриков 2016].

Обращение к стилистике деревянного зодчества погоста Кижи не ново среди храмоздателей «Новых Иерусалимов» в России; этот образ был успешно использо-

ван в 2000–2008 гг. при строительстве Храма Иоанна Воина – Нового Иерусалима в г. Новокузнецке [Мурастова 2020 а, 79]. Визуальное сходство храму Иоанна Предтечи в с. Сухарево и храму Иоанна Воина в г. Новокузнецке с церковью Преображения Господня на о. Кизи придают украшениям церквей главами криволинейной формы (бочки), размещённые ярусами на кровлях прирубов и восьмериков (ил. 9–11).



Ил. 8. Кизи. Архитектурный ансамбль. Фото: М. Шаповалов, 2022



Ил. 9. Храм Иоанна предтечи, с. Сухарево. Фото: М. Шаповалов, 2021 (слева)

Ил. 10. Церковь Преображения Господня, о. Кизи. Фото: М. Шаповалов, 2022 (в центре)

Ил. 11. Храм Иоанна Воина, г. Новокузнецк. Фото: К. Мурастова, 2019 (справа)

Размещённые в обители Воскресения Христова объекты также обладают важной интертекстуальностью, как и в целом Иерусалим Новый; святыни связывают его и с образами Старого Иерусалима, и с образами Нового. Строительство обители началось в 2008 г. с возведения трёх иерусалимских святынь: Голгофы, камня

Помазания, Кувуклии с Гробом Господним. В 2014 г. в обители был освящён храм в честь Рождества пророка Иоанна Предтечи и Крестителя Господня. На начало 2023 г. обитель Воскресения Христова включала шесть объектов: 1) Кувуклию Гроба Господня, 2) Камень Помазания, 3) Голгофу, 4) храм Иоанна Предтечи «под колоколами», 5) часовню святой Марии Магдалины, 6) часовню Божией Матери.



Ил. 12. Храм Иоанна предтечи (слева); Кувуклия Гроба Господня (в центре); Голгофа (справа).
Фото: М. Шаповалов, 2021

Голгофа, Камень Помазания, Кувуклия с Гробом Господним (ил. 12) воссоздают части Храма Воскресения Христова (Храм Гроба Господня) в Иерусалиме. Подчёркивают связь с Иерусалимом Старым и евлогии, хранящиеся в обители; в 2011 г. иерусалимский патриарх Феофилл III передал в обитель частицу основания Креста Голгофы, на котором был распят Иисус Христос. Часовня святой Марии Магдалины вписывает обитель не только в библейский ландшафт, но и в контекст практики воссоздания Новых Иерусалимов в Европе. Например, часовня святой Марии Магдалины была воспроизведена в нижней части башни костёла в г. Мехуве и входит в комплекс сооружений так называемого «польского Иерусалима».

Важнейшей святыней комплекса Воскресения Христова остаётся Часовня Божией матери, или Сень Самодержавная (ил. 13–14). В отличие от всех остальных сооружений обители Сень Самодержавная венчается не православным крестом, а двуглавым орлом.

Описывая икону, размещённую под Сенью, иеросхимонах Феодор (Маньшин) подчёркивал:

На иконе «Самодержавная» Царица Небесная изображена в царской порфире, с короной на голове, со скипетром в руке. Только царским тронном является двуглавый орёл – символ самодержавия Российской империи, перешедший к нам от Византии. Младенец Иисус Христос восседает на левой руке Богоматери и благословляет двумя руками. Рядом с тронном предстоят святые: великий равноапостольный царь Кон-

стантин, первомученица Фекла Иконийская, преподобный Сергей Радонежский, преподобный Варлаам Хутынский. Царский орёл стоит на «Камне Веры», он же – Христос («камень, который отвергли строители, тот самый сделался главою угла»)⁹.



Ил. 13. Часовня Божьей матери, или Сень Самодержавная. Фото: М. Шаповалов, 2021 (слева)

Ил. 14. Икона «Самодержавная Царица Небесная». Фото: М. Шаповалов, 2021 (справа)

Обращение к царской семье и династии Романовых является одной из ключевых составляющих коммеморации храмового комплекса Иерусалима Нового. Само основание обители Воскресения Христова и установка обетного креста на Голгофе связывалось с памятью о «святых Царственных страстотерпцах»: «И дали обет Богу поставить на Святой Горе обетный Крест, что мы и исполнили в 2001 году на праздник Воздвижения Животворящего Креста. После Литургии совершили мы крестный ход на свою святую гору Голгофу, неся прямо большой дубовый Крест. Путь был долог и тяжёл для несших Святой Крест Державный. Поднялись на гору, читали Акафист святому мученику искупителю Царю Николаю II и Святое Евангелие, окропляя всё святою водою» [Феодор 2022]. Каждый год 17 июля в Иерусалиме Новом совершается литургия и крестный ход, как пишет Феодор (Маньшин): «В этот день в честь царя-мученика искупителя Николая II мы вспоминаем искупительную жертву, принесённую царским родом Романовых за клятвопреступление народа российского» [Феодор 2022].

В 2020 г. на территории обители был заложен камень в основание храма в честь Воскресения Христова и Святого Царя Николая Второго. Иерусалим Новый в с. Сухарево, таким образом, соединил в себе два явления: первое явление христианское, общемировое – воссоздание Голгофы за пределами Святой земли как Нового Иерусалима, и явление второе постсоветское, российское – конструирование Голгофы как места памяти жертв сталинских репрессий и места массовых расстрелов и захоронений. Таковы Русская Голгофа в Екатеринбурге и на Бутовском поли-

⁹ Икона Божией Матери Самодержавная: https://sikhem.ru/gallery_6.html.

гоне, Сибирская Голгофа в Ачаирском женском монастыре, Смоленская Голгофа в Катюны и многие другие [Троицкий 2008, 9; Мурастова, Григорян 2021, 180].

В заключение следует ещё раз отметить, что храмовый комплекс Град Спасительный Иерусалим Новый в селе Сухарево Белгородской области сегодня представляет один из самых интересных и важных примеров создания пространственной иконы Святой земли. Благодаря универсальному топосу Иерусалима храмоздателями обеспечивается визуально-семиотическая интертекстуальность возводимых в с. Сухарево объектов с широким комплексом «новых» и «русских» Иерусалимов (Воскресенский Новоиерусалимский монастырь на Истре, Валаам, Москва). Если Новый Иерусалим на Истре «переводил палестинские святыни на русский язык»¹⁰, то Иерусалим Новый в селе Сухарево переводит физическое пространство Белгородской области на язык общепалестинских святынь. Иерусалим Новый соединяет в себе визуальные образы архитектурного ансамбля Кижи и образы Иерусалимского храма Соломона, символы «Русской Палестины»¹¹ (колокольня на Елеонской горе) и «Русской Голгофы». Таким образом, важной смысловой частью Иерусалима Нового становится связка с русскими православными центрами, а также узнаваемыми образами и индексами, которые прочитываются русскими паломниками. Необходимо ещё раз подчеркнуть, что храмовый комплекс «Иерусалим Новый» всё ещё развивается, большинство планируемых объектов находится на стадии строительства. Это означает, что в перспективе в пространстве Белгородской области может возникнуть большой уникальный храмовый комплекс, требующий более обстоятельного и детального научного осмысления.

Библиография

- Аванесов 2016 – Аванесов С. С. Сакральная топика русского города // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 1 (7). С. 71–114.
- Вишнякова, Никулин 2022 – Вишнякова Э. В., Никулин Э. В. Паломничество в Белгородскую область // Формирование национально-духовной идентичности в современном социокультурном пространстве. Липецк, 2022. С. 283–285.
- Джавадова 2021 – Джавадова В. Где от лампад и радости светло // Белгородские епархиальные ведомости. 2021. № 12 (302). С. 5–8.
- Зеленская 2009 – Зеленская Г. М. Новый Иерусалим под Москвой. Аспекты замысла и новые открытия // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. Москва, 2009. С. 745–771.
- Ильин 1960 – Ильин М. А. Изображение Иерусалимского храма на иконе «Вход в Иерусалим» Благовещенского собора // Византийский временник. Т. XVII. Москва, 1960. С. 105–113.
- Крейдун, Лидов 2008 – Крейдун Ю. А., Лидов А. М. Святая Земля в пространстве храма. Новая церковь Святых Вифлеемских убиенных младенцев в Барнауле. Барнаул, 2018.

¹⁰ Как писали исследователи М. В. Нестерова и Е. П. Прокофьева, «Новоиерусалимский монастырь стал выдающимся достижением русского церковного зодчества XVII в., поскольку не просто копировал палестинский оригинал, но приобрёл национальные черты, как бы переведён на русский язык» [Нестерова, Прокофьева 2012, 428].

¹¹ Под «Русской Палестиной» сегодня понимается комплекс русских сооружений, построенных на Святой земле во второй половине XIX – начале XX вв.

- Лидов 2009 а – Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва, 2009.
- Лидов 2009 б – Лидов А. М. Иеротопия: Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исследования // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. 2009. № 2. С. 60–72.
- Лидов 2011 – Лидов А. М. Византийский мир и пространство перформативного // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. С. 5–26. Москва, 2011.
- Михайлова 2012 – Михайлова Л. В. Новые Иерусалимы русского Севера // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. 2012. № 3 (124). С. 93–97.
- Мурастова 2020 а – Мурастова К. А. Современный «Новый Иерусалим» в Сибири (на примере храма Святого мученика Иоанна воина Новокузнецкой епархии) // Визуальная теология. 2020. № 1 (2). С. 67–83.
- Мурастова 2020 б – Мурастова К. А. «Святая земля» в современном городе: опыт культурно-семиотического трансфера «Палестины» в сакральное пространство Алтая // ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 1 (23). С. 174–192.
- Мурастова, Григорян 2021 – Мурастова К. А., Григорян Э. Р. Конструирование нарратива о «Русской Палестине» и православная идентичность в современной Сибири // Вестник Томского государственного университета. История. 2021. № 71. С. 177–183.
- Непомнящая 2014 – Непомнящая С. Град обительный... в Валуйском районе // БелПресса. 18.02.2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.belpressa.ru/society/religiya/1931.html#> (дата обращения: 23.06.2023).
- Нестерова, Прокофьева 2012 – Нестерова М. В., Прокофьева Е. П. Книга Патриарха. Москва, 2012.
- Охоцимский 2018 – Охоцимский А. Д. Иеротопия как принцип и инструмент // ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. № 2 (16). С. 62–85.
- Робинов 2018 – Робинов О. Ю. «Икона святой земли». Храм покрова Пресвятой Богородицы в Ясенево // Святая Земля в славяно-русской традиции. Москва, 2018. С. 45–52.
- Севриков 2016 – Севриков А. Киж, не иначе! // БелПресса. 22.01.2016. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.belpressa.ru/12368.html#> (дата обращения: 23.06.2023).
- Сероштан 2017 – Сероштан Е. В. Паломничество по святым местам Белгородчины // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям. Белгород, 2017. С. 10–12.
- Троицкий 2008 – Троицкий Д. А. Русская Голгофа // Современные проблемы сервиса и туризма. 2008. № 2. С. 7–13.
- Феодор 2022 – Феодор (Маньшин), иеросхимонах. Иерусалим Новый // Библейский корабль. 24.08.2022. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://biblejskij-korabl.ru/forums/voprosy-dlya-rozygryshei-podarkov-voprosy-dlya-rozygryshei-podarkov/svyatyte-mesta-gde-vy-byli-v-palomniches/paged/2/> (дата обращения: 23.06.2023).
- Штанько 2016 – Штанько Е. С. Концепция развития туризма в Белгородской области // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Философия. Социология. Право. 2016. № 10 (231). С. 88–98.

References

- Avanesov 2016 – Avanesov S. S. Sacred Topics of Russian Cities. ПРАΞНМА (Praxema). Journal of Visual Semiotics. 2016. 1 (7). Pp. 71–114. In Russian.

- Ilyin 1960 – Ilyin M. A. Image of the Jerusalem Temple on the Icon “Entrance into Jerusalem” of the Annunciation Cathedral. *BYZANTINA XPONIKA*. Vol. 17. Moscow, 1960. Pp. 105–113. In Russian.
- Javadova 2021 – Javadova V. Where There is Light from Lamps and Joy. *Belgorod Diocesan Gazette*. 2021. 12 (302). Pp. 5–8. In Russian.
- Kreidun, Lidov 2008 – Kreidun Yu. A., Lidov A. M. The Holy Land in the Space of the Temple. New Church of the Holy Bethlehem Murdered Innocents in Barnaul. Barnaul, 2018. In Russian.
- Lidov 2009 a – Lidov A. M. Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture. Moscow, 2009. In Russian.
- Lidov 2009 b – Lidov A. M. Hierotopy: The Creation of Sacred Spaces as a Form of Creativity and a Subject of Research. *State, Religion and Church in Russia and Worldwide*. 2009. 2. Pp. 60–76. In Russian.
- Lidov 2011 – Lidov A. M. The Byzantine World and Performative Space. *Spatial Icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia*. Moscow, 2011. Pp. 5–26. In Russian.
- Mikhailova 2012 – Mikhailova L. V. New Jerusalems of the Russian North. *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2012. 3 (124). Pp. 93–97. In Russian.
- Murastova 2020 a – Murastova K. A. Modern “New Jerusalem” in Siberia (on the Example of the Church of the Holy Martyr John the Warrior in Novokuznetsk Diocese). *Journal of Visual Theology*. 2020. 1 (2). Pp. 67–83. In Russian.
- Murastova 2020 b – Murastova K. A. “Holy Land” in Modern City: The Experience of Analyzing the Cultural end Semiotic Transfer of “Palestine” into the Altai Sacred Space. *ΠΡΑΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*. 2020. 1 (23). Pp. 174–192. In Russian.
- Murastova, Grigoryan 2021 – Murastova K. A., Grigoryan E. R. Constructing of a “Russian Palestine” Narrative in Modern Siberia as a Part of Orthodox Identity. *Tomsk State University Journal of History*. 2021. 71. Pp. 177–183. In Russian.
- Nepomnyashchaya 2014 – Nepomnyashchaya S. The City is Inhabitable... in the Valuysky District. *BelPressa*. 18.02.2014. URL: <https://www.belpressa.ru/society/religiya/1931.html#>. In Russian.
- Nesterova, Prokofieva 2012 – Nesterova M. V., Prokofieva E. P. Book of the Patriarch. Moscow, 2012. In Russian.
- Robinov 2018 – Robinov O. Yu. “Icon of the Holy Land”. Church of the Intercession of the Most Holy Theotokos in Yasenevo. *Holy Land in the Slavic-Russian Tradition*. Moscow, 2018. Pp. 45–52. In Russian.
- Seroshtan 2017 – Seroshtan E. V. Pilgrimage to the Holy Places of the Belgorod Region. *Cultural Trends of Modern Russia: From National Origins to Cultural Innovations*. Belgorod, 2017. Pp. 10–12. In Russian.
- Sevrikov 2016 – Sevrikov A. Kizhi, no less! *BelPressa*. 22.01.2016. URL: <https://www.belpressa.ru/12368.html#>. In Russian.
- Shtanko 2016 – Shtanko E. S. The Concept of Development of Tourism in the Belgorod Region. *Belgorod State University Scientific Bulletin. Philosophy. Sociology. Law*. 2016. 10 (231). Pp. 88–98. In Russian.
- Simsky 2018 – Simsky A. D. Hierotopy as Principle and Instrument. *ΠΡΑΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*. 2018. 2 (16). Pp. 62–85. In Russian.
- Theodor 2022 – Theodore (Manshin), hieroschemamonk. New Jerusalem. *Bible Ship*. 24.08.2022. URL: <https://biblejskij-korabl.ru/forums/voprosy-dlya-rozygryshei-podarkov-voprosy-dlya-rozygryshei-podarkov/svyaty-e-mesta-gde-vy-byli-v-palomniches/paged/2/>. In Russian.
- Troitsky 2008 – Troitsky D. A. Russian Calvary. *Service and Tourism. Current Challenges*. 2008. 2. Pp. 7–13. In Russian.

Vishnyakova, Nikulin 2022 – Vishnyakova E. V., Nikulin E. V. Pilgrimage in the Belgorod Region. *Formation of National Spiritual Identity in the Modern Sociocultural Space*. Lipetsk, 2022. Pp. 283–285. In Russian.

Zelenskaya 2009 – Zelenskaya G. M. New Jerusalem Near Moscow. Aspects of the Conception and New Discoveries. *New Jerusalem. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*. Moscow, 2009. Pp. 745–771. In Russian.

Информация об авторе

Михаил Сергеевич Шаповалов

кандидат исторических наук, доцент

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

Российская Федерация, 614070, Пермь, ул. Студенческая, 38

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0975-3116>

e-mail: shapovalov_ms@mail.ru

Information about the author

Mikhail S. Shapovalov

Cand. Sci. (Historical Sciences), Associate Professor

National Research University “Higher School of Economics”

38, Studencheskaya ul., Perm, 614070, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0975-3116>

e-mail: shapovalov_ms@mail.ru

Материал поступил в редакцию / Received 22.11.2023

Принят к публикации / Accepted 19.12.2023



Ребро кентавра: образ китовраса в визуальной структуре городского пространства

С. С. Аванесов 

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

Для цитирования:

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

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

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

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

Sergey S. Avanesov 

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

For citation:

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

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

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

Введение

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

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

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

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

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



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

Рельеф центрального прясла северного фасада.

Источник: Гладкая 2009, 122

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

Китоврас как защитник

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

Photo: Bodleian Libraries, University of Oxford. Источник:

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



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

Москва, Государственный исторический музей. № ГИМ 42610.

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

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



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

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

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

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

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



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

Гернроде, Саксония-Анхальт, Германия. Источник:

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

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

Москва, Государственный исторический музей. ГИМ 7213 щ.

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

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

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

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



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

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

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

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

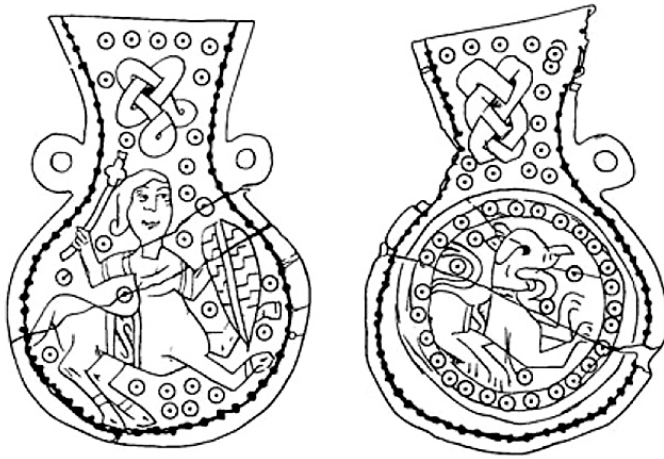


Ил. 18. Китоврас-стрелец. Бляхи хантские. Медь. Западная Сибирь, XVI–XVII вв. (?).

Москва, Государственный исторический музей. ГИМ 7583 щ.

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

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



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

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

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



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

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

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

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



Ил. 22. Кентавр и змей. Миниатюра. Worksop Bestiary, ок. 1185.
New York, The Morgan Library. M.81 f. 10 v.

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



Ил. 23. Китоврас и зверь. Браслет из Тверского клада. Киев (?), вторая пол. XII в.
Санкт-Петербург, Государственный Русский музей.

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

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

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

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

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



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

Источник: Гладкая 2015, 247

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Китоврас как мудрец

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

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

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



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

Источник: Трифонова 2015, 137

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

двойничества) подчеркнут одинаковыми коронами на головах обоих действующих лиц²¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

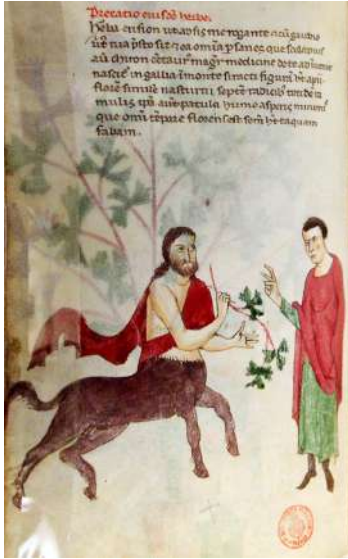
Церковная легитимация Китовраса восходит, бесспорно, к Клименту Александрийскому (ок. 150 – ок. 215), который включил Хирона в список дохристианских праведных философов наряду с Платоном и Гесиодом, потому что тот «привнёс в свои владения справедливость и учил людей религиозным обрядам»; именно на этом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

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

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

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

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



Ил. 30. Хирон преподает медицину Асклепию. Миниатюра.

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



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

Неаполь, Национальный археологический музей. № 9109.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

Китоврас как демоническое существо

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

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

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



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

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

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



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



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

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

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

Архангельск, Музей изобразительных искусств.

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

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

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



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

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

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

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

Лондон, Британский музей. № 1867,0508.1009.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Заключение

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

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

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

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

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

В иных семантических обстоятельствах тот же персонаж проявляется как

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

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

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

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

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

Библиография

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

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

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

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

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

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

References

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

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

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

- Okladnikov 1948 – Okladnikov A. P. Russian Polar Sailors of the 17th Century off the Coast of Taimyr. Moscow, Leningrad, 1948. In Russian.
- Okladnikov 1950 – Okladnikov A. P. Bronze Mirror with the Image of a Centaur Found on Thaddeus Island. *Soviet Archeology*. 1950. 13. Pp. 139–172. In Russian.
- Okladnikov 1951 – Okladnikov A. P. Bronze Mirror. *Historical Monument of Russian Arctic Navigation of the 17th Century. Archaeological Finds on Thaddeus Island and on the Shores of Sims Bay*. Leningrad, Moscow, 1951. Pp. 160–166. In Russian.
- Ovid 1977 – Ovid. *Metamorphoses*. Transl. into Russian by S. V. Shervinsky. Moscow, 1977.
- Pichugina 2022 – Pichugina V. K. Cheiron as a Mentor in Medicine to Achilles and Asclepius: The Pedagogical Mission of an Urban Centaur. *HYPOTHEKAI*. 2022. 6. Pp. 78–104. In Russian.
- Pleshanova 1963 – Pleshanova I. I. Pskov Architectural Ceramic Belts. *Soviet Archeology*. 1963. 2. Pp. 211–226. In Russian.
- Poleshchuk 2018 – Poleshchuk D. V. St. Anthony and the Centaur. *Zelo. Center for Research of Ancient Russian Culture*. 2018. January. URL: <https://zelomi.ru/pdf?ysclid=lowyxztmlg389942667>. In Russian.
- Poppe 1976 – Poppe A. V. On the History of the Romanesque Doors of Sophia of Novgorod. *Medieval Rus'*. Moscow, 1976. Pp. 191–200. In Russian.
- Prokhorov 2004 – Courts of Solomon. Transl. into Russian by G. M. Prokhorov. *Library of Literature of Old Rus'*. Vol. 3. St. Petersburg, 2004. Pp. 172–191, 385–386.
- Rybakov 1986 – Rybakov B. A. Culture of Medieval Novgorod. *Wikinger und Slawen. Zur Frühgeschichte der Ostseevölker*. Transl. into Russian. Moscow, 1986. Pp. 298–312. In Russian.
- Salmina 1989 – Salmina M. A. The Tale of Bevis. *Dictionary of Scribes and Bookishness of Old Rus'*. Vol. 2. Part 2. Leningrad, 1989. Pp. 220–222. In Russian.
- Sarabyanov 2013 – Sarabyanov V. D. The World of Books in the Frescoes of the Spassky Church of the St. Euphrosyne Monastery. On the Issue of the Enlightenment Activities of the St. Euphrosyne of Polotsk. *History and Archeology of Polotsk and Polotsk Land. Part 2: Transfiguration Church in Polotsk. Story. Architecture. Painting*. Polotsk, 2013. Pp. 79–103. In Russian.
- Sarabyanov 2019 – Sarabyanov V. D. Paintings of the Staircase Tower. *Cathedral of the Nativity of the Virgin Mary at the St. Anthony Monastery in Veliky Novgorod*. Veliky Novgorod, 2019. Pp. 186–193. In Russian.
- Secretar 2019 – Secretar L. A. Paintings of the Staircase Tower. *Cathedral of the Nativity of the Virgin Mary at the St. Anthony Monastery in Veliky Novgorod*. Veliky Novgorod, 2019. Pp. 194–199. In Russian.
- Skrzhinskaya 2010 – Skrzhinskaya M. V. Fantastic Creatures in the Culture, Art and Religion of the Ancient States of the Northern Black Sea Region. *Bosporos Studies*. 2010. 24. Pp. 193–290. In Russian.
- Slapinia 2015 – Slapinia A. A. Typology and Iconography of Secular Scenes in the Decoration of Wooden Objects of mid 11th – beginning of the 14th Century from Archeological Excavations in Novgorod the Great: Problem Statement. *Actual Problems of Theory and History of Art*. Is. 5. St. Petersburg, 2015. Pp. 323–332. In Russian.
- Slapinia 2020 – Slapinia A. A. Decorated 12th Century Horn Plates from the Archaeological Layer of Pskov and the Theme of the Centaur's Struggle with the Beast in Ancient Russian Art. *Bulletin of the Russian Medieval Art Department*. 2020. 1. Pp. 12–24. In Russian.
- Smirnova 1994 – Smirnova E. S. Face Manuscripts of Veliky Novgorod. 15th Century. Moscow, 1994. In Russian.
- Snegirev 1853 – Snegirev I. Antiquities of the Russian State. Part VI. Monuments of Ancient Russian Architecture. Moscow, 1853. In Russian.

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

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

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

Информация об авторе

Сергей Сергеевич Аванесов

доктор философских наук, профессор

директор научно-образовательного центра «Гуманитарная урбанистика»

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого

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

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

e-mail: iskiteam@yandex.ru

Information about the author

Sergey S. Avanesov

Dr. Sci. (Philosophy), Professor

Director of the Research and Educational Centre for Humanitarian Urbanistics

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University

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

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

e-mail: iskiteam@yandex.ru

Материал поступил в редакцию / Received 21.07.2023

Принят к публикации / Accepted 06.09.2023

РЕЦЕНЗИИ / REVIEWS

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-265-270>



«Здесь Бога нет!»: теология фильмов ужасов

Рецензия на книгу: *Theology and Horror: Explorations of the Dark Religious Imagination*. Ed. by Brandon R. Grafius and John W. Morehead. Lanham: Lexington Books / Fortress Academic, 2021. 250 p.

Т. А. Фолиева

Лиссабонский университет, Лиссабон, Португалия
t.folieva@gmail.com

Для цитирования:

Фолиева Т. А. «Здесь Бога нет!»: теология фильмов ужасов. Рецензия на книгу: *Theology and Horror: Explorations of the Dark Religious Imagination*. Ed. by Brandon R. Grafius and John W. Morehead. Lanham: Lexington Books / Fortress Academic, 2021. 250 p. // Визуальная теология. 2023. Т. 5. № 2. С. 265–270. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-265-270>

“There is no God here!”: Theology of horror films

Review of: *Theology and Horror: Explorations of the Dark Religious Imagination*.
Ed. by Brandon R. Grafius and John W. Morehead.
Lanham: Lexington Books / Fortress Academic, 2021. 250 p.

Tatiana A. Folieva

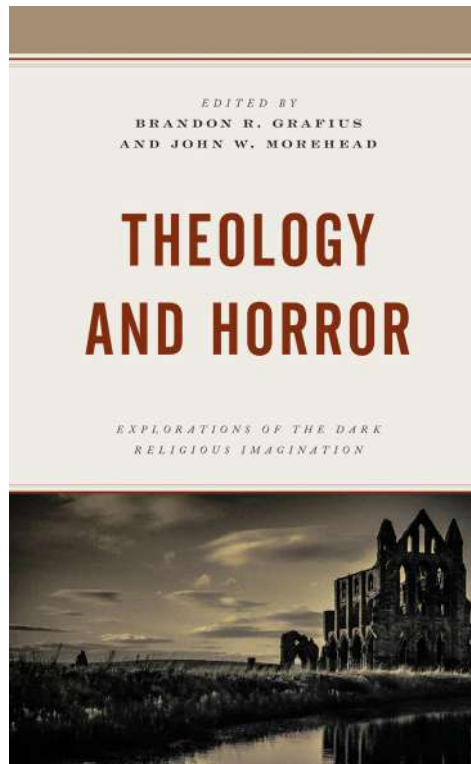
University of Lisbon, Lisbon, Portugal
t.folieva@gmail.com

For citation:

Folieva T. A. “There is no God here!”: Theology of horror films. Review of: *Theology and Horror: Explorations of the Dark Religious Imagination*. Ed. by Brandon R. Grafius and John W. Morehead. Lanham: Lexington Books / Fortress Academic, 2021. 250 p. *Journal of Visual Theology*. 2023. Vol. 5. 2. Pp. 265–270. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-2-265-270>

В 2019 году Lexington Books / Fortress Academic – подразделение академического издательства «Rowman & Littlefield» – запустило серию «Theology, Religion, and Pop Culture» («Теология, религия и поп-культура»), которая, по задумке создателей, рассматривает теологию в связи с различными явлениями массовой культуры: кино, телевидением, музыкой и спортом. Так, например, уже вышли в свет «Спорт

и игра в христианском богословии» [Halstead, Tucker 2020], «Теология и вселенная Звёздных войн» [Espinoza 2022], «Страх и надежда: христианская эсхатология и поп-культура» [Wise 2022] и ряд других изданий. В отечественной традиции богословской мысли подобные темы вряд ли бы воспринимались серьёзно, скорее, как интеллектуальная забава; тем интереснее узнать, как поп-культура интерпретируется в современных академических трудах. Наш выбор пал на книгу «Теология и хоррор: исследования мрачного религиозного воображения», которая посвящена теологическому осмыслению фильмов ужасов.



Данный сборник открывается статьёй «Изучая Яттеринга: адский порядок и религиозное воображение в реальном времени»¹ канадского социолога религии Дугласа Эдварда Коуэна [Grafius, Morehead 2021, 3–19]. Автор объясняет нам, как связаны хоррор-фильмы и трансцендентность. Ада, а вместе с ним и ужаса, не существует вне религиозных систем: «ад является явно теологической идеей и не имеет смысла вне мира религиозной истории» [Grafius, Morehead 2021, 4]. Это особая реальность, в которой существуют свои правила и законы как для наказания людей, так и для управления демоническими силами. Описание и понимание ада отличаются в различных религиях, но есть общая характеристика этого понятия: «много ужасных вещей происходит здесь» [Grafius, Morehead 2021, 4]. В то же

¹ Автор ссылается на новеллу Клайва Баркера «Яттеринг и Джек» («The Yattering and Jack»).

время, по мнению автора, идея ада даёт верующему не только ощущение ужаса, но и является проявлением «стремления к естественной справедливости» [Grafius, Morehead 2021, 6–7] и ожидания заслуженного возмездия. Следует отличать «религию» от «религиозного воображения»: первое – социальное явление, второе – индивидуализированное. Другими словами, «религия» связана со знанием, «религиозное воображение» – с чувствами. Согласно предлагаемой концепции, «религиозное воображение» может быть не связано с определённой религиозной традицией и носить внеконфессиональный, спиритуалистический характер, поэтому представление ада и ужаса в нём может быть сакральным, но при этом безрелигиозным. Этот вывод очень важен для интерпретации фильмов, где существуют зло, демоны и ад, но нет Бога, так как это не значит, что Его там нет вообще, это значит, что Его нет в религиозном воображении авторов.

Продолжает размышления о теологических основаниях хорроров Стив Уиггинс в статье «Теологическое происхождение хорроров» [Grafius, Morehead 2021, 20–40]. Исследователь полагает, что европейский жанр ужасов – это «продолжение литературной традиции, которая началась с Библии» [Grafius, Morehead 2021, 22]. Вспомним хотя бы Левиафана, видения пророка Даниила, действия семи ангелов Апокалипсиса и т. д. – все те библейские сюжеты, что вызывают негативные эмоции. Высказанная Уиггинсом идея не предполагает, что между Библией и фильмами ужасов существует непрерывная прямая преемственность. Однако все авторы ужасов хорошо знали Ветхий и Новый Завет, так как Писание является «краеугольным камнем для европейского мышления, которое в конечном счёте породило ужас в том виде, в каком мы его знаем» [Grafius, Morehead 2021, 22]. Традиции жанра формировались и под влиянием житийной литературы; сами жития, по сути, являются хоррором и территорией ужаса, описывая читателям издевательства над мучениками, искушение монашествующих, создавая свою демонологию. Позднее к этим представлениям были добавлены языческие мифы, позднеантичные представления, средневековые легенды; в XV–XVI вв. этот комплекс визуализируется художником Иеронимом Босхом. В результате формируется достаточно слаженная система ужаса, которую мы можем обнаружить в современных кинолентах.

В поиске теологических оснований хорроров ожидаемым является обращение к труду Р. Отто «Священное» и концепции *Mysterium tremendum*. В рецензируемом сборнике Рудольфу Отто посвящена статья «*Mysterium Horrendum*: исследование концепции Отто у Стокера, Махена и Лавкрафта» антрополога Джека Хантера [Grafius, Morehead 2021, 42–54]. Автор обращает внимание на связь восхищения (*fascinans*) и ужаса (*tremendum*): «Тоска по священному коренится в непреодолимом ужасе и красоте святого как особого опыта, и именно здесь хорроры могут пролить свет на то, что Отто пытался выделить как фундаментальную основу всякого религиозного самовыражения» [Grafius, Morehead 2021, 43–44]. Переживание ужаса нередко описывается в терминах, напоминающих религиозный опыт. Оба явления зачастую характеризуются как встреча с таинственной непохожестью, которая вызывает головокружительную комбинацию страха и желания, отращения и влечения: «И религиозный опыт, и ужас характеризуются как встреча с чем-то одновременно устрашающим и ужасным» [Grafius, Morehead 2021, 44]. Дж. Хантер полагает, что через изучение и принятие чувства ужаса мы можем

лучше понять религиозный опыт; фильмы и литература с этой точки зрения выступают инструментами познания нуминозного.

Последующие три раздела сборника посвящены уже непосредственно кинематографу. Первый раздел – «Христианизация монстра» – включает в себя статьи, которые анализируют, как визуализируется в хоррорах христианство, церковь, священники. Первое, что постулирует Карра Шимабукуро в своей статье «Священники, секреты и святая вода: всё, что я когда-либо узнал о католицизме, я узнал из фильмов ужасов» [Grafius, Morehead 2021, 57–77], – «фильмы ужасов имеют сложные отношения с христианской церковью» [Grafius, Morehead 2021, 58], поскольку очень часто либо показывают её в неприглядном виде, либо прославляют сатанизм, либо пропагандируют грех. Но есть и такая категория фильмов², где христианство (прежде всего Римско-Католическая церковь) играет важную роль, а создатели признают авторитет религии; чаще всего эти киноленты связаны с экзорцизмом. Такие фильмы «представляют священников как могущественных, знающих людей, выполняющих важный и необходимый пастырский долг». По мнению автора, образы священнослужителей «также являются ясным представлением важности веры и принятия силы Бога» [Grafius, Morehead 2021, 59]. Часто создатели хорроров стараются акцентировать внимание на том, что фильмы сняты на основе реальных событий, тем самым подтверждая истинность происходящего на экране. Однако кинофильмы рассматриваемого жанра призваны не только пугать, но и поднимать важные социальные вопросы. Очень часто они основаны на опасениях, что «католическая церковь стала архаичным, неэффективным и совершенно неуместным институтом в контексте, казалось бы, более просвещённого двадцатого века» [Grafius, Morehead 2021, 63]. В то же время, по мнению исследователя, «для многих американцев эти фильмы могут быть единственным источником знаний о католической церкви», откуда они посредством популярной культуры получают информацию о ней как о «благожелательной фигуре» [Grafius, Morehead 2021, 64]. Таким образом, через хорроры Римско-Католическая церковь упрочивает своё положение и актуализирует свой статус.

Вторая по популярности среди христианизированных лейтмотивов в хоррорах – тема Апокалипсиса. Об этом рассказывает в своей статье «“Мы должны остановить Апокалипсис!”: премиллениаристские репрезентации Откровения и Конца Света в кино ужасов» кинокритик Кевин Дж. Ветмор-мл. [Grafius, Morehead 2021, 77–96]. «Откровение» даёт христианам надежду, но в то же время оно насыщено образами, которые вызывают ужас. Такой амбивалентностью не могли не воспользоваться кинопроизводители, хотя чаще всего Конец Света происходит по причинам, которые не носят религиозного характера (например, восстание машин в фильме «Терминатор 2: Судный день», 1991, реж. Джеймс Кэмерон). Только с 70-х гг. XX столетия появляются фильмы, где Апокалипсис начинает интерпретироваться в рамках христианской традиции (прежде всего – «Вор в ночи», 1972 и последующие фильмы режиссёра Дональда В. Томпсона). В это время в кино проникают образы Антихриста («Омен», 1976, реж. Ричард Доннер)

² Автор упоминает следующие киноленты: «Изгоняющий дьявола» (1973, реж. Уильям Фридкин), «Обряд» (2011, реж. Микаэль Хофстрём), вселенная фильмов «Заклятие» (2013, 2016, 2021).

и нерадивых священников («Стигматы», 1999, реж. Руперт Вейнрайт), а также показывается, как религия и наука стараются сотрудничать, чтобы предотвратить Апокалипсис («Князь тьмы», 1987, реж. Джон Карпентер). Автор статьи полагает, что на создателей кинолент повлияла популярная в 1970-х гг. в США диспенсационалистская теология христиан-фундаменталистов [Ryrie 2007], их ожидание Армагеддона и Тысячелетнего царства. Фильмы о Конце Света не трактуют «Откровение» буквально, но показывают нам, как «религия действует в обществе, вызывая страх, особенно у тех, кто вне этой религиозной традиции» [Grafius, Morehead 2021, 93].

Следующий раздел посвящён паранормальному миру, чудовищам и призракам. Джошуа Уайз в статье «Стремление к примирению. История призраков как требование телесной и земной справедливости» [Grafius, Morehead 2021, 115–130] указывает на то, что в западноевропейском воображении господствовали две точки зрения: «первая и более традиционная точка зрения состоит в том, что всеобщий суд над всеми людьми произойдет в конце», вторая же, больше распространённая в массовом сознании, предполагает, что человеку предстоит индивидуальный суд сразу после его смерти [Grafius, Morehead 2021, 115–116]. Вторая позиция стала основой веры в привидения и призраков, поскольку неуспокоенные души становятся таковыми по нескольким причинам: несправедливость при жизни, зло, которое совершил человек при жизни, смерть в проклятом месте. В то же время эти тропы поддерживают идею справедливости здесь и сейчас: человеку подвластно освободить призрака, очистить дом, победить злого духа.

Четвёртый, заключительный раздел сборника, посвящён трём конкретным фильмам: «Восставший из ада» (1987, реж. Клайв Баркер), «Сайлент Хилл» (2007, реж. Кристофер Ган) и киновселенной Джейсона Вурхиза. Марк Ричард Адамс, автор статьи о фильме «Восставший из ада» [Grafius, Morehead 2021, 169–187], полагает, что данный фильм лишь «изображает и использует темы, часто связанные с религиозным ужасом, но не предполагает, что Бог существует» [Grafius, Morehead 2021, 169–170]. Ужас, который создаётся в фильме, не носит религиозного характера, ад здесь отражает «человеческое состояние само по себе» [Grafius, Morehead 2021, 170]. «Сайлент Хилл» для Эми Беддоуз [Grafius, Morehead 2021, 189–208] представляет собой синкретизм двух традиций – христианства и синтоизма – в рамках матриархата. Все главные герои фильма – женщины, а сам фильм «анализирует и исследует способы феминистской теологии» [Grafius, Morehead 2021, 204]. В статье Уикхэм Клейтон о франшизе «Пятница 13-е» [Grafius, Morehead 2021, 209–225] утверждается идея о том, что фигура Вурхиза из фильма в фильм становится всё более сакральной, а «ад – это изменчивая, сильно оспариваемая концепция с целым рядом верований» [Grafius, Morehead 2021, 232].

После прочтения сборника остается лёгкое недоумение: подобные методологические установки не характерны для отечественной традиции. Несмотря на то, что ряд авторов связаны религиозными институциями, перед нами пример внеконфессиональной (академической?) теологии. Авторы придерживаются христианской традиции, но в статьях она выхолощена и стерильна. Богословские концепции здесь вторичны, даже если исследователи ссылаются на современные теории типа феминистской теологии или диспенсационализма. Одновременно чувству-

ется влияние модернистской литературы, которая определяет трактовки фильмов: если автор ссылается на книгу «Непристойная теология» [Althaus-Reid 2002], то вся интерпретация Апокалипсиса будет строиться через тему доминирования мужчин и критику патриархата (Антихрист, как известно, не женского пола). Впрочем, сборник можно рекомендовать к прочтению. Во-первых, его интересно читать, причём не только специалистам, но и любителям хорроров и обычным зрителям. Во-вторых, в текстах есть положения, которые позволяют нам иначе посмотреть не только на фильмы ужасов, но и на массовую культуру в целом. В-третьих, анализируемая книга – хороший образец современной американской теологии.

Библиография / References

- Althaus-Reid 2002 – Althaus-Reid M. *Indecent Theology*. New York, 2002.
Espinoza 2022 – *Theology and the Star Wars Universe*. Ed. by Benjamin D. Espinoza. Lanham, 2022.
Grafius, Morehead 2021 – *Theology and Horror: Explorations of the Dark Religious Imagination*. Ed. by Brandon R. Grafius and John W. Morehead. Lanham, 2021.
Halstead, Tucker 2020 – *Sports and Play in Christian Theology*. Ed. by Philip Halstead, John Tucker. Lanham, 2020.
Ryrie 2007 – Ryrie Ch. C. *Dispensationalism*. Chicago, IL, 2007.
Wise 2022 – Wise J. *Dread and Hope: Christian Eschatology and Pop Culture*. Lanham, 2022.

Информация об авторе

Татьяна Александровна Фолиева
кандидат философских наук
докторант факультета гуманитарных наук
Лиссабонский университет
Alameda da Universidade, 1600–214 Lisboa, Portugal
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6631-6022>
e-mail: t.folieva@gmail.com

Information about the author

Tatiana A. Folieva
Cand. Sci. (Philosophy)
PhD student at the Faculty of Humanities
University of Lisbon
Alameda da Universidade, 1600–214 Lisboa, Portugal
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6631-6022>
e-mail: t.folieva@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 07.06.2023

Принят к публикации / Accepted 03.08.2023

СОБЫТИЯ / EVENTS



II Международный научный симпозиум «Визуальная теология. Репрезентации культурной идентичности»

2–3 октября 2023 г. научно-образовательный центр «Гуманитарная урбанистика» Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого и редакция научного журнала «Визуальная теология» провели второй международный научный симпозиум «Визуальная теология. Репрезентации культурной идентичности». Симпозиум состоялся на базе Высшей гуманитарной школы «Антоново» в рамках исполнения проекта «Университет как генератор культурной идентичности» по программе развития российских университетов «Приоритет 2030».

Целью работы симпозиума было определение роли священных изображений и пространственных художественных комплексов в формировании, сохранении и трансляции культурной идентичности – как в истории, так и в наши дни.

Организаторы симпозиума исходят из того, что развитие современного гуманитарного знания в области визуальной теологии способствует более глубокому пониманию таких культурных явлений, как связь образа и смысла в повседневных и праздничных практиках, культурная память нации и регионального сообщества, визуальный код обитаемого пространства (города, села, монастыря, региона, страны), формы выражения гражданской идентичности.

Названные темы определяют сферу научных интересов участников симпозиума, собравшихся в первые дни октября на территории древнего новгородского Антониева монастыря. С докладами выступили исследователи из Москвы, Санкт-Петербурга, Томска, Новосибирска, Барнаула, Еревана, Белграда, Нови-Сада и, конечно, Великого Новгорода.

В ходе научного общения были представлены последние достижения учёных в области изучения иконографии, архитектуры, градостроительства, богослужебного действия и общей организации священного пространства. Участники симпозиума обсудили визуальные, идеологические и социокультурные аспекты создания и использования икон в советскую эпоху, программы росписей храмов в новейшей отечественной истории, параллельное существование религии и квазирелигии в России XX века, истоки, традиции и богословский смысл архитектурных форм и иконографических сюжетов, применение религиозных культурных кодов в современном образовании, архитектуре, структуре литургического пространства, изобразительном искусстве и кинематографе. Были выявлены ключевые смыслы и образы, обеспечивающие преемственность отечественной культуры, опирающейся в своём фундаменте на единое мировоззренческое основание – понятие Божьего мира, пребывающего в непрерывном сообщении со своим Творцом.

В рамках симпозиума прошёл «круглый стол», специально посвящённый сакральному культурному коду Великого Новгорода. Участники обсудили тему преемственности в изображении повседневной жизни города в иконописи XVI века и современной графике, роль городской ономастики в формировании сакрального пространства исторического города, а также итоги конкурса по выбору символа Новгородской области, религиозные и светские мотивы голосования новгородцев.

Для участников симпозиума была организована экскурсия по новгородскому собору Святой Софии. Экскурсию провела главный хранитель собора, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания Татьяна Юрьевна Царевская.

К открытию симпозиума была приурочена фотовыставка «Российские древности: визуальные маркеры культурной идентичности». Выставку открыл автор фотографий – научный журналист, главный редактор интернет-портала «Российские древности» Алексей Сергеевич Паевский.

Очередной научный симпозиум стал важным этапом в изучении истории развития отечественной культуры с особой акцентуацией на исследовании визуальных форм сохранения и передачи культурной идентичности.

С. С. Аванесов

2nd International Scientific Symposium “Visual Theology. Representations of Cultural Identity”

On October 2–3, 2023, the Scientific and Educational Center “Humanitarian Urbanistics” of Yaroslav-the-Wise Novgorod State University and the editorial board of the *Journal of Visual Theology* hosted the 2nd International Scientific Symposium “Visual Theology. Representations of Cultural Identity”. The Symposium was held on the basis of the Antonovo Higher Humanitarian School as part of the project “University as a generator of cultural identity” under the program “Priority 2030” for the development of Russian universities.

The purpose of the Symposium was to determine the role of sacred images and spatial art complexes in the formation, preservation and translation of cultural identity – both in history and in present time.

The organizers of the Symposium presume that the development of modern humanitarian knowledge in the field of visual theology contributes to a deeper understanding of such cultural phenomena as the connection of image and meaning in everyday and festive practices, the cultural memory of the nation and the regional community, the visual code of the inhabited space (city, village, monastery, region, country), forms of expression of civil identity.

These topics determine the scope of scientific interests of the Symposium participants, gathered in the first days of October on the territory of the ancient Novgorod Antoniev Monastery. The reports were made by researchers from Moscow, St. Petersburg, Tomsk, Novosibirsk, Barnaul, Yerevan, Belgrade, Novi Sad and, of course, Veliky Novgorod.

The scientific communication presented the latest research achievements in the field of iconography, architecture, urban planning, liturgical action and the general organization of sacred space. The participants of the Symposium discussed visual, ideological, social and cultural aspects of the creation and use of icons in the Soviet era, programs of temple paintings in modern Russian history, the parallel existence of religion and quasi-religion in twentieth-century Russia, the origins, traditions and theological meaning of architectural forms and iconographic subjects, the use of religious cultural codes in modern education, architecture, structure of liturgical space, visual arts and cinematography. The scientific discourse revealed the key meanings and images that provide the continuity of the national culture, presumably based on a single ideological foundation – the concept of God's world, existing in continuous communication with its Creator.

Within the framework of the Symposium there was a “round table” dedicated to the sacred cultural code of Veliky Novgorod. The participants discussed the topic of continuity in the depiction of everyday life of the city in the iconography of the 16th century and modern graphics, the role of urban onomastics in the formation of the sacred space of the historical city, as well as the results of the contest to choose the symbol of the Novgorod region, religious and secular motives of voting of Novgorodians.

The organizers of the Symposium provided a guided tour to the Novgorod Cathedral of St. Sophia for the participants. The tour was conducted by the chief curator of the cathedral, Doctor of Art History, leading researcher of the State Institute for Art Studies Tatiana Tsarevskaya.

The photo exhibition “Russian Antiquities: Visual Markers of Cultural identity” was timed to coincide with the opening of the Symposium. The exhibition was opened by the author of the photographs – a scientific journalist, editor-in-chief of the Internet portal “Russian Antiquities” Alexey Paevsky.

The Symposium became an important stage in the study of the history of the development of Russian culture with a special emphasis on the study of visual forms of preservation and transmission of cultural identity.

Sergey Avanesov

Учредитель журнала
ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого»

Журнал учреждён 23 мая 2019 года

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

2023 | Том 5 | № 2

научное периодическое сетевое издание

ISSN 2713-1610 (Print)
ISSN 2713-1955 (Online)

Главный редактор: С. С. Аванесов
Ответственный секретарь: Е. И. Спешилова
Перевод метаданных: Е. В. Гилл, А. Simsky
Вёрстка: П. Г. Иванова
Дизайн обложки: В. М. Фромов

Дата выхода в свет: 26.12.2023
Распространяется бесплатно