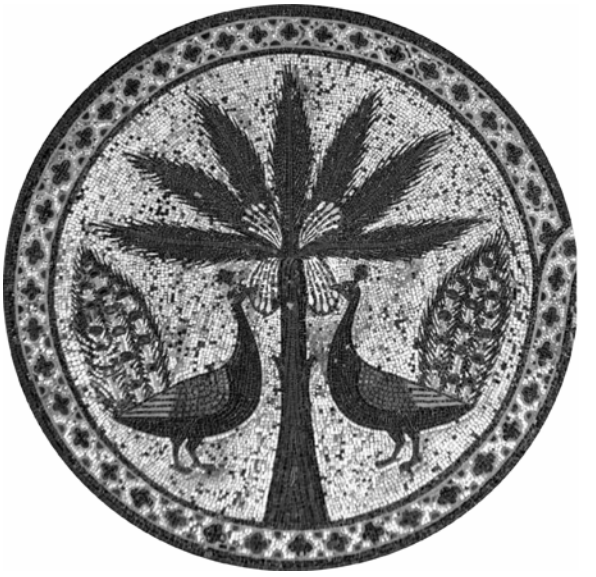
НОВГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

научный журнал | 2020 | № 1



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

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ. 2020. № 1

Главный редактор
С. С. Аванесов (Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого)

Ответственный секретарь
Е. И. Спешилова (Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого)

Редакционная коллегия
Т. С. Борисова (Афинский национальный университет им. И. Каподистрии, Греция)
Прот. Стефан Ванеян (Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова)
А. К. Гладков (Институт всеобщей истории РАН, Москва)
Архидиакон Геворг Гущян (Ереванский государственный университета, Армения)
Прот. Сергий Золотарёв (Санкт-Петербургская православная духовная академия)
Т. А. Касаткина (Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН, Москва)
В. В. Лепахин (Университет г. Сегед, Венгрия)
Е. В. Максимова (Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого)
А. Д. Охоцимский (Научный центр восточнохристианской культуры, Лёвен, Бельгия)
Н. И. Сазонова (Томский государственный педагогический университет)
Р. В. Светлов (Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург)
Н. Станкович (Белградский университет, Сербия)
И. Фолетти (Масариков университет, Брно, Чехия)

Редакционный совет
М. Баччи (Фрибурский университет, Швейцария)
Е. Богданович (Университет штата Айова, США)
Г. В. Вдовина (Институт философии РАН, Москва)
Д. Е. Крапчунов (Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого)
Прот. Георгий Крейдун (Барнаульская православная духовная семинария)
А. М. Лидов (Научный центр восточнохристианской культуры, Москва)
Е. Г. Маргарян (Российско-Армянский (Славянский) университет, Ереван, Армения)
Н. Х. Орлова (Зелёногурский университет, Польша)
А. А. Петрова (Казанский (Приволжский) федеральный университет)
С. С. Хоружий (Институт философии РАН, Москва)
Т. Ю. Царевская (Государственный институт искусствознания, Москва)

Учредитель и издатель: ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого»
Адрес учредителя и издателя: 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41. Телефон: 8 (8162) 627244
Адрес редакции: 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41, ауд. 1216. Телефон: 8 (8162) 338830
E-mail: **vistheo@yandex.ru**
Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-75774 от 23.05.2019
Электронная версия журнала: **https://visualtheology.ru**

© Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2020
Все права защищены

16+

YAROSLAV-THE-WISE
NOVGOROD STATE UNIVERSITY

JOURNAL OF VISUAL THEOLOGY

2020 | № 1



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

JOURNAL OF VISUAL THEOLOGY. 2020. 1

Editor-in-Chief
Sergey Avanesov (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia)

Executive Secretary
Elizaveta Speshilova (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia)

Editorial Board
Tatiana Borisova (National and Kapodistrian University of Athens, Greece)
Ivan Foletti (Masaryk University, Brno, Czech Republic)
Archdeacon Gevorg Ghushchyan (Yerevan State University, Armenia)
Alexander Gladkov (Institute of World History of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Tatiana Kasatkina (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Valerij Lepahin (University of Szeged, Hungary)
Elena Maksimova (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia)
Natalia Sazonova (Tomsk State Pedagogical University, Russia)
Andrew Simsky (Research Center for Eastern Christian Culture, Leuven, Belgium)
Nebojša Stanković (University of Belgrade, Serbia)
Roman Svetlov (Herzen State Pedagogical University, Saint Petersburg, Russia)
Archpriest Stefan Vaneyan (Lomonosov Moscow State University, Russia)
Archpriest Sergei Zolotarev (St. Petersburg Orthodox Theological Academy, Russia)

Editorial Council
Michele Bacci (University of Fribourg, Switzerland)
Jelena Bogdanović (Iowa State University, USA)
Sergey Horujy (Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Daniil Krapchunov (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia)
Archpriest Georgy Kreidun (Barnaul Theological Seminary, Russia)
Alexey Lidov (Research Centre for Eastern Christian Culture, Moscow, Russia)
Yervand Margaryan (Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia)
Nadezhda Orlova (University of Zielona Góra, Poland)
Anna Petrova (Kazan (Volga Region) Federal University, Russia)
Tatiana Tsarevskaya (State Institute for Art Studies, Moscow, Russia)
Galina Vdovina (Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Founder and publisher: Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
Address: 41 Bolshaya Sankt-Peterburgskaya Street,
Veliky Novgorod, Russia, 173003. Tel.: +7 8162 627244
Editorial address: 1216 aud., 41 Bolshaya Sankt-Peterburgskaya Street,
Veliky Novgorod, Russia, 173003. Tel.: +7 8162 338830
E-mail: **vistheo@yandex.ru**
Certificate ПИ № ФС 77-75774 dated May 23, 2019
by Federal Service for the Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Media of Russian Federation
Online version: **https://visualtheology.ru**

© Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 2020
All rights reserved

16+

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие редактора 7

СТАТЬИ

A. Simsky
The Discovery of Hierotopy 9

С. С. Аванесов
Сакральная топика русского города (7).
К типологии надвратных храмов 29

К. А. Мурастова
Современный «Новый Иерусалим» в Сибири
(на примере храма святого мученика Иоанна Воина
Новокузнецкой епархии) 67

Т. С. Симян
Визуализация христианских ценностей в интерьере
и экстерьере Ереванского государственного университета
(на примере теологического факультета) 84

T. S. Borisova
Poetic Text and Its Iconographic Interpretation:
The Akathistos Hymn in the Russian and Cretan Religious Art 100

Е. В. Волкова
Церковное искусство в музейной раме:
современные способы экспозиционного показа 114

Н. Х. Орлова
Пересечение видений Анны Шмидт и Владимира Соловьёва:
софийная одарённость или «ерундословие старухи» 125

АРХИВ

Игнатий, архиеп. Воронежский
Об иконе св. Софии в Новгородском Софийском соборе.
Предисл., прим. архим. Макария
Подг. к печати, введение: С. С. Аванесов 138

Авторы 161

CONTENTS

Editorial..... 7

ARTICLES

A. Simsky
The Discovery of Hierotopy 9

S. S. Avanesov
Sacred Topics of Russian Cities (7).
To the Typology of the Overgate Churches 29

X. A. Murastova
Modern "New Jerusalem" in Siberia (on the example
of the Church of the Holy Martyr John the Warrior
in Novokuznetsk diocese)..... 67

T. S. Simyan
Visualization of Christian Values in the Interior and Exterior
of Yerevan State University (on the example
of the theological faculty)..... 84

T. S. Borisova
Poetic Text and Its Iconographic Interpretation:
The Akathistos Hymn in the Russian and Cretan Religious Art 100

E. V. Volkova
Christian Art in Museums: Modern Techniques of Exposition..... 114

N. Kh. Orlova
The Intersection of Visions of Anna Schmidt and Vladimir Solovyov:
Sophia Giftedness or «Old Woman's Nonsense»..... 125

ARCHIVE

Ignatius, Archbishop of Voronezh
About the Icon of St. Sophia in Novgorod St. Sophia Cathedral.
Preface and notes by Archimandrite Macarius
Prep. for publication and foreword by S. S. Avanesov..... 138

Authors..... 161

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Уважаемые коллеги!

Предлагаю вашему вниманию второй выпуск журнала «Визуальная теология». В нём продолжено формирование дискуссионного поля, связанного с обсуждением проблем визуальной репрезентации религиозного опыта. Выпуск включает в себя как концептуальные статьи, так и исследования отдельных событий, артефактов, практик и биографий, а также архивные материалы по визуально-теологической тематике. В статье *Андрея Охоцимского* (Лёвен) исследованы принципы иеротопии как способа организации и анализа сакральных пространств, понимаемых как семиотические и перформативные композиции, репрезентирующие собой парадигмальные религиозные идеи и образы. Статья *Сергея Аванесова* (Великий Новгород) посвящена анализу композиции, семантики и типологии надвратных храмов в восточно-христианской культуре. Исследование *Ксении Мурастовой* (Омск) посвящено частному случаю визуального конструирование сакрального (иерусалимского) пространства в Сибири. Статья *Тиграна Симяна* (Ереван) представляет собой исследование изобразительных средств организации университетского сакрального пространства на примере богословского факультета Ереванского университета. В статье *Татьяны Борисовой* (Афины) изучено соотношение текста и визуального образа на примере православной иконографии Богородицы на Крите и в России. Различные варианты экспозиции религиозного искусства в современных музеях критически проанализированы в исследовании *Елены Волковой* (Санкт-Петербург). Религиозные, философские и творческие аспекты визионерского опыта Анны Шмидт (1851–1905) на фоне культурной истории её времени рассмотрены в материале *Надежды Орловой* (Зелёна Гура). В номер включён также текст XIX века, посвящённый богословско-семиотическому анализу новгородской иконы Святой Софии.

Напоминаю, что журнал «Визуальная теология» индексируется в базах данных РИНЦ, EBSCO и Ulrich's Periodicals Directory.

Сергей Аванесов

EDITORIAL

Dear colleagues!

I bring to your attention the second issue of the *Journal of Visual Theology*. It continues the formation of a discussion field related to the problems of visual representation of religious experience. The issue includes both conceptual articles and research on individual events, artifacts, practices, and biographies, as well as archival materials on visual and theological topics.

The article by *Andrew Simsky* (Leuven) examines the principles of hierotopy as a method of organizing and analyzing sacred spaces, understood as semiotic and performative compositions that represent paradigmatic religious ideas and images. The article by *Sergey Avanesov* (Veliky Novgorod) is devoted to the analysis of the composition, semantics and typology of overgate churches in Eastern Christian culture. *Xeniya Murastova*'s research (Omsk) is devoted to a special case of visual construction of the sacred (Jerusalem) space in Siberia. The article by *Tigran Simyan* (Yerevan) is a study of the visual means of organizing the University's sacred space on the example of the faculty of Theology of Yerevan University. The article by *Tatiana Borisova* (Athens) examines the relationship between text and visual image on the example of the Orthodox iconography of the Mother of God in Crete and in Russia. Various versions of religious art exhibitions in modern museums are critically analyzed in the study of *Elena Volkova* (Saint Petersburg). Religious, philosophical and creative aspects of Anna Schmidt's visionary experience (1851–1905) are considered against the background of the cultural history of her time in the material of *Nadezhda Orlova* (Zielona Góra). The issue also includes the text of the XIX century, dedicated to the theological and semiotic analysis of the icon of St. Sophia in Veliky Novgorod.

The *Journal of Visual Theology* is indexed in the databases of RSCI, EBSCO and Ulrich's Periodicals Directory.

Sergey Avanesov

СТАТЬИ / ARTICLES

https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-9-28

THE DISCOVERY OF HIEROTOPY

Andrew Simsky
Research Center for Eastern Christian Culture, Leuven, Belgium
andrew_simsky@mail.ru

This paper outlines the genesis of hierotopy, a notion serving to conceptualize the creation of sacred spaces as a particular form of human art. The concept encompasses the entirety of the multifarious components employed in Byzantine sacred spaces and analyzes the ways in which their cooperative interaction results in the formation of a 'spatial icon', or a kind of sacred ambiance. The very notion of a 'spatial icon' draws upon the central place of icons and iconicity in the Eastern Christian worldview. In Byzantium, icons were seen as windows opening out onto an otherworldly reality, or, rather, as doors opening up a two-way communication; in this way, the icon was understood as a means or a place, of immediate contact with the divine, or a sort of platonic *chora*, in which ideal divine forms assimilated material contours. Within the context of a sacred space, the icon appeared not only as a principal meaning-making agent, but also as a conceptual key for understanding the way in which other components, as well as the sacred space as a whole, effectively worked; each component was thus understood and experienced as being 'iconic', or icon-like, in the sense of providing other points (or, rather, spaces) of contact between the earthly and the divine. As this paper recounts, Alexei Lidov made his first steps towards forging the concept of hierotopy while studying the design, as well as the perception, of Byzantine iconographic programs; as his studies revealed, icons acted not simply as images, but also with the full deployment of their wonder-working potential evincing a powerful expression of religious meaning, particularly when purposefully employed together with wonder-working relics. Lidov's next step was to realize the fully performative nature of spatial icons by taking into account the crucial role played by the surrounding liturgical context, in which each beholder, or liturgical participant, played an active role in giving life to the spatial icon. Hierotopy was thus discovered (and formally defined) as a special form of art involving the performative creation of spatial icons. The paper also discusses the concept of 'image-paradigms' as multimodal units of meaning within sacred spaces, or as compound mental constructs combining together dogmatic ideas, imagery and holistic emotive components (so-called atmospheres).

Keywords: hierotopy, icon, sacred space, Byzantium, Lidov, relic, performativity, atmosphere, image-paradigm.

ОТКРЫТИЕ ИЕРОТОПИИ

А. Д. Охоцимский
Научный центр восточно-христианской культуры, Лёвен, Бельгия
andrew_simsky@mail.ru

Открытие и становление иеротопии как нового научного направления описывается как поэтапный процесс рождения новой концепции, органически связанный с эволюцией современной иконологии. В конце прошлого века стала ощущаться недостаточность чистой семиотики. Иконоведы стали интересоваться чудотворными иконами, реликвиями и прочими элементами культа, пытаясь реконструировать историю икон как активных участников формирования религиозной традиции. Византийские иконографические программы включали иконы не только в качестве изображений, но и использовали выразительные возможности их чудотворности и их легендарных биографий. В эти сакрально-образные ансамбли включались также реликвии, которые часто были согласованы по смыслу с иконами и работали как на интенсификацию сакральности, так и на артикуляцию религиозных смыслов. Занимаясь такого рода ансамблями, А. М. Лидов пришёл к мысли о действии в них единого организующего принципа, формирующего эмерджентный иконический образ ансамбля как целого. Этот образ получил название «пространственная икона». Сам этот термин свидетельствует об особой роли икон и иконического в восточнохристианском мировидении. В Византии иконы рассматривали как окна в горний мир, даже не столько окна, сколько двери, через которые божественное могло проникать в дольний мир, формируя сакральное пространство как область контакта двух миров, как неуловимую платоническую «хору», пространство воплощения идеального. В контексте создания сакральных пространств икона фигурирует не только как главный смыслообразующий элемент, но также и как понятийный ключ к функционированию остальных элементов, также принадлежащих сфере «иконического», т. е. служащих каналами связи между мирами. Для окончательной формулировки иеротопии было также необходимо осознать принципиальную важность перформативности пространственных икон, благодаря которой сакральное пространство приобретает динамику и жизнь. В заключительной части статьи обсуждаются актуальные направления иеротопических исследований, связанные с анализом пространственной сакральной образности при помощи «образов-парадигм», сложных мультимодальных ментальных конструкций, функционирующих как модели иеротопического творчества и опирающихся на организованную совокупность материальных, образных и смысловых компонентов сакральных пространств.

Ключевые слова: иеротопия, икона, сакральное пространство, Византия, Алексей Лидов, перформативность, атмосфера, образ-парадигма.

Introduction

The concept of ‘hierotopy’, as well as the term itself, was introduced by Alexei Lidov in 2002 [Lidov 2006 a, 32]. It was defined by Lidov as the creation of sacred spaces, viewed as a special form of human creativity. Hierotopy is thus a kind of

art, and a wide variety of sacred spaces, such as churches and temples, as well as all kinds of sanctuaries, sacred cities, and landscapes, are seen as works of this form of art. The sacred space of hierotopy is understood as the composite sum of its multifarious components, including not only architecture, icons and relics, but also all the performative opulence of the devotional acts that are carried out within it.

During the eighteen years since the concept was first forged, hierotopy has traveled a long route from a debatable theoretical innovation to a university discipline for graduate students. Given the scale and the intensity of the research devoted to it, as well as the sheer diversity and quantity of the publications now housed under its aegis, the time is ripe to lay out a bird's-eye view of its development, roots, origins, tools, and concepts, as well as a review of its scope and methodology. This paper will focus on its roots and origins and leave other issues for future publications.

One way to explain hierotopy is to contrast it to pre-existing methodologies, which Lidov repeatedly and collectively refers to as 'positivistic'. According to this particular explanation, previous generations of art historians conceived of sacred art in terms of flat pictures, images or isolated artifacts, while the true way of looking at things required that one conceive of a spatial whole into which these various bits and pieces would be integrated. Such a simplified picture does well to capture the core idea of hierotopy, but the processes involved in its conception and birth into the matrix of preceding iconological thought (which of course continued to develop along its own lines and included the evolution of the iconological work of Lidov himself) remains out of sight. Hierotopy is thus viewed as an isolated leap of intuition and an unwarranted discovery instead of appearing as the natural fulfillment of a consistent line of theoretical development.

This type of argument is also prone to another kind of criticism: it borders on truism. Indeed, art historians use photos in want of anything better being available. Hierotopic papers themselves teem with photos of icons, mosaics, and all sorts of artifacts. That scientists look at photos and present them in their papers in no way implies that they are incapable of thinking about spaces. Indeed, spatial aspects are often enough amply discussed in scholarly literature dealing with sacred architecture and ritual. The very term 'sacred space' existed already well before the advent of hierotopy and gained wide acceptance after the work of Mircea Eliade [Eliade 1957]. The symbolism of ecclesiastical architecture has been discussed since time immemorial, and the discourses dealing with it do not seem to draw any direct benefit from the introduction of a new term. The concept of liturgy as a synthesis of arts is known since the work of Florensky, so holistic approaches to sacrality are nothing new.

Given the broad diversity of the research housed under the heading of hierotopic titles, little theoretical effort has been made to clarify what is particular to the hierotopic approach aside from its obvious holistic inspiration and its three-dimensional mode of looking at monuments. The voluminous corpus of hierotopic research is clearly marked by its pronounced focus on case-studies. To the students of sacred art and sacrality in general, focused on their respective specific subjects, hierotopy appears to be a kind of a wonderful Christmas tree

on which all sorts of glass balls and candies may be hung in picturesque disorder. Whatever mention of sacred space is made, it seems to suffice as a pass to a trendy club of hierotopists. Of course, I am not here issuing a call for any sort of hierotopic purism with a vigilant 'sorry, this is not hierotopy' to ward off pretenders, nor am I questioning the fruitfulness of a cross-disciplinary pollination. The question, at the end of the day, is simply what it is that makes hierotopy hierotopy.

The effort to answer this question was kicked off in November 2010 when the Wikipedia article on hierotopy was first created. In fact, it was the first attempt to give a succinct and more or less complete definition of the concept as well as to compile a list of methodological tools and accompanying new terminology. The next step was taken in 2018 when Zagraevsky published a polemical paper in which he called the scientific validity of hierotopy into doubt[1]. It was in the context of this debate that the genetic approach to explaining hierotopy has taken shape [Simsky 2018 a, 37]. It was again used the following year, in 2019, when, on the occasion of Lidov's 60th anniversary, an essay bearing the self-explanatory title "The birth of hierotopy from the spirit of the icon" was published [Simsky 2019, 22]. The genetic approach does not insist on the blunt opposition of flat icons or photos and more stereoscopic views. Instead, within this approach, an icon (broadly understood) is viewed both as a building block and a generative matrix of sacred space, which, in the final analysis, is in itself simply one great icon.

This paper further explores this genetic approach. We begin by reviewing a few major innovative trends in contemporary iconology which have prepared the way for hierotopy. We will show how, inspired by these new ideas, Lidov set out on a quest to redefine the subject of iconology, which eventually lead him to hierotopy. Hierotopy did not spring up *ex nihilo* but grew naturally out of contemporary research on icons and has continued evolving within a broader field of visual theology.

The power of icons

Iconology of the previous century was dominated by a semiotic approach. Icons were considered more or less as a kind of text, composed of a universal alphabet of visual symbols that carried a message to be decoded and understood. This approach, which was innovative in the times of E. Panofsky, was superseded toward the end of the century by an emerging interest in a more multidimensional and multidisciplinary way of looking at icons and at their uses and meanings. New questions came to the fore. What is the icon's place in cultic practices? How do the faithful respond to icons? What do they believe about them, and what do icons mean for them? In fact, icons inhabit a certain space, time and environment in which they interact with the viewers, and the reconstruction of their 'social' life is of great interest to the students of sacred art.

[1] First, Zagraevsky saw in hierotopy a way of mystical vision of sacred spaces inspired by authors' own faith and religious views. Secondly, he argued that the issues of holistic perception of sacred spaces can be tackled nicely within existing disciplines [Zagraevsky 2018, 64].

These new tendencies received support from the general theory of response put forward by David Freedberg. His seminal work, "The Power of Images" [Freedberg 1989], opened up for academic research multifarious phenomena relating to the direct 'uncultured' response to images. Freedberg transcended the boundaries of a traditional art-historical discourse, which focused primarily on masterpieces and was preoccupied with the figure of the genius. What he tried to understand was the hidden and direct impact that any image, be it an icon, portrait or poster, can have. He reminded us that any art is a marvel akin to a miracle. No theory of images can explain the inexplicable: how does a picture, as a mere collection of lines and colored spots, have the power to form such a strong and stable association between a representation and its prototype? It is not for nothing, argues Freedberg, that artists are so easily ascribed divine inspiration. Indeed, what other force has the power to enliven dead matter?

For Freedberg, icons were just an element – albeit an important one – of the wider space of interaction in which people come to terms with the power of images, the power which transforms them into objects of veneration or targets of destructive attacks. The main aspect of this power is self-evident. It is the effect of real presence. The image and that which it depicts merge into a single mental construct in which a clear recognition of the illusory nature of the image is coupled with a no less clear sense of an 'as if presence' of the depicted. It should be stressed that the 'as if' here comes from rational reflection, while the living presence is felt directly and strongly. The main argument is simple: our interaction with an image is predicated on our direct reaction to what is depicted. "What we are dealing with" says Freedberg, "is not the representation of the signified, but its presentation" [Freedberg 1989, 78].

Another important step was made by Hans Belting in his book, "Bild und Kult", which bears the title of "Likeness and Presence" in its English translation [Belting 1994]. Unlike Freedberg, Belting focused specifically on icons, particularly on the history of individual icons. Both versions of the book's title clearly indicate that sacred art is being viewed within the wider context of the cult and that the effects of real presence are in the focus of attention. From the standpoint of traditional art history, Belting's book is unusual. It discusses not so much the issues of beauty, styles and influences but rather the 'biographies' of famous icons. What matters here is not aesthetic quality in a traditional sense but the aura of spiritual significance, that is, the measure of an icon's influence on the community of the faithful and on their religiosity. The effect of a real presence, characteristic of each portrait worthy of such a title, is, with regards to icons, much enhanced due to the believers' faith in immortality and in the eternal heavenly presence of those depicted.

Charismatic icons are animated by the personalities of the saints they depict. This is why they behave as persons: they protect their countries at war, they cross rivers and seas, they hide to be newly found, and they even save themselves by jumping out of burning buildings. As a rule, they work miracles. With this active personal character, icons can save, heal and protect, take promises and respect vows, favorably receive or reject gifts and offerings, punish wrongdoers and forgive the humble and repentant. Rather than being merely objects of pious con-

templation, icons offer a communicative interface, expanding intersubjective social space into the dimension of the otherworldly.

The active role of images was further problematized on a new theoretical level in the work of Alfred Gell[2], who took over the exploration of response at the point where it had been dropped by Freedberg. In his book, "Art and Agency" [Gell 1998], he defines art as an intermediating element in a complex network of inter-human relations, in which the response itself is just one component of a nexus constructed around a piece of artwork. Gell also argues that today's aesthetic attitude to art is relatively recent, whereas the archaic role of images was predominantly sacral. Even today's custom of enshrining artwork in museums for public veneration could be seen as a kind of secular sacralization of art.

None of these three art theorists spoke explicitly of sacred spaces, but they did nevertheless prepare the ground for the advent of hierotopy by conceptualizing unconventional multidisciplinary ways to study images. In the wake of their work, it has become clear both that the perception of figurative images has more dimensions than it was commonly assumed to have within traditional art-historical discourse and that it is important to study how images are integrated into a greater space of culture, psychology and philosophy of mind. To state that an image is someone's likeness is not the end of its story, but rather an opening of Pandora's box.

Wonder-working icons and relics. The triumph of Orthodoxy

The international symposium "Miracle-Working Icons", as well as a thematic book published afterword and based on its materials [Lidov 1996 a], helped to establish the topic of miraculous icons as a respectable academic field. The subject of wonder-working icons, as well as relics, talismans and ex-votos, was clearly beyond the confines of the traditional art-historical discourse. Moreover, the wonder-working qualities of icons did not fit with the official Orthodox theology of icons based on the representational theory of John the Damascene. Indeed, his conception of *eikon* implies that the only purpose of the honor given to the image is to be channeled to its prototype. By venerating the icon of the Theotokos, believers convey their devotion to the Theotokos herself, who might respond with the fulfillment of prayers. Although wonder-working icons play such a prominent role in tradition, the classical theory, despite its almost canonical status, does not have a place for them.

Indeed, in theory all the icons are equal in rank and equivalent in function, as long as they adequately satisfy ecclesiastical requirements and are appropriately blessed as holy images. Indeed, the actual cult of miraculous icons teeters on the verge of what is considered acceptable and vividly reminds us of the sorts of 'misuses' of image veneration which provoked Byzantine iconoclasm. Indeed, a miraculous icon is always an individual specific icon-person, including all its

[2] I am drawing here from the work of M. Bacci who first put forward this particular trio of authors as predecessors of hierotopy [Bacci 2016, 9–10]. By Lidov's own words, he was most directly influenced by the work of Belting.

substantial and representational aspects. The veneration of particularly respected icons is very much material in nature: they are kissed so frequently and fervently as to bare them down to the wood, they are dressed in luxurious textiles, they receive expensive presents and they are even washed on holidays. All this bears no relation to the theology of icons that is centered on a generalized iconic image. No theory can explain why one icon deserves more veneration than another. The wonder-working potential does not correlate with aesthetic qualities or with any particular artistic style. But it often does correlate with age. This is a fundamental human trope: objects perceived as archaic are more likely to acquire a reputation of being sacred or divine (of course, age itself is not a warrant for a miraculous 'career').

The next step on the route to hierotopy was Lidov's work on the history of relics[3]. Relics are a peculiar subject in their own right. While a theology of icons exists, there is nothing of this kind with regards to relics – perhaps because they never caused such a sharp controversy. Relics are not man-made and are not imitational. They receive their sanctity directly from divine figures or holy events where they are believed to have originated. The absence of theory is still surprising, however, because the cult of relics is no less official than the cult of icons. Indeed, a small piece of a saint's relic is enclosed in the *antimins* (corporal) of every Orthodox church.

The response of the faithful to relics is in fact very much akin to their response to icons due to a similar "mechanism" being in play, namely the effect of presence. The relics of a saint represent the saint according to the principle of synecdoche, as a part represents the whole. The relics are iconic by their very action in that they evoke the mental image of a saint to whom they belong. Quite analogous to icons, they operate as channels of communication with the Heavenly Realm. A saint is just as truly present in his icon as he is in his relics. This presence is not partial but complete, akin to the presence of Christ in the Eucharist.

The study of parallels between wonderworking icons and relics can and should be understood as a step towards hierotopy because it shows in which sense figurative art and deified matter are fundamentally similar and how they can work together. Above all, icons are not merely pictorial representations but material objects. Pentcheva has studied the substantial aspect of icons, which has the history of its own and is instrumental in the perception of icons as living entities worthy of prayerful intention [Pentcheva 2010]. The complementary nature of icons and relics is confirmed by multiple examples of embedding relics in icons as well as in devotional statues. A striking example can be found in the icon-reliquary of Rila monastery in which the relics of thirty-two saints are inserted [Bakalova 2017, 296].

Despite the absence of an explanatory theory of relics and wonder-working icons, their study has helped to develop the theory of a constructivist kind.

[3] In 2000 the Research Center for Eastern Christian Culture, together with the Tretyakov Gallery, organized a symposium entitled "Relics in the Art and Culture of the Eastern Christian World". In the wake of this symposium, a collection of research papers was published [Lidov 2003]. Later, Lidov also edited a compendium of ancient sources on relics [Lidov 2006 c]. This effort was part of a broader research program timed for the bi-millennium of Christianity.

Hierotopy does not answer the question of why the cult of relics was established nor explore the secret of its persistence – such answers would widely differ depending upon one's school of thought and worldview – but it does study how relics and wonder-working icons are used in the design of sacred spaces.

Iconoclasm became possible due to insufficient connection between icons and liturgy. Pre-iconoclastic clergy merely tolerated icons in a measure in which they did not distract the congregation from the service. But shortly after the defeat of iconoclasm, the new tradition was born which officially recognized the sanctity of images and integrated them into the liturgy. The veneration of icons has become a canonized ritual. One is thus able to partake of icons in the same way as one partakes of the Cross, the Gospel and the Holy Mysteries. To mend the pre-iconoclastic gap between icons and liturgy, new iconographic programs were introduced which directly represented liturgical themes and evoked the unceasing Heavenly Liturgy in the space of a church. Icons thereby merged with liturgy in a unifying spatial image. This union of imagery, word and ritual engendered the Byzantine iconic-liturgical space, and hierotopy has become a particularly fitting methodology for its study.

The generalized concept of 'the iconic' provides the key to elucidate the nature of this space [Lidov 2014 a, 9]. Each component of this sacred space functions as a point of contact between two worlds: Heaven and Earth. When the Byzantine liturgical space is analyzed from this perspective, it is easy to see how everything in it is iconic in this wider sense: music, prayers, images, lighted candles, the prayerful expression on the faces of the congregation, the piety and grace of the ritual, the murals, the icons, the ecclesiastic building itself, the dramaturgy of light etc[4]. Icons are not merely the principal sense-making elements of the sacred space, but rather the epitome of the general principle of iconicity that endows the entirety of the sacred space, as well as each of its components separately, with purpose and meaning.

Moreover, the icon itself has come to be seen as a spatial installation. Whereas Western religious paintings of the Renaissance and Baroque periods open up on the inside and allow us to peek into their internal scenic spaces, "flat" icons using an "incorrect" perspective, push holy figures and faces towards the viewers, thus informing sacred spaces in which the faithful meet the otherworldly face-to-face. Even a single icon already creates a sacred space between itself and the beholder. Such spaces are collectivized and merged together in the unified sacred space of a church, breathing with the mystical presence of the multitude of saints and other divine figures. From the Byzantine point of view, an icon is a *chora* – that mysterious platonic 'third kind' in which ideal forms are embodied in visible things in the course of a continuous process of becoming [Isar 2006, 62–65; Isar 2011]. This dynamic, creative hypostasis of the icon is as ineffable as the platonic *chora* itself, which, unlike the two distinct worlds of things and ideas, is accessible neither to physical vision nor to the mind's eye.

[4] Among abundant literature on the iconicity of Orthodox worldview and liturgical life, see, in particular, a comprehensive study by V. V. Lepahin [Lepahin 2002] as well as a recent paper by S. S. Avanesov [Avanesov 2017].

Hierotopy as a kind of art

In 1996 Lidov published a work that can rightfully be called proto-hierotopic, "Miracle-working Icons in Church Decoration: On the symbolic programme of the Royal Doors of St. Sophia at Constantinople" [Lidov 1996 b]. Though the term 'hierotopy' does not yet appear in the text, viewed in retrospect, it is easy to see that it features important innovations, which would later become known as characteristic of hierotopy. The paper was about the sacred installation of the Emperor's entrance of the Great Church, which was designed around the themes of repentance and Divine Mercy. The famous mosaic shows the prostrate Emperor Leo the Wise, leading the sinners in the spiritual battle of repentance and humility by his own example. The entire program also included the wonder-working icon of the Theotokos which had stopped St. Mary of Egypt at the church entrance, as well as another miraculous icon of Christ and the gate-reliquary into which the parts of Noah's Ark were embedded. The article stated that the entire assembly engendered an impressive and memorable "sacral image".

This idiom, "sacral image", has not been used by Lidov ever since, probably because of its art-historical feel and overly straightforward iconographic connotation. Even though it never developed into a fully-fledged hierotopic concept, it can help us to grasp what was new in the proposed approach. Indeed, the term 'image' in its usual sense implies direct perception via corporeal senses. An image can be visual, auditory, tactile, etc. If we include 'sacral image' in the succession of these, more physical categories of images, a question about the modality of sacral images inevitably arises. If each kind of images corresponds to a respective sense, a sacral image is to be matched with a sense of sacrality[5].

A sense of sacrality is a feeling evoked by a sacred object, such as a relic. One can argue about the nature of this feeling or discuss whether it is identical to a sense of the numinous or how much it differs across cultures and epochs, but its very existence cannot be doubted. One can try to describe the feeling as an excitement of a special kind or as a sense of the sublime, or one can even try to define it in terms of bodily sensations such as shortness of breath, rising heart rate, etc. This feeling of partaking in the otherworldly presupposes, as a rule, religious faith, but it can also precede an acceptance of consciously affirmed beliefs. There is, of course, no physiological sensor for the sense of the sacred, so it belongs to the family of elusive "sixth senses", such as, for example, the sense of being in love. It is integrated within the worldview of a believer and is part of his lived reality. One way or another, the sense of sacrality has its place in the phenomenology of the sacred. But it is not easy to introduce it into traditional art-historical discourse, which is busy with objects and phenomena which can be seen or heard by everyone.

All this is known and, perhaps, even somewhat trivial. But what is undoubtedly less trivial is that, by arranging sacred objects in a certain way, one is able to

[5] In Lidov's work the Russian word *obraz* is used, which is a close equivalent of 'image'. It is semantically close to its German analogue, *Bild*. The semantic field of *obraz* is fairly broad and lends itself to a wider understanding of the notion of 'image' more readily than the English word, 'image', strongly attached as the latter is to its primary connotation of 'picture'.

orchestrate a stronger, more comprehensive and well-targeted sense of sacrality, capable of endowing a holy place with the qualities of a sacred space. Such an assembly of sacred artifacts is not an incidental heap of objects but a carefully selected sacred ensemble that produces a certain 'hue' of religious emotion. In this particular case it induces a sense of repentance and a hope of forgiveness and salvation for the sinner. Such a sense of sacrality is evoked in those capable of such feelings in about the same way that the auditory image of a musical melody is composed of notes or a painting is constituted by brushstrokes. This sacral image is not only characterized by a sheer intensity, force, or 'density' of sacrality, but it is also imbued with a rather explicit intonation.

The discussion of sacral images and their partial analogy with artistic images takes us directly to an important point of a methodological affinity between hierotopy and art history. In hierotopy, the creation of sacred spaces is understood as a special form of art – a synthetic creative process akin to the work of movie directors and interior designers. Lidov, an art historian by education and profession, approached sacred space as an artistic creation, as a special kind of artwork. In the paper we are now discussing, this aspect of hierotopy is made quite explicit, and the artist-creator is named: Emperor Leo the Wise. Later Lidov would return to this subject and consider it as a typical example of hierotopic creativity [Lidov 2009 a, 9–35]. This means that in the 1996 paper the notion of hierotopy was already present, but it was not yet identified as such, and its existence was latent, pre-natal.

But how was the sacral image of salvation through repentance created in the space of the imperial entrance? It emerged through the entirety of its components, each charged with a sacrality of its own but functioning in the assembly similarly to figures in a sculptural group or a painting which are interconnected through the unity of action. All the components – mosaics, miraculous icons and holy doors – constituted together a single sacral image. In the further development of hierotopy, this proto-concept of a sacral image has been split into two fully developed and well-defined concepts, namely the *spatial icon* and the *image-paradigm*. The first of the two conceptualizes iconicity as a general quality of all sacred spaces and invites us to interpret sacred spaces as iconic multimedia installations. The second helps to analyze the imagery of sacred spaces and identify distinct relatively independent sub-images within it.

Hierotopy was thus conceived in the matrix of Byzantine iconographic programs, viewed as spatial wholes. In fact, what Lidov discovered was a basic principle of sacral aesthetics, namely the organic unification of the visual imagery of icons and the image-less sacrality of relics, merged together in the media of the ritual and integrated into a sacred space experienced as a single *existential image*[6]. This is precisely why the theme of miraculous icons happened to be an early precursor of hierotopy: it explicitly combined the sacrality of visual imagery with the sacrality of sanctified matter. The icon is thus not only the most important sense-making component of the sacred space but also a conceptual key to its most important powers.

[6] Another Lidov's neologism communicated through private discussions.

Yet this was still not enough for hierotopy to be born. To be revealed in full blossom, sacred space had to be enacted with that very ritual for which it was designed. The space of the Christian church is the place of the Holy Liturgy, and only in the process of the liturgy is its sacral potential realized. An empty church can be a monument of ecclesiastical architecture but not a hierotopic project. The liturgical actors (i. e., the clergy as well as the congregation) belong to the sacred space of a church in the same way and in the same measure as icons and relics do. What hierotopy was in need of, in short, was performativity. The sacred space had to be animated with the life of ritual.

Sacral performances and the performativity of the sacred

A detailed discussion of the notion of the 'sacred' is well beyond the scope of the present essay, not only due to insufficient space or to it not being entirely relevant for the purposes of our main subject, but also for another important reason. The issue is that hierotopy considers sacrality as an existing phenomenon of culture, i. e., from the outside, without attempting to delve into an interpretation of it or into the intimacy of its experiences. Both the phenomenology and ontology of sacrality stand outside of hierotopic discourse. Hierotopy is prepared to work with any understanding of sacrality which is already formed, or given, in a certain religious community or an academic school. Indeed, multiple ways of understanding sacrality might co-exist even within the same confession and at the same epoch. But what then is hierotopy, as a particular branch of scientific research, supposed to look like if it is going to be a stable, coherent mode of inquiry? Which aspects of sacrality are eligible to scientific analysis and systematization?

Science is certainly capable of studying external, constructive aspects of the sacred, that is, sacred actions. Sacred rituals define and fill the sacred space. In practice we deal primarily with so-called 'world religions', that is, popular, commonly recognized religions which posit the key loci of their sacrality in monumental buildings. As such, we are tempted to think that the inside of a cult edifice decorated with icons and symbolic artifacts is a sacred space. But this is still not yet a sacred space in a full sense of this term, but rather a shell which has merged so fully with its contents as to appear to be just as organic and necessary as clothes are to a human.

This is still just a shell, however. From the very first veterotestamental examples, we see that sacral action is primary, while the sacred space is secondary. Rituals precede sacred spaces, such as in the well known Biblical examples of the Tabernacle or Solomon's Temple. The structure of the ritual predetermined the structure of the sacred space layered according to the degrees of sanctity. We see the same in Christian churches, where the sanctuary (altar) is set apart from the nave due to the special role it plays in the Eucharist.

Sacred action is typically collective in nature, and, unlike a theatre, it knows no distinction between actors and spectators. During the Holy Office everyone is praying, hence everyone is participating. Everyone and all together perform the sacred action and define its space. The prayerful face of someone standing next to us is as important a part of this space as gilded cupola, rich paintings or the solemn rhythm of *lectio divina*. To characterize both the creation and the perception

of the space of the sacred ritual by its participants, Lidov introduced the term 'spatial icon', which he began to use prior to the introduction of hierotopy [Lidov 1992].

The Tuesday Hodegetria procession is a vivid example of a performative spatial icon [Lidov 2006 b, 349–350]. This weekly ritual, an ecstatic performance, perceived as a miracle by its viewers, is known to us from multiple eyewitness accounts. It occurred each Tuesday in one of the central market squares in Constantinople by the Hodegon Monastery. The miraculous icon, clad in a heavy *riza* (revetment) was moved in circles around the square on the shoulders of icon-bearers, giving the impression that it moved on its own while dragging its bearers with itself. All the viewers-participants of this holy show, united by ardent faith in the intercessory role and the salvific force of the Theotokos, followed in one accord the evolutions of the flying icon, thus making of themselves an icon of a special sort. In Lidov's own words: "The important peculiarity of this phenomenon was that it suggested no distinction between a viewer and an image. In this system of values, a spectator became an inalienable and constitutive part of the image itself. The spatial icon of the Tuesday performance included everyone who prayed in the square…" [Lidov 2006 b, 348].

The Tuesday procession marks a pivotal episode in our story. In fact, we have almost reached our destination. Here we sense the vibrant heartbeat of living hierotopy. This mysterious ritual – traditional, but still spontaneous and ever unexpected – was free from the palatial sumptuousness of great cathedrals. Here our vision is not dazzled with shining gold or gems. The sacral action unfolded in a market square where commerce went non-stop. What we have here is the mysterious act of direct communication of the Heavenly Queen with Her people, a spatial icon that enacts and monumentalizes this communication. Such a formation of a performative sacral image is, in fact, the conceptual core of hierotopy. The sacred space ceases to be a mere collection of sacral objects or an analogue of a podium. It is now filled with life and action, becoming a space of spiritual resonance and a place to encounter the Holy face-to-face.

Spatial icons and icons in space

Let us now rewind the chronological flow of our story back into the 1990s and talk in more detail about the notion of the 'spatial icon', so instrumental in the discovery of hierotopy. To simplify, it can be stated that a spatial icon stands in the same relationship to a two-dimensional icon as a modern multimedia installation stands with respect to a painting. There are several ways to create spatial icons. Above, while discussing the imperial entrance gate of Leo the Wise, we identified a straightforward approach: a spatial icon was created by saturating the space with sacral objects imbued with profound meaning and drawing an intensive response. Acting together, these objects informed an emergent 'sacral image'. In this section we shall discuss a radically different way to do the same thing: to saturate the space with symbolic links rather than with substantial carriers of Divine Grace.

Typical examples of this kind of hierotopy are the so-called New Jerusalems, the sacral landscapes (natural or partly man-made) imitating the Holy Land

[Lidov 2009 c]. The largest of these is found in the vicinity of the New Jerusalem Monastery near Moscow. With such hierotopic 'technology' there was no need to create any new landscape. The magic of the 'iconization' of space worked purely by means of renaming. The Istra river became the Jordan; a pine grove on a hill was christened 'Gethsemane', etc. Evangelical associations came with names. The Gospel narrative inhabited an unpretentious Russian landscape surrounding the monastery, laying down roots in its chapels, sketes and holy wells.

The term 'spatial icon' was first applied to various phenomena, including New Jerusalems and similar cases a few years before the advent of hierotopy. A simple Internet search readily confirms that the term was widely adopted and frequently used independently of hierotopy. Indeed, a spatial icon is a category of icons which are not painted on wooden boards but are composed in one way or another out of spatial elements. It remains an icon in a more or less customary sense – it is just implemented with unusual tools and materials. One accustomed to modern art, with its infinite freedom in choosing the means of expression, cannot be terribly confused at the idea of an icon as a kind of artistic installation. An icon is still an icon, whatever is the medium of representation.

The scientific significance of spatial icons becomes clear when one thinks of the nature of art that creates them. What variety of artistic work is employed in creating spatial icons? It is neither architecture, nor painting, nor landscaping. It is, in fact, not an artifact-making activity at all. It is rather the creation of sacral meanings. In order to introduce this kind of art into scientific circulation, we need to give it a name. This name is hierotopy.

Hierotopy could perhaps be defined as a variety of art which has the creation of spatial icons as its subject. The word 'art', however, which has almost come to be synonymous with 'technology', is too heavily charged with connotations of production and human skill or talent. With respect to art, moreover, we also have to deal with aesthetics, which is accompanied by all sorts of related concepts, such as aesthetic distancing and aesthetic judgement, each of which many would consider inappropriate when applied too bluntly to the study of religious phenomena. We all know that beauty has its place in Christian culture, but this place has always been a matter of heated debate. As such, Lidov, with commendable prudence, prefers to speak in the less obliging terms of 'creative activity'. It should be emphasized that if the term 'hierotopy' refers to the creative activity itself, the term 'spatial icon' refers rather to its outcome. Hierotopy implies a symphony of arts which all meet and work together for the sake of a single common goal – the creation of a spatial icon.

Having considered sacred space from the standpoint of an art historian, Lidov explored and formulated one of its most important aspects: the fact that it takes shape and comes into its own through conscious human activity. Take a Byzantine church as an example. Its architecture, rituals, music, iconography and so forth are all orchestrated in order to create an artwork of a special sort, namely a spatial icon. But how? There is no simple answer to this question. Hierotopic projects are to be studied individually and concretely, one by one. Hierotopy provides an approach and a methodology, but not a ready-made theory of sacrality. It delineates a space of a discourse, a common ground for interdisciplinary discussions. A novel approach to the origins of the sacred based on the methodolog-

ical foundation of art history brought about the discovery of hierotopy as a fruitful cultural-historical concept and discourse.

But why does hierotopy focus so heavily on the creation of sacred spaces? Would it not be sufficient just to describe them? The answer is no, and this is precisely because sacred spaces are treated within the hierotopic approach as artwork. Don't we see a similar degree of attention paid to the process of creation in art history? Instead of simply enjoying a beautiful portrait or a landscape, we do not spare our efforts gathering all kinds of information pertaining to the process of its creation. We take interest in everything: the biography of the artist, the spirituality of his time and its more influential philosophical ideas, the general cultural context, the historical background, tastes and common aesthetic preferences, political views, economic factors etc. The artwork is never merely an object of direct perception but a semantic nexus, into which information streams from all directions [Gell 1998]. It is an information hub where all sorts of influences meet together in order to inform a cultural matrix, engendering an art product. While studying the question of HOW an artwork was made, we find a partial, but generally satisfactory answer to the question of WHAT it is. Art history tends, in other words, to replace ontology with genetics.

When applying a similar approach to sacred space, we also focus on the circumstances of its creation. How did it come about? Who designed it? What was its purpose within the religiosity of its time? What was the core concept of its visual-theological design? To move on from here to specific case studies, one needs tools of study, and the most important of these is the image-paradigm.

Image-paradigms and the aesthetics of the invisible

Image-paradigms are religious image-concepts associated with sacred spaces [Lidov 2009 a, 292–293; Lidov 2009 b, 148–149]. They are mental images that inspire hierotopic creativity and are evoked in the minds of the beholders. They shape and inform the construction of sacred spaces as mental models. The 'paradigm' in image-paradigms is a kind of design, sketch, or outline understood along the lines of the original meaning of the Greek word παράδειγμα. Image-paradigms are essentially non-pictorial in nature. Being nowhere directly depicted, they emerge as visions or mental images from a manifold of concerted associations and take shape in the viewer's imagination via an organized system of iconic, symbolic and typological elements constituting the sacred space.

Significant attention has been paid lately to the identification and characterization of specific image-paradigms as well as to the elucidation of their ontological and functional aspects [Simsky 2016 a; Simsky 2016 b]. We are speaking here of such fundamental image-concepts of Christian culture as the Heavenly Jerusalem [Lidov 2013; Simsky 2018 b], Divine Fire [Simsky 2013], the Holy Mountain [Lidov 2019] and the Temple Veil [Lidov 2014 b], as well as image-paradigms of the Rivers of Paradise [Lidov 2017 b], the Priesthood of the Virgin [Lidov 2017 a] and the Holy city of Edessa [Lidov 2009 a]. These images were embedded in a certain way into the design of sacred spaces and reified in the minds of their viewers-participants. The discovery and analysis of specific image-paradigms is

fruitful in itself, and it is also important as the accumulation of evidence for further theoretical generalizations.

The theoretical analysis of image-paradigms is meant to clarify the issue of their ontology, that is, it must answer the question "What it is?" Some study has already been done on this subject, so we now understand image-paradigms better than before. It is still quite difficult to give a general definition of image-paradigms as a class because they differ significantly in character and structure. They all are mental constructs, built from the material of religious experience: visual imagery, theological ideas, personal emotions and thoughts, as well as mystical encounters with the otherworldly. But each is built in its own way, and they are all different. Divine Fire, for example, is not so much visual in nature, but rather a sensory image, enacting the senses of heat and burning, a sense of the numinous that we experience before flames, as well as a concept of sin and the experience of God's wrath and punishment.

Divine Light, to give another example which, strictly speaking, has not yet been categorized as an image-paradigm, has an obvious 'optical' nature, but can still hardly be called 'visual' due to its wholly non-pictorial and non-figurative character. Or, take the image-paradigm of Heavenly Jerusalem, which has at its core the sense of one's being in the Holy City. A sense of being somewhere is, again, quite a distinct mental construction, reducible neither to a visual image not to an abstract idea, but intuitively clear from our daily experience.

In an attempt to present the reader with a realistic and, at the same time, not overly simplified picture of image-paradigms as a class of mental constructs, we could use the metaphor of the color palette. Let the whole range of variation of image-paradigms be analogous to a spectral range of colors, where any color can be obtained by mixing the three basic colors (red, blue, green) in different proportions. In our case we shall use in the same way three basic categories of image-paradigms: (1) visual mental images (2) rational ideas or dogmas and (3) 'atmospheres', i.e., auras of places or ambiances. Let us agree, for the sake of argument, that each actual image-paradigm can be composed from the three above-mentioned ingredients, and that all three are necessary for its completeness and stability.

A theological concept or dogma is like a core of such a construct. It imparts an image-paradigm with its stability and permanence. Such concepts belong to the religious tradition and they endow image-paradigms with objectivity and unity, clarity of form, distinctness and identity. They set boundaries for the play of emotions and curb imagination. Sensual imagery and emotional material then grow around this core as flesh forms around the structure of a skeleton. The organic unity of the conceptual and the imaginary forms a single 'image-concept' that combines both rational and sensual aspects. An image-concept is thus enlivened by the imagery, while conceptual core secures its firmness and continuity.

At another end of the spectrum we have a structureless and formless feeling, a sense of ambience, or a so-called 'atmosphere', something well known from everyday life but introduced only recently into the scholarly discourse [Böhme 2017]. An atmosphere is the emanation of the expressivity of things condensed in space. It is an emotion projected into space which renders the space emotionally tuned, as if charges it with a certain mood. We encounter atmospheres practically

everywhere: at home, at work, when visiting a stylish restaurant or a shop, in a garden or a park, etc. A typical example of an atmosphere is homeliness, that is, the sense of being at home in a familiar, warm and cozy environment.

When we speak of a cozy home, we project into the space of a home our feelings of domesticity which can also be described as a 'sense of coziness'. Unlike classical beauty, domesticity requires the presence of people. Whereas Venus of Milo is perfect even in an empty museum, when no one is looking at her, an empty house cannot be cozy. A cozy home is performative in much the same way that sacred space is performative[7]. Coziness is not a property of a home or its interior, but of its atmosphere, understood as a medium interfacing the home and its inhabitants. This medium is immaterial and subjective because it does not exist outside of our perception. But it is also objective because everyone who enters the house is able to sense it. In it individual things lose their separateness. They dissolve in the atmosphere, which takes on itself the function of an object. This is also the case with sacred spaces: if we focus our attention on one object, taken separately, the sense of the whole is lost. If you ask me, what I perceive when I am in a cozy home, the answer would be: "the atmosphere of coziness!" This sense of homeliness, similarly to the sense of sacrality, emerges as the product of a very concrete and conscious activity, which often follow explicit cultural recipes (e. g., Feng Shui).

Every believer leaving a church in a grace-filled mood is a witness to the importance of the 'atmospheric' aspect of his or her experience. Its fundamental importance is confirmed by the Biblical commandment forbidding any attempts to picture the divinity. The non-pictorial character of God is analogous to the non-pictorial aspect of the sense of sacrality, which even in the Christian tradition holds a higher status than mere 'figments of imagination'. We know, nevertheless, of the intensive use of images in Christianity, and we rightfully link this to the Incarnation of God in Christ. Even in the case of icons, however, we are dealing with mental constructs, which, aside from their visuality, contain and manifest other, non-visual dimensions.

Take for example such a typical figurative iconic image as an icon of Christ. The typical perception of such an icon by believers engenders a sense of the presence of the Savior. But who would deny that such a feeling is more multidimensional than a purely visual image? A sense of the presence of another human is always richer than a simple contemplation of his or her appearance – indeed, it includes all that connects us with this person. Christ, stepping out of an icon, activates in a believer's mind a rich world of religious experience including the Gospel narrative, the spirit of His teaching, the experience of prayer life and all kinds of spiritual warfare, etc. In fact, in the world of icons even a simple figurative image contains much more than it seems to and includes both dogmatic and 'atmospheric' components.

A classical example of an image-paradigm is the Heavenly Jerusalem [Lidov 1998; Simsky 2018 b]. The image-concept of the Heavenly City belongs to the Christian tradition as a whole, and, like other image-paradigms of such a caliber,

[7] Parallels between home and sacred space have been studied in the material of Dutch art [Simsky 2018 c].

is accessible to anyone willing to plunge into its atmosphere. It is transmitted through all the components of the religious experience including learning, prayer life, reading, liturgical life and it gradually takes shape and matures in the believer's mind. Even before coming to church, a believer knows quite well what the Heavenly Jerusalem is. The image is not created in a church (remember, it is nowhere depicted!), but is as if recalled from memory. The task of the designer of a sacred space is to help evoke this mental 'image-concept-atmosphere' in the minds of the faithful.

Whereas an iconic image of Christ imparts His presence to us at the place where we stand, here and now, the image of Heavenly Jerusalem suggests our imagined presence in the Holy City and includes all three of the above-mentioned components. The theological aspect comes from Christian soteriology, which offers the faithful a firm and well-worked foundation for the construction of a concrete and at least partly visual image of the afterlife and Paradise. Its visual aspect originates from a well-known description in the book of Revelation. Finally, the sense of being in (or at the gates of) the ineffable gigantic Holy City, shining with God's Glory, this indescribable and unimaginable feeling, is engendered in a purposefully created atmosphere.

With regards to the Heavenly Jerusalem, the word 'image' should clearly be kept in quotation marks, bearing in mind that, in this case, the term 'image-paradigm' is being used to categorize a phenomenon quite apart from what we usually refer to as an image. Although it does feature a visual component, the focus is on the mental translation of the Heavenly Jerusalem into the space of a church, accomplished through a multitude of concerted symbolic pointers, which, in their entirety, create an image-atmosphere, experienced as a mode of being rather than as an externally perceived object[8]. The sense of being in the Holy City is evoked in the liturgy by means of a concerted assembly of imagery, artifacts, ritual and symbolic meanings, all pointing to key attributes of the Holy City.

In the first place, there is the monumental stone building itself – a bastion of faith with its celestial vaults. The space of the church is filled with the mystical presence of the saints, represented via visual imagery or relics. In the center stands the Heavenly King, represented by the officiating priest as well as by the Holy Mysteries on the altar-throne. Holy Vessels and other paraphernalia, richly gilded and studded with gems, remind us of the material of the Heavenly Jerusalem. Finally, there are the choral chants which, for good reason, are referred to as 'an angelic song', especially in the post-Paschal period when "Shine, shine, o, New Jerusalem!" is sung. It is this whole polyphonic orchestra, which merges together in a single symphony, that transports the believer to the Holy City.

Conclusion

When discussing hierotopy, one often hears repeated statements about an organized ensemble of multiple factors informing Byzantine sacred space, and we tend to forget that the key sense-making component of this system of val-

[8] Recall the note above about the 'existential image' or 'image-existence'.

ues and significations is still and remains the icon. Hence, it is not surprising that hierotopy emerged from the study of Byzantine iconographic programs as their fundamental organizing principle that united into a coherent assembly everything from relics and ritual to other sacred components, engendering a holistic experience of a spatial sacral image. Icons were key actors in this iconic-liturgical ensemble. They played the leading tune, as it were, while other iconic components also joined the choir, producing a forceful polyphonic symphony.

Icons first appeared as commemorative, votive images that were closely linked with and used in prayer, but their real destiny and promise was only fulfilled in Byzantine hierotopy. Hierotopy was born in the matrix of iconographic programs, even while the full potential of the icon has only been revealed in the context of hierotopic studies. Icons engendered and nurtured the iconic worldview, which was instrumental in the perception of sacred spaces. Through icons the divine penetrated the 'here and now', both forming and filling sacred space as an interfacing area between the two worlds and transforming it into a living spatial icon.

The wonder-working activity of icons, which has never quite fit in with the classical theory of icons, has found its place and purpose in hierotopy. Indeed, icons are working miracles all the time – miracles of the incarnation of the divine into dynamic spatial forms. The famous example of the Tuesday Hodegetria is archetypical in this respect. Any icon is, potentially, a Constantinopolitan Theotokos, ever ready to engage in the sacred celestial *choros*.

REFERENCES

Avanesov 2017 – Avanesov S. S. The Iconic Worldview. *Icon in Russian Literature and Culture.* Ed. by V. V. Lepahin. Moscow, 2017. P. 5–10. In Russian.

Bacci 2016 – Bacci M. Sacred Spaces vs Holy Sites: On the Limits and Advantages of a Hierotopic Approach. *Icons of Space, Icons in Space, Iconography or Hierotopy? International Congress of Byzantine Studies*. Belgrade, August 2016. P. 9–16. URL: http://hierotopy.ru/contents/LidovIconsOfSpaceRTcongress2016.PDF.

Bakalova 2017 – Bakalova E. The Miraculous Icon-Reliquary of Rila Monastery and the Ritual of the Consecration (Blessing) of Water (Evoking the Constantinopolitan Rituals?). *Holy Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World*. Ed. By A. Lidov. Moscow, 2017. P. 296–318.

Belting 1994 – Belting H. Likeness and Presence. A History of Image before the Era of Art. Transl. into English by Edmund Jephcott. Chicago, London, 1994.

Böhme 2017 – Böhme G. The Aesthetics of Atmospheres. Ed. by Jean-Paul Thibaud. London, 2017.

Eliade 1957 – Eliade M. The Sacred and the Prophane. The Nature of Religion. Orlando, 1957.

Freedberg 1989 – Freedberg D. The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago, London, 1989.

Gell 1998 – Gell A. Art and Agency. An Anthropological Theory. Oxford, 1998.

Isar 2006 – Isar N. Chorography – a Performative Paradigm of Creation of Sacred Space in Byzantium. *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2006. P. 59–90.

Isar 2011 – Isar N. Χορός: The Dance of Adam. The Making of Byzantine Chorography. The Anthropology of the Choir of Dance in Byzantium. Leiden, 2011.

Lepahin 2002 – Lepahin V. V. Icons and Iconicity. St. Petersburg, 2002. In Russian.

Lidov 1992 – Lidov A. Constantinopolitan Hodegetria. *Wonder-working Icons in Eastern Christian Culture*. Moscow, 1992. In Russian.

Lidov 1996 a – Miracle-working Icon in Byzantium and Old Rus. Ed. by A. Lidov. Moscow, 1996. In Russian.

Lidov 1996 b – Lidov A. Miracle-working Icons in Church Decoration: On the Symbolic Programme of the Royal Doors of St. Sophia at Constantinople. *Miracle-working Icon in Byzantium and Old Rus.* Moscow, 1996. P. 44–75. In Russian.

Lidov 1998 – Lidov A. Heavenly Jerusalem. The Byzantine Approach. Jewish Art. Jerusalem, 1998. P. 340–353.

Lidov 2003 – Eastern Christian Relics. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2003.

Lidov 2006 a – Lidov A. The Creation of Sacred Spaces as a Form of Creativity and Subject of Cultural History. *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia.* Ed. by A. Lidov. Moscow, 2006. P. 32–58.

Lidov 2006 b – Lidov A. Spatial Icons. The Miraculous Performance with the Hodegetria of Constantinople. *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia.* Ed. by A. Lidov. Moscow, 2006. P. 325–348. In Russian.

Lidov 2006 c – Relics in Byzantium and Medieval Russia. Written Sources. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2006. In Russian.

Lidov 2009 a – Lidov A. Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture. Moscow, 2009. In Russian.

Lidov 2009 b – Lidov A. 'Image-Paradigms' as a Category of Mediterranean Visual Culture. A Hierotopic Approach to Art History. *Crossing Cultures. Papers of the 32nd International Congress in the History of Art.* Melbourne, 2009. P. 148–153.

Lidov 2009 c – New Jerusalems. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2009.

Lidov 2014 a – Lidov A. The Icon. The World of the Holy Images in Byzantium and the Medieval Russia. Moscow, 2014. In Russian.

Lidov 2014 b – Lidov A. The Temple Veil as a Spatial Icon. Revealing an Image-Paradigm of Medieval Iconography and Hierotopy. *IKON*. 2014. 7. P. 97–108.

Lidov 2017 a – Lidov A. The Priesthood of the Virgin Mary as an Image-Paradigm of Christian Visual Culture. *IKON*. 2017. 10. P. 9–26.

Lidov 2017 b – Lidov A. Sacred Waters in Ecclesiastical Space. The Rivers of Paradise as an Image-Paradigm of Byzantine Hierotopy. *Holy Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2017. P. 159–183. In Russian.

Lidov 2019 – Lidov A. The Image-Paradigm of Holy Mount. The Ambo in the Hierotopy of the Byzantine Church. *The Hierotopy of Holy Mountains in Christian Culture*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2019. P. 149–157.

Pentcheva 2010 – Pentcheva B. V. The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium. University Park (PA), 2010.

Simsky 2013 – Simsky A. The Image-Paradigm of the Divine Fire in the Bible and Christian Tradition. *Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2013. P. 45–81. In Russian.

Simsky 2016 a – Simsky A. Image-paradigms in Religious Culture. *Interdisciplinary Researches of Culture.* 2016. 8. P. 36–44. In Russian.

Simsky 2016 b – Simsky A. Image-paradigms in Hierotopy: Ontological and Functional Aspects. *Diogenes' Lantern: The Human Being in Diversity of Practice.* 2016. Vol. 2. P. 355–374. In Russian.

Simsky 2018 a – Simsky A. Hierotopy as Principle and Instrument. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics.* 2018. 2 (16). P. 62–85. In Russian.

Simsky 2018 b – Simsky A. The Image-paradigm of Jerusalem in Christian Hierotopy. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*. 2018. 3 (17). P. 101–113. In Russian.

Simsky 2018 c – Simsky A. Icons of Sacred Matter: The Interpretation of Dutch Golden Age Painting in the Light of Protestant Hierotopy. *Proceedings of the 2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2018).* Atlantis Press, 2018. P. 307–314.

Simsky 2019 – Simsky A. The Birth of Hierotopy from the Spirit of the Icon. *Space of the Icon. Iconography and Hierotopy. To the 60th anniversary of Alexei Lidov.* Eds. M. Bacci, J. Bogdanović. Moscow, 2019. P. 22–40. In Russian.

Zagraevsky 2018 – Zagraevsky S. V. About Scientific Validity of Hierotopy. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics.* 2018. 1 (15). P. 49–69. In Russian.

Материал поступил в редакцию 27.04.2020,
принят к публикации 26.05.2020

Для цитирования:
Simsky A. The Discovery of Hierotopy // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 9–28. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-9-28.

For citation:
Simsky A. The Discovery of Hierotopy. *Journal of Visual Theology.* 2020. 1. P. 9–28. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-9-28.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-29-66

САКРАЛЬНАЯ ТОПИКА РУССКОГО ГОРОДА (7). К ТИПОЛОГИИ НАДВРАТНЫХ ХРАМОВ

С. С. Аванесов
Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Россия
iskiteam@yandex.ru

В статье продолжено исследование принципов и способов формирования пространства традиционного русского города как визуального текста. Такой текст имеет по преимуществу сакральное содержание. В нём выражаются религиозные установки, ориентиры и ценности, а также транслируются священные образцы и демонстрируются эсхатологические образы. Синтаксис городского визуального текста определяется ключевыми архитектурными доминантами, несущими на себе основную смысловую нагрузку. Такие доминанты в традиционном христианском городе – это собор и парадные ворота, объединённые в одну пространственную синтагму. Комплекс «собор–ворота» является прямой аллюзией на сакральную топику Иерусалима. Создание такого ансамбля является распространённым на Руси способом осуществления культурно-семиотического трансфера, то есть воспроизведения иерусалимской пространственной «программы». При этом специфика русской версии «новых Иерусалимов» заключается в особой конструкции ворот, соединяющих в себе проездную башню и надвратный храм. В статье критически анализируется тезис о происхождении русского надвратного храма от византийских образцов. Показано, что надвратный храм является чисто русским архитектурным «изобретением», а происхождение и широкое распространение этой конструкции объясняется решением семиотической задачи – стремлением создать «пространственную икону» Иерусалима как центра Святой Земли. В статье также предложена типология надвратных храмов. Цель такой типологии – уточнить объём и содержание понятия «надвратный храм», выделить и характеризовать разновидности этого сооружения, а также указать на те варианты композиции «храм–ворота», которые мы не можем отнести к категории надвратных храмов в точном смысле. Предложены пять типов надвратного храма и определены архитектурные сооружения, относящиеся к этим типам. Исследование призвано уточнить тезис о важнейшей роли русского надвратного храма в создании сакрального пространства (иеротопии) восточнохристианского города.

Ключевые слова: визуальная семиотика, городской текст, христианская архитектура, сакральное пространство, архитектурная доминанта, надвратный храм, культурно-семиотический трансфер, иеротопия, новые Иерусалимы.

SACRED TOPICS OF RUSSIAN CITIES (7). TO THE TYPOLOGY OF THE OVERGATE CHURCHES

Sergey Avanesov
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia
iskiteam@yandex.ru

In this article I continue to study the principles and methods of forming the space of a traditional Russian city as a visual text. Such a text has predominantly sacred content: it expresses religious attitudes, purposes and values, as well as conveys sacred patterns and demonstrates eschatological images. The syntax of urban visual text is determined by key architectural dominants that carry the basic semantic load. Such dominants in a traditional Christian city are the cathedral and the front gate, combined into one spatial syntagma. The "cathedral–gate" complex is a direct allusion to the sacred topic of Jerusalem. The creation of such an ensemble is a widespread Russian way to implement a cultural-semiotic transfer, that is, to reproduce the Jerusalem spatial "program". At the same time, the specifics of the Russian version of the "New Jerusalems" is in the special design of the gate, which combines a travel tower and an overgate church. In the article I critically analyze the thesis that Russian overgate churches come from the Byzantine samples. I show that the overgate church is originally Russian architectural invention, and the creation and wide distribution of this building is explained by the solution of the semiotic problem – the aspiration to create a "spatial icon" of Jerusalem as the center of the Holy Land. I also suggest a typology of overgate churches. The purpose of this typology is to clarify the scope and content of the overgate church concept, to identify and characterize the varieties of this architectural structure, and also to indicate those variations of the "church–gate" composition, that are not possible to be attributed to the category of overgate churches in the exact sense. In the article I suggest five types of overgate churches and define architectural structures belonging to these types. This study clarifies thesis about the crucial role of Russian overgate churches in creating sacred space (hierotopy) of the Eastern Christian cities.

Keywords: visual semiotics, urban text, Christian architecture, sacred space, architectural dominant, overgate churches, cultural-semiotic transfer, hierotopy, new Jerusalems.

Исследования последних лет в области иеротопии и визуальной урбанистики позволяют подойти к пониманию традиционного города как такого культурного феномена, создание которого предполагало не только постановку и решение утилитарных, социально-экономических, политических и военных задач, но и преследовало вполне семиотические цели. Город как пространственно расположенное («трёхмерное») произведение искусства, посредством которого оформляется и транслируется определённое высказывание, сообщение, нарратив сакрального характера, может и должен рассматриваться как предмет визуальной семиотики. Такой подход к пониманию раннего русского города позволяет выявить в нём «иерусалимскую» образно-смысловую парадигму, воплощаемую с помощью различных объёмно-пространственных и пластических форм, главными из которых высту-

пают городской собор и городские «парадные» ворота [см.: Аванесов 2018, 73–80]. Трансфер идеи Иерусалима осуществляется именно посредством заполнения и визуального закрепления указанных двух синтаксических позиций, несущих на себе весь городской сакральный «текст». Та же синтаксическая конструкция обнаруживается и на уровне детинца, княжеской резиденции, епископского двора или монастыря.

Собственно русская традиция создания названной градообразующей конструкции характеризуется тем, что в пространственном ансамбле «собор–ворота» её вторая составляющая визуально усилена постановкой храма на проездную башню. Такой приём создаёт дополнительную визуальную акцентуацию на «периферийном» элементе иерусалимской композиции и значительно усиливает те смыслы, которые с ним символически связаны. Традиция создания надвратных храмов в средневековой Руси не имеет аналогов и «уникальна с точки зрения их истории и символики» [Трифонова 2005]. До сих пор не обнаружены явные признаки заимствования такой комбинации храма и ворот из предшествующей византийской традиции, хотя некоторые исследователи поспешили декларировать её наличие. Поиски аргументов в пользу существования упомянутой традиции осложняются тем, что «сохранность именно этого типа памятников самая худшая, так как они почти не опознаются археологически» [Виноградов 2018, 249], а документальные свидетельства, как правило, двусмысленны или неполны. Именно поэтому всякое утверждение о наличии археологических остатков надвратного храма где-либо вне ареала русской культуры следует воспринимать с сомнением и относиться к подобному утверждению критически – как к такой гипотезе, которая априорно слабо верифицируема.

К примеру, Вл. В. Седов «постулировал широкое распространение надвратных церквей во всем византийском мире, а также символический, “иерусалимский” характер таких храмов» [Виноградов 2018, 249; ср.: Седов 2009]. Однако данный тезис оказался чрезвычайно слабым [см.: Аванесов 2019, 127–132]. К примеру, А. Ю. Виноградов утверждает, что целый ряд храмов, перечисленных Вл. В. Седовым, вряд ли можно считать в строгом смысле надвратными. В этот ряд он включает церкви Богородицы «Иерусалим» у Золотых ворот в Константинополе, св. Фоки на Акрополе, Христа Филантропа, св. Иоанна Богослова, св. Афиногена, храмы при колокольне монастыря Осиос Лукас, а также храмы Святых Архангелов в Бачкове (Болгария), св. Николая в Гелати (Грузия) и Сурб Аствацацин в Татеве (Армения), отнеся три последние постройки к категории храмов «над галереями» [Виноградов 2018, 250–265]. Действительно, храмы такого типа ни физически, ни символически не связаны с входными воротами с их богатейшей семантикой и, скорее всего, их конструкция обусловлена удобством сообщения между разными частями территории монастыря.

Можно заключить, что надвратные храмы «были редкостью в Византии и ни в одной её части не образовали сколько-либо устойчивой традиции» [Виноградов 2018, 249], а потому нет оснований предполагать вторичный, *производный* характер композиции первого русского надвратного храма на Золотых воротах Киева как образца для всех последующих подобного рода сооружений. Тем не менее, А. Ю. Виноградов не отказывается от этого

предположения, настаивая на существовании перечисленных ниже византийских *надвратных* храмов.

1) Церковь Христа-Спасителя в «Медных» воротах (Халки) Большого императорского дворца в Константинополе. Ряд исследователей ставят под сомнение её надвратный характер [см.: Виноградов 2018, 250; Виноградов 2016, 179]. Однако А. Ю. Виноградов предполагает, что это самый ранний византийский надвратный храм, который к тому же был действующим «до конца Византии» [Виноградов 2018, 252]. Построен он был императором Романом Лакапином (920–944), а перестроен в 971 году императором Иоанном Цимисхием (969–976); оба являются представителями Армянской (Македонской) династии. Тесноту этого храма описал Лев Диакон (Hist. VIII 1); из этого описания как будто следует, что храм был именно надвратным [Виноградов 2018, 250–251]. У Льва Диакона, однако, в указанном месте сообщается следующее [Лев 1988, 68]:

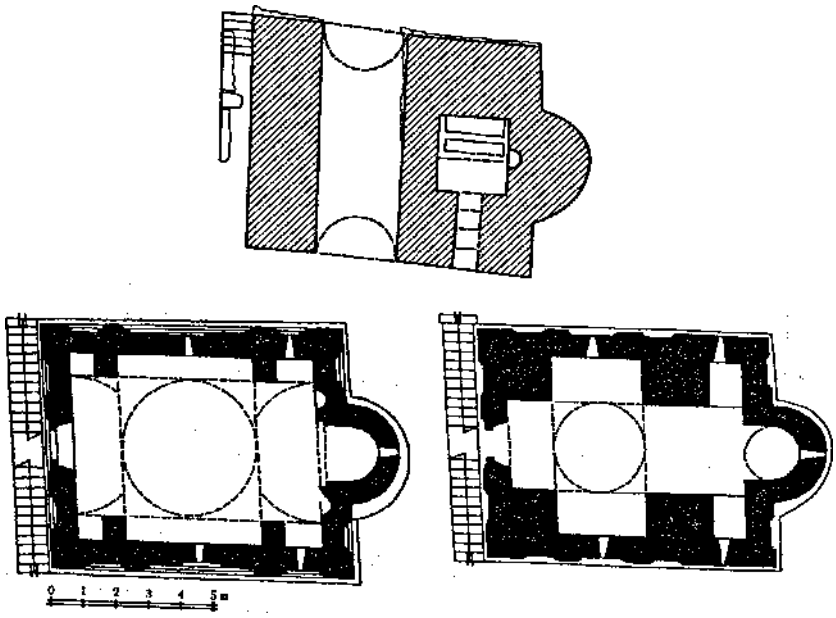
> «Как только ясная весна сменила мрачную зиму, император тотчас поднял крестное знамя и стал спешить <с походом> против тавроскифов. Прямо из дворца он отправился помолиться Богу во всеми почитаемый храм Христа Спасителя, находящийся в Халке. Увидев, что место для молящихся очень узко, ибо там едва могут поместиться пятнадцать человек, а вход извилист, неудобен и походит на витой лабиринт или убежище, <Иоанн> тотчас же приказал перестроить храм от самого основания, расширить и сделать более светлым. Он сам обозначил очертания стен; некое вдохновение внушило ему это усердие и распорядительность, и храм достиг такой красоты и величия, которые присущи ему теперь»[1].

Здесь мы читаем, что а) храм находился *в* воротах, а не *на* воротах; б) судя по более чем скромным размерам и узкому извилистому входу, храм помещался внутри «тела» ворот; в) император сам разметил периметр стен нового храма, а сделать это он мог, вероятнее всего, на поверхности земли (если было ещё свободное место на воротах, то невозможно объяснить, почему первый храм построили таким тесным). Следовательно, первоначальный храм, судя по всему, помещался *внутри* ворот и, скорее всего, снаружи никак не был дополнительно выражен, а новый был построен *рядом* с воротами, то есть на земле. Скорее всего, это был один из многих византийских «привратных храмов» [Трифонова 2005]. Важно принять во внимание, что ворота Халки были «вполне светским по архитектуре позднеантичным сооружением» [Виноградов 2018, 251], то есть, видимо, просто триумфальной аркой, на которой невозможно разместить храм, тем более «величественный». Вызывает сомнение и факт погребения императора в *надвратном* храме: «погребения во втором ярусе не известны в Византии»; но тогда где же он был погребён? Поневоле приходится предполагать, что «гробница императора находилась, вероятно, в нижней части здания» [Виноградов 2018, 252]. Как же у надвратного храма, стоящего *на* триумфальной арке, могла быть «нижняя часть»? Мы снимем этот вопрос, только пред-

[1] Пер. М. М. Копыленко.

положив, что новый храм был построен *рядом* с «позднеантичными» воротами, а не *на* них.

Итак, существуют обоснованные сомнения в том, что оба храма, последовательно построенные в воротах Халки, были надвратными. Во всяком случае, при всех аргументах за надвратный характер этих сооружений, невозможно не принимать во внимание не менее серьёзные аргументы против, и потому однозначно утвердительное суждение на этот счёт невозможно. Следовательно, у нас *нет* достаточных оснований ссылаться на это сооружение как на пример византийского надвратного храма.

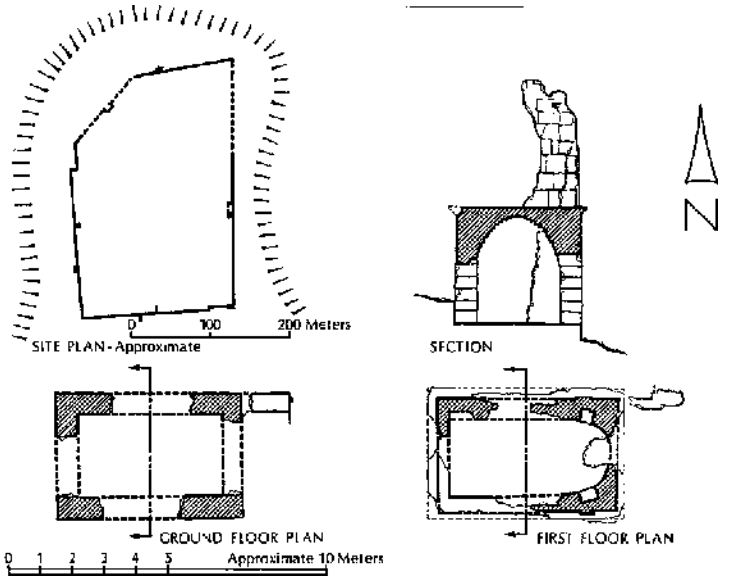


Ил. 1. План ворот и гипотетические планы церкви № 5 в Пернике.
Источник: Виноградов 2018, 253.

2) Единственный известный пример надвратной церкви на Балканах, на которую можно указать как на экземпляр византийской архитектуры, – это храм № 5 в Пернике (кон. XI – нач. XII в.), под западной частью которого находился проезд от крепостных ворот к главной улице города. «Точная форма надвратной церкви не известна, но, вероятно, она была купольной <…>. Датировка перникского надвратного храма указывает на его строительство во время византийского владычества, вероятно, под влиянием Константинополя» [Виноградов 2018, 253]. Как видим, по времени постройки этот храм не мог принадлежать к числу прототипов Золотых ворот Киева, да и по своей конструкции (ил. 1) – это явно *не* храм на воротах [ср.: Седов 2009, 551]. Постройка может быть отнесена к типу храмов, примыкающих к воротной башне, с общим проездом под ними.

3) В Малой Азии, по сообщению А. Ю. Виноградова, надвратные храмы могут быть зафиксированы только в одном – далеко не столичном – регионе, а именно в Понте, в крайней северо-восточной феме Халдия с центром

в Трапезунте. Имеются в виду «две надвратные церкви <…> в Бузлуджа Кале (Джанаер) в 30 км к востоку от Трапезунта», которые были расположены «над северными и южными воротами этого комплекса». От южной церкви сохранился только фрагмент наборного пола, поэтому о ней нельзя сказать ничего определённого; «от северной, отделённой от нижнего яруса карнизом, – северо-западный угол и вся восточная часть, включая невыраженную снаружи апсиду» (ил. 2). Упомянутый карниз может указывать на «кавказское влияние» [Виноградов 2018, 253–254]; действительно, Грузия и Армения – совсем неподалёку. Вполне возможно, что и южный надвратный храм, если он был, имел такой же план. «Весь комплекс Бузлуджа Кале, – пишет А. Ю. Виноградов, – представляет собой Халдский монастырь Спасителя в Сирменах, основанный <…> в конце IX в., не раньше какого времени датируются и его постройки. Ни одна из них точно не датирована» [Виноградов 2018, 254]. Вл. В. Седов предположительно относит их сооружение к X–XII векам [Седов 2009, 551].



Ил. 2. План Сирменского монастыря, план северных ворот, поперечный разрез северных ворот и храма, план по уровню северной надвратной церкви.
Источник: Виноградов 2018, 254.

Итак, а) тип названных сооружений определяется достаточно условно; б) их датировка очень приблизительна; в) наконец, самое главное: Киев подражает Царьграду, а не провинциальному монастырю. Возвышенная сакральная идея для Ярослава и Илариона воплощена не в какой-то обобщённой и потому *абстрактной* конструкции (которая могла или не могла применяться где-то там или здесь, о которой они могли знать, а могли и не знать), а в *конкретном* городе – Константинополе как втором Иерусалиме с его вполне определёнными семиотическими маркерами. А в Константинополе *не было храма на воротах*.



Ил. 3. Руины Варзахана.
Источник: https://www.collectif2015.org/tr/100Monuments/Le-Couvent-Rouge-de-Varzahan/

4) Подобного типа «надвратное» сооружение обнаруживается на территории того же Понта; это не сохранившийся «надвратный храм в Варзахане близ Байбурта». На фотографиях конца XIX века (ил. 3) мы видим только его восточную стену, которая разрушилась, видимо, к 1913 году. Однако и по поводу этого храма существуют разногласия. Так, например, Жан-Мишель Тьерри «считал арку под храмом сводом нижней камеры двухэтажной погребальной церкви, типичной для армянской архитектуры»; А. Ю. Виноградов не соглашается с этим мнением: на старой фотографии, пишет он, «хорошо видна аккуратная лицевая кладка восточного края арки, исключающая возможность присоединения к ней стены, свода или апсиды; против этого говорит и двухуступчатая профилировка торца арки, и выравнивание по нему восточного края апсиды в верхнем ярусе» [Виноградов 2018, 255]. Заметим, однако, что такая форма облицовки арки вовсе не исключает возможности присоединения к ней стены с *внутренней* стороны; в этой стене могло быть окно (скорее всего) или даже дверь с порталом. И в таком случае мы видим не проездную арку, а первый ярус типичной церкви-усыпальницы (или церкви-кенотафа). Такого рода арку, кстати, мы можем наблюдать в нижнем ярусе армянского погребального мемориала в Агиту (ил. 4), сооружение которого относят к VII веку [Мнацаканян 1976, 226–228]; здесь она обрамляет собой вход в склеп, в то время как вторая, меньшая арка ведёт в боковую галерею[2]. Под такой же аркой расположен вход в трёхъярусную церковь Мцире Чиквани (X век) в грузинском монастыре Успения Пресвятой Богородицы в Мартвили (ил. 5).

[2] Согласно иной интерпретации, мы видим здесь «двухкамерную сводчатую усыпальницу», внешний декор которой позволяет датировать памятник «второй половиной VII в.» [Степанян 2008, 219–220].

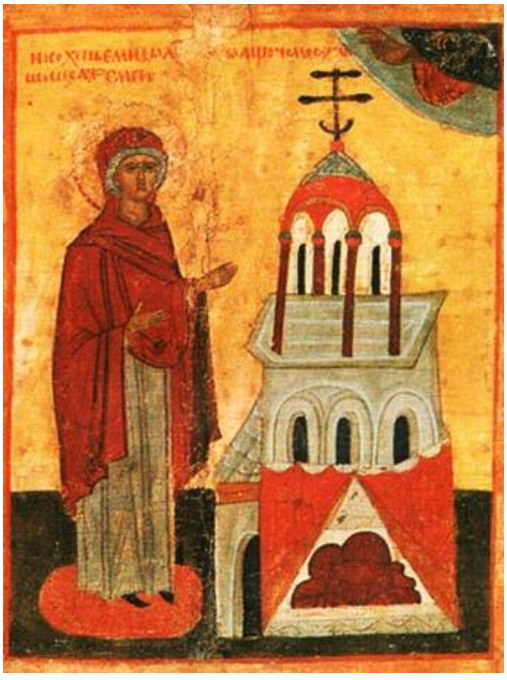


Ил. 4. Руины усыпальницы в Агиту. VII в.
Источник: https://vstrokax.net/istoriya/pamyatniki-armyanskoj-arhitektury/.



Ил. 5. Храм Мцире Чиквани. Мартвили, Грузия.
Источник: https://www.pinterest.ru/pin/596375175633587316/.

Арка в нижней части варзаханской церкви, утверждает А. Ю. Виноградов, «может быть только проездом ворот, находившихся, очевидно, в стене (остатки последней хорошо читаются на фотографии Ермакова к югу от ворот и хуже – к северу)» [Виноградов 2018, 255]. Между тем на фотографии мы видим, почти без всякого сомнения, юго-восточный угол само́й церкви, а не часть какой-то оборонительной стены. К тому же, для въездных ворот это было бы крайне неудачное место, поскольку поверхность тут имеет поперечный уклон не менее 30°, и если площадку под небольшой храм ещё можно было выровнять без особого труда, то для подведения сюда дороги потребовались бы значительные и никак не объяснимые усилия. Так что вполне вероятно, что это действительно была церковь-усыпальница, построенная по той же схеме, что и Сурб Аствацацин в Егварде (не ранее 1301) или в Нораванке (1339), восходящие, в свою очередь, по мнению О. Х. Халпахчьяна, к «Пастушьей церкви» XI века в Ани [Яралов 1966, 260–261]. Возможно, церковь в Варзахане – это ещё более ранний вариант погребального храма (хотя однозначно не первый). Такого типа храм, нижняя часть которого предназначалась для помещения реликвии или усыпальницы[3], изображён, к примеру, на иконе XVI века «Положение ризы Богоматери» из Каргополя (ил. 6).



Ил. 6. Положение ризы Богоматери во Влахерне с избранными святыми. Средник. Собор Рождества Христова, Каргополь, XVI в. Вологодский музей-заповедник. Источник: http://prep-serafim.cerkov.ru/2019/09/13/polozhenie-chestnoj-rizy-presvyatoj-bogorodicy-vo-vlaxerne/.

[3] Об «иерусалимской» семантике армянских храмов-усыпальниц см.: Казарян 2009, 530–532.

А. Ю. Виноградов предлагает датировать понтийские храмы в Сирменах и Варзахане, которые он квалифицирует как надвратные, концом X века [Виноградов 2018, 257]; такая квалификация, как видим, не безупречна.

5) Наряду с Понтом, считает А. Ю. Виноградов, «традицию надвратных церквей, на сей раз зальных, можно проследить в Крыму». Древнейшее из таких сооружений было расположено поперёк арки главных ворот городища Эски-Кермен в Горном Крыму; от него сохранилась «только вырубленная в скале апсида на восточном откосе ворот» [Виноградов 2018, 257], то есть практически ничего. Хронология существования «храмика» (само слово, которым обозначено это сооружение, симптоматично: назвать его храмом не поворачивается язык), по-видимому, такова:

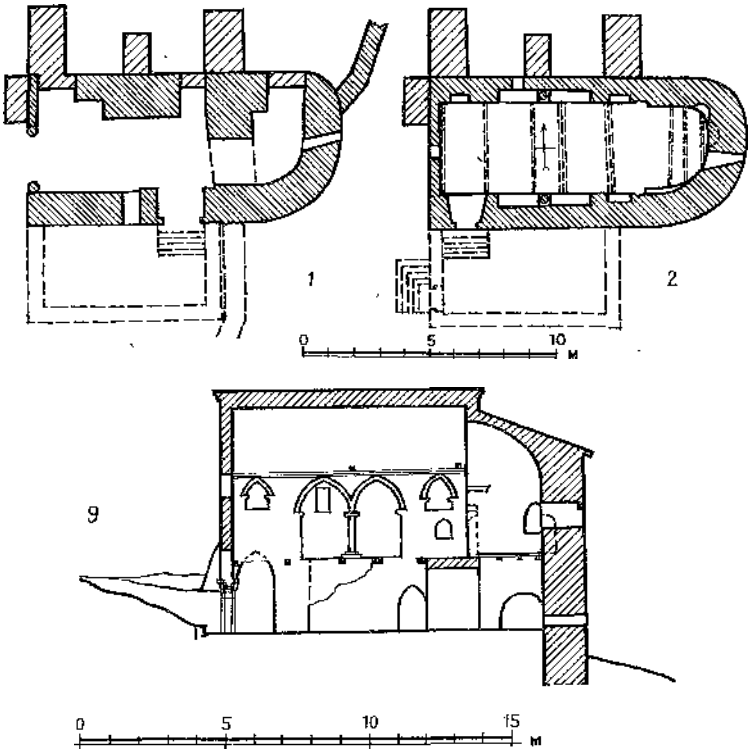
> «На первой, ранневизантийской стадии над вырубленным в скале проёмом ворот сооружается оборонительная башня, возможно, с боевой площадкой перед ней. На второй стадии, видимо, при хазарах, башня разбирается, а на месте возможной боевой площадки сооружается надвратный храмик – последнее логичнее датировать временем после восстановления византийской власти в Горном Крыму в 840-е гг. Наконец, после того, как этот надвратный храмик почему-то разрушился, к западу от него в XII–XIII вв. был сооружён аналогичный по размеру и просуществовавший до гибели городища в конце XIII в. храмик с усыпальницей. Последняя вводит его в комплекс других церковных погребальных сооружений у главных ворот, развивающийся с VIII–IX вв.» [Виноградов 2016, 175–176].

Итак, «храмик», от которого осталась лишь выемка в скале, был сооружён после разборки воротной башни, «видимо», при хазарах и, «вероятнее всего», после восстановления власти Византии; «если» он построен под влиянием ворот Халки, то это случилось не ранее середины X века [Виноградов 2018, 257]; он был «скорее каменным, чем деревянным» [Виноградов 2016, 175]; в конце концов, он «почему-то» разрушился. Иначе говоря, всё его устройство и вся его хронология *основаны на предположениях*. И даже сменивший его более поздний храм (уже совершенно точно *не* надвратный) датируется весьма приблизительно[4]. «Отметим, – добавляет А. Ю. Виноградов, – что храм окружён скальными погребениями, функционально сближающими его с Халкинским храмом – усыпальницей Иоанна Цимисхия [Виноградов 2018, 257]. Скорее, из этого надо делать вывод об очевидной связи данного сооружения именно «с погребальным комплексом» [Виноградов 2018, 267], то есть о том, что «храмик» был не надвратным, а погребальным, как и его вероятный столичный прототип.

6) А. Ю. Виноградов упоминает также церковь в крымской крепости Фуна, относя её «к поздневизантийскому времени». Это храм «с продольной ориентацией наоса», перестроенный из воротной башни и снабжённый «богато орнаментированной метрической надписью с гербами» [Виноградов 2018, 257]. По поводу храма из Фуны я уже высказывался [Аванесов 2019,

[4] О трудностях датировки крымских архитектурных памятников, в том числе из Эски-Кермена и Мангупа, см.: Хрушкова 2004, 175–180.

130]; тем не менее, следует уделить ему дополнительное внимание с точки зрения его типологии и семантики.

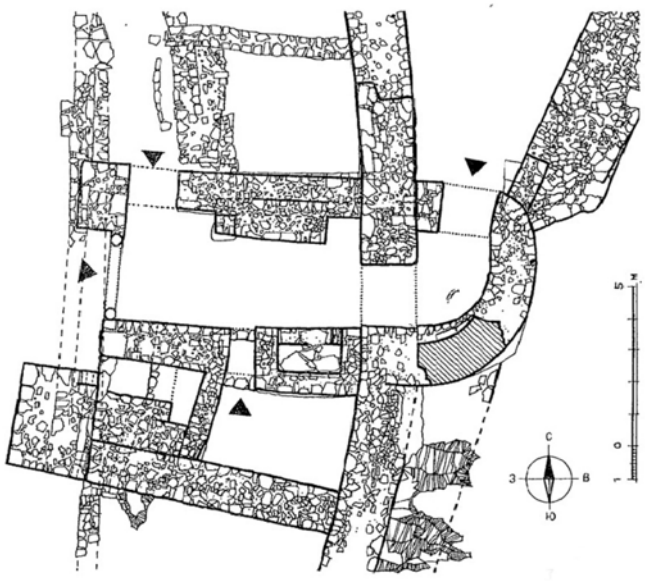


Ил. 7. Ворота и надвратный храм крепости Фуна.
План нижнего и верхнего этажей; продольный разрез.
Источник: Кирилко 1989, 65, 68.

Крепость Фуна была построена в XIV в. по заказу князей Феодоро, «владетелей Горного Крыма» [Виноградов 2018, 257], и служила важным стратегическим пунктом, контролирующим главный путь из степной части полуострова к морю. Именуется замок по греческому названию поселения, находившегося рядом. Церковь св. Феодора Стратилата [Мыц 1991, 34] расположена в восточной части укрепления и является одной из доминант замка. Её размеры: длина – 14,4 м, ширина – 6,8 м, высота до конька крыши – около 9 метров [Кирилко 1989, 62–63; ср.: Мыц 1991, 151]. Археологические находки 1980-х годов позволили датировать храм 1459 годом [Мыц 1991, 151]. Он был действующим до 1778 года. В 1927 г. верхний этаж рухнул во время землетрясения, а местные жители превратили руины в каменоломню. К началу раскопок 1980-х годов от церкви сохранялась лишь часть апсиды «до основания конхи» [Кирилко 1989, 63–66]. Реконструкция первоначального вида постройки «не представляет особых затруднений»: это была обычная для архитектуры Крыма небольшая однонефная одноапсидная церковь, прямоугольная в плане (ил. 7); она была выстроена над входом в крепость, частично включив в себя уже находившиеся здесь сооружения

[Кирилко 1989, 67]. В частности, апсида храма была устроена на руинах бывшей входной башни полукруглой формы. Алтарь помещался на втором этаже церкви [Мыц 1991, 28].

Однако постройка храма на входной башне сразу же понизила уровень обороноспособности на данном участке. Церковь не только разорвала крепостную стену, сделав невозможным контакт обороняющихся друг с другом, но и создала значительную слепую зону перед стеной, которую нельзя было простреливать. Это, конечно же, было заранее понятно проектировщикам и строителям храма. Поэтому, дабы компенсировать ущерб, наносимый обороноспособности укрепления, в ходе возведения церкви к её апсиде с севера была пристроена «дополнительная мощная оборонительная стена толщиной около 3 м», в результате чего «ранее выступавшая апсида оказалась почти полностью утопленной в новую линию обороны» [Кирилко 1989, 66], а надвратное положение церкви сразу же стало достаточно условным (*ил.* 8). Сами ворота пришлось перенести на 16,5 м к северу, а вход в храм со стороны апсиды оказался в южном конце каменного захаба [Мыц 1991, 151]. Таким образом, церковь в Фуне была расположена полностью во внутреннем пространстве замка. Такого рода сооружение, конечно, нельзя прямо отнести к храмам на входных воротах, однако её надвратный (в широком смысле) характер очевиден. К такому же типу храмов можно отнести, например, Свято-Троицкую (первоначально Свято-Сергиевскую) церковь в звенигородском Саввино-Сторожевском монастыре (1651) и церковь св. Николая Чудотворца в Псково-Печерском монастыре (1654).



Ил. 8. Фуна. Надвратный храм и внешняя стена крепости. План.
Источник: Кирилко 1989, 68.

Функционально-типологическая квалификация здания фунской церкви представляется затруднительной по двум аспектам – по местоположе-

нию и по конструкции. Во-первых, встроенная в оборонительный пояс, она как будто не имеет очевидного защитного значения. Понятно, что решение о постройке храма не было напрямую обусловлено оборонительными целями. «Включение церкви в систему обороны не было связано с усилением обороноспособности укрепления. <…> Следовательно, мотивы строительства храма в нашем случае должны быть другими» [Кирилко 1989, 66]. Остаётся определить, какими были эти мотивы. Во-вторых, «тип маленького однонефного одноапсидного храма с прямоугольным планом» был достаточно распространён в средневековой архитектуре Крыма; однако церковь в Фуне, принадлежа к указанному типу, имеет «необычное объёмно-плановое решение» [см.: Кирилко 1989, 63–66], будучи двухъярусной с проездом в нижней части. Такая композиция – явление не только «редкое» [Мыц 1991, 28] и даже, может быть, единственное в средневековой архитектуре Крыма, но и уникальное в византийской строительной традиции в целом [Кирилко 1989, 67]. В то же время этажные, вертикально расчленённые храмы присутствуют в архитектуре Кавказа, ближайшего к Крыму культурного региона; они особенно характерны для Армении, где появляются уже в раннехристианский период. Многоярусные культовые постройки являются одной из традиционных форм средневековой армянской архитектуры, а их возникновение и распространение в значительной степени мотивировано канонами Армянской церкви. В специальной литературе отмечается, что

> «своими корнями проблема двух ярусов мемориальных памятников уходит в то время, когда Сааком Партевом были сформулированы каноны Армянской церкви, определившие социально-политический облик Армении после принятия христианства. В отличие от Византии, где разрешалось хоронить видных представителей духовенства и феодальной знати внутри храмов (или внутри приделов, как это практиковалось в Сирии), Армянская церковь запрещала захоронения внутри культовых сооружений. <…> Вследствие этого <…> двухъярусные усыпальницы получили, в отличие от Сирии и Византии, широкое распространение в армянском зодчестве» [Мнацаканян 1976, 214].

Один из древнейших христианских мартириев Армении – усыпальница Рипсиме – изначально (первая пол. IV в.) был выстроен как раз в форме «вытянутого прямоугольника с апсидой», то есть выглядел в принципе так же, как храм в Фуне; позже, в 618–630 гг., над этой усыпальницей был надстроен башнеобразный объём, завершённый «балдахином на четырёх квадратных столпах» [Мнацаканян 1976, 222–223]. Параллели между мемориальной архитектурой Армении и крымской крепостной церковью не покажутся натянутыми, если иметь в виду, что «фунский надвратный храм был построен, судя по всему, армянскими мастерами» [Виноградов 2018, 257]. Участие армянских строителей в возведении храма не отмечено в известных нам письменных источниках; однако «архитектурный анализ позволяет выделить ряд особенностей сооружения, не характерных для греческой и генуэзской архитектуры, но соотносимых с армянским зодчеством» [Кирилко 1989, 67]. В частности, западный вход выполнен в формах, характерных для армянской архитектуры; капители входных колонн «со срезан-

ными углами» являются традиционным признаком армянского зодчества; южный вход украшен балкой с орнаментом в армянском стиле. В оформлении экстерьера храма было использовано также рельефное изображение процветшего креста «в плетёной рамке», то есть классический армянский хачкар. Кроме того, на южной колонне входа обнаружена авторская метка в виде армянской буквы Բ («бен») [Кирилко 1989, 67–71]. Итак, налицо армянский архитектурный «след», который препятствует однозначному отнесению храма к *византийской* традиции.

Ещё в XIX веке А. Л. Бертье-Делагард обратил внимание на «явно армянский стиль» фунского храма. О. И. Домбровский в середине 1960-х гг. определил стиль церкви как «армяно-малоазийский», а само фунское укрепление идентифицировал как монастырь. С другой стороны, А. Л. Якобсон утверждал, что церковь была построена в XVII веке и что ничего армянского или византийского в ней нет [Кирилко 1989, 63–66]. Видимо, можно говорить о том, что сама «схема» многоярусного храма-усыпальницы имеет армянское происхождение, а его конструкция была в большей или меньшей степени адаптирована к условиям и традиции Крыма. При этом нельзя отрицать, что армянские зодчие имели прямое отношение к разработке и возведению церкви в Фуне:

> «Армянская архитектура в средневековом строительстве Крыма получила специфически крымское провинциальное преломление, став при этом самобытным явлением. <…> Приняв за основу композицию двухэтажного храма-мартирия и используя характерные армянские формы, само здание всё же выстраивают в обычной для того времени технике – из бутового с лицевой подтёской камня на известковом растворе. В то же время достаточно отчётливо, хотя и несколько рудиментарно, в архитектонике храма проступают черты собственно армянской строительной техники». Стены второго этажа внутри и снаружи были облицованы туфом, «что значительно роднит постройку с храмами Армении». Храм покрыт каменной черепицей. «Кровля из каменной черепицы в крымской средневековой архитектуре – явление редкое и известно только на армянских постройках». Итак, «отмеченный исследованием значительный армянский компонент в архитектуре надвратной церкви укрепления Фуна позволяет считать эту постройку армянской, выполненной при непосредственном участии армянских мастеров в 1459 г.» [Кирилко 1989, 71–72].

Какова, однако, смысловая связь между надвратным храмом крымского замка и ярусными усыпальницами Армении? Понятно, что заимствование специализированной архитектурной «схемы» скорее всего было связано как раз с этой «погребальной» специализацией. Действительно, археологи обнаружили в южной части нижнего этажа фунской церкви аркосолий с погребальной камерой (костницей) [Кирилко 1989, 67; Мыц 1991, 28]. Захоронение не сохранилось, однако «связь его с постройкой храма в столь неудобном месте несомненна» [Кирилко 1989, 67]. Иначе говоря, фунская церковь была возведена *над* этим захоронением. Значит, церковь функционировала в качестве проездного (а следовательно, и оборонительного) сооружения в едином ансамбле с захабом и внешними воротами замка и одновременно служила усыпальницей, сочетая две функции: «оборонительную

и культовую» [Мыц 1991, 28]. Наличие апсиды в первом ярусе храма формально позволяло использовать этот ярус, условно говоря, в качестве мартирия, где могли происходить поминальные службы [см.: Мнацаканян 1976, 221–222, 225]; однако наличие сквозного прохода через первый ярус делает такое предположение маловероятным. Верхняя часть постройки использовалась как обычный храм, предназначенный для регулярных богослужений.

Как видим, церковь в Фуне сочетает в себе и наглядно выражает значения, связанные с христианской верой (форма и доминирующий статус постройки) и поминовением умерших (храм-надгробие). Надвратная конструкция придаёт ей дополнительные семиотические характеристики: покровительство свыше и освящение внутреннего пространства замка. Посвящение храма вполне соответствует его оборонной функции, расширяя понятие защиты в сторону представлений о небесном заступничестве.

Ясно, что фунская церковь, будучи достаточно поздним сооружением, никак не могла служить прототипом для русских надвратных храмов. Ко времени её создания на Руси было построено уже около тридцати таких храмов, и с момента освящения первого из них прошло не менее 400 лет.

7) Между эски-керменским «храмиком» и фунской церковью хронологически может быть помещено ещё одно крымское сооружение. Поскольку о прямом подражании Фуны Эски-Кермену «не может быть и речи, так как последний погиб ещё до конца XIII в.», постольку, по словам А. Ю. Виноградова, своеобразным переходным «мостиком» между храмами Эски-Кермена и Фуны мог быть «известный только по письменному свидетельству храм над городскими воротами Мангуп-Кале в Горном Крыму». Эта постройка упоминается в «Сказании о городе Феодоро», написанном пресвитером Матфеем вскоре после 1396 г. Автор «Сказания» восклицает: «Кто <…> опишет <…> портики, несущие на себе столпы четырёхугольные и удивительное строение, а сверху – крышу в виде храма, весьма соответствующего, как увидел я из его очертаний?». А. Ю. Виноградов признаёт: «Ни форма, ни датировка церкви нам не известны, но предшествующее описание городских ворот, имевших “портики … столпы четырёхугольные”, говорит о монументальности всей постройки. Отметим, что подобно эски-керменскому надвратному храму, около мангупского тоже были многочисленные скальные могилы. Важно, что храм сохранялся после разорения Мангупа – столицы Феодоро, в 1396 г. и, следовательно, мог послужить образцом для Фуны, резиденции феодоритских правителей, в 1459 г.» [Виноградов 2018, 257–260]. Как видим, и здесь «ни форма, ни датировка» неизвестны. Да и *крыша в виде храма* – это ведь не церковное здание. Так что весьма сомнительно, что речь тут вообще идёт о храме.

В целом трудно согласиться с тем, что архитектура византийского Крыма транслировала какие-то *столичные* образы, формы и приёмы. Скорее, влияние тут было провинциальным (Сирия, Каппадокия, Армения) с сильным местным колоритом [см.: Хрушкова 2004, 191–192], посему на эти экземпляры вряд ли стали бы ориентироваться строители «Нового Константинополя» на Днепре.

Приходится делать вывод, что все суждения о генезисе надвратного храма в рамках византийской архитектурной традиции выглядят как мини-

мум неубедительно. Ещё менее убедительным выглядит предположение о влиянии этой мнимой традиции на раннее русское зодчество.

Не удаётся обнаружить прототип русских надвратных церквей и на Афоне. Здесь храмы, расположенные на монастырских границах, обычно спрятаны *внутри* башен, в том числе и проездных. Такие церкви и часовни (параклисы) лишь с большой натяжкой можно было бы признать «ближайшими аналогами» русских надвратных храмов [Выголов 1994, 24–25]; разница же между теми и другими весьма существенна[5]. Афонские (и балканские) параклисы «никак не были выявлены во внешнем облике башни» [Трифонова 2005], в то время как русские надвратные храмы принципиально выставлены напоказ, помещаясь на вершинах воротных башен или включая проездные ворота в свои подклеты. Спрятанные в башнях часовни и храмы служили исключительно для молитв и богослужений; надвратный же храм, не теряя своего литургического назначения, призван был исполнять в первую очередь *семиотическую* функцию.

Однако В. П. Выголов выдвинул предположение, что у русских надвратных храмов имеется один (единственный) афонский прототип: надвратный храм монастыря Иверон.

> Когда прибывшую морем Иверскую икону Богородицы не удалось устроить в обычном храме, её, как пишет В. П. Выголов, «оставили на воротах, соорудив затем для неё надвратный храм во имя Богоматери Портаитиссы, т. е. Вратарницы. Согласно сказанию, это событие произошло где-то на рубеже X–XI вв., что для нас представляет особый интерес, так как оказывается предшествующим первым древнерусским надвратным храмам. <…> Поэтому есть основания предполагать, что данный факт мог повлиять на возведение церкви Благовещения на Золотых воротах Киева. Тем более что на Афоне в начале XI в. побывал Антоний, основатель Киево-Печерского монастыря. <…> К сожалению, мы точно не знаем, какова же была архитектура этой надвратной церкви Иверского монастыря, до наших дней не сохранившейся. Иначе говоря, представляла ли она самостоятельное храмовое здание, водружённое на ворота, или находилась внутри башни с воротным проездом внизу». Когда башня обветшала, её разобрали, «возведя в 1680 г. возле ворот небольшой храм, где и стоит икона» [Выголов 1994, 26–28].

Увы, «предположение о том, что первый надвратный храм появился <…> в афонском Иверском монастыре, повлиявшем затем на Русь <…>, базируется на недоразумении»: над монастырскими воротами первоначально была установлена икона Богоматери Портаитиссы, но не храм для неё, «который был построен значительно позже *рядом* с воротами» [Виноградов 2018, 266] (ил. 9). Иверская икона была выставлена на главные врата (ἡ πόρτα), не будучи заключённой ни в какое надвратное сооружение [см.: Толстая и др. 2009], а затем была помещена «в привратном небольшом храме» второй

[5] В перечень таких храмов, «спрятанных» внутри воротных башен, можно включить надвратную часовню в проездной башне-колокольне монастыря Студеница в Сербии (XIII в.), а также церковь Алексия человека Божия (1883) в Красной башне Саввино-Сторожевского монастыря.

половины XII века [Евсеева, Шведова 2011, 70]. Поэтому мы можем утверждать лишь то, что в Иверoне находилась и находится «привратная церковь Богородицы Вратарницы (Портаитиссы), одноглавный храм “на четырёх колонках”», выстроенный в средневизантийскую эпоху и перестроенный «при валашском господаре Иоанне Кантакузине в 1680–1683 гг.» [Седов 2009, 566], а вовсе не надвратная церковь или часовня.



Ил. 9. Храм Иверской иконы Божией Матери. Афон, Иверский монастырь, XII в. Источник: https://naafone.ru/shrines/monastyri-afona/svyatoy-monastyr-iveron/.

Можно лишь предположить, что афонский *образ* Богородицы-Вратарницы в русской раннехристианской культуре был соединён с *образом* Золотых ворот Иерусалима (затем и Константинополя), и русский Богородичный храм-врата, символизирующий собой и Иерусалим, и Пресвятую Деву, является результатом и концептуальным выражением синтеза этих образов.

Вл. В. Седов указывает на то, что в Великой Лавре на Афоне существует надвратная церковь св. Иоанна Крестителя – «небольшой купольный храм, стоящий над внутренними воротами обители»; датировка этого сооружения неизвестна, но, «судя по характеру кладки, <…> он принадлежит к поздневизантийскому времени, к XIII–XIV вв.» [Седов 2009, 566]. Однако это не храм над входным проездом, а храм *на галерее* (ил. 10), подобный церквам в Гелати, Бачкове и, возможно, Лорше. Более того, «надвратная» церковь св. Иоанна в Великой лавре на Афоне «относится к поствизантийскому времени» [Виноградов 2018, 250], а значит, никак не может фигурировать в списке прототипов киевских Золотых ворот.



Ил. 10. Великая лавра, Афон, Греция. Храм св. Иоанна Крестителя.
Источник: http://afon-oros.ru/monastery/monastery-001.shtml.



Ил. 11. Монастырь Филофей, Афон, Греция. Надвратный храм.
Источник: https://monastery.ru/zhurnal/bog-i-chelovek/ne-vse-dary-ot-boga/.

Надвратный храм на Афоне сегодня можно обнаружить в монастыре Филофей (*ил.* 11). Этот монастырь основан в 982 году; однако каменные

сооружения возводятся в нём только с 1752 года. В 1871 г. практически весь монастырь был уничтожен пожаром (кроме кафоликона, трапезной и библиотеки)[6]. Следовательно, существующий надвратный храм сооружён уже после 1871 года.

Как видим, христианский Восток не даёт ни одного сооружения, которое можно было бы признать конструктивным и семантическим образцом для храма Благовещения на Золотых воротах – первого надвратного храма Руси.

***

В свою очередь, для христианского Запада ситуация с наличием или отсутствием надвратных храмов выглядит весьма туманной и требует специального прояснения. Есть предположение, что в средневековой Европе широко распространённый культ архангела Михаила выражался, в частности, в том, что «в монастырях ему часто посвящались небольшие надвратные храмы и капеллы над главными порталами церквей: архангел стоял на страже» [Воскобойников 2014, 307]. Не очень понятно, насколько это было «часто» и можем ли мы называть те сооружения, которые здесь упоминаются, *надвратными* храмами. Трудно считать прототипом русских надвратных церквей, пишет А. Ю. Виноградов, конструкцию «над западным порталом храма (например, в Сан-Пьетро-ин-Ватикано, Клюни II, Сен-Филибере в Турнюсе): они относятся скорее к категории приделов на хорах» [Виноградов 2018, 265]. Так, капелла архангела Михаила в Турню (XI–XII вв.) – это всего лишь верхний этаж притвора монастырской базилики в аббатстве Сен-Филибер; её можно считать «дополнительной часовней» [см.: Губер 1966, 59, 110–111], пристроенной к основному объёму собора. Надвратные храмы в более или менее точном смысле слова появляются в начале XII в. в Германии; самый ранний пример такой постройки – капелла св. Михаила над внутренними воротами монастыря в Гросскомбурге (ок. 1125 г.). С середины XII века «церкви появляются и над оборонительными воротами германских замков и дворцов <…> в Донауштауфе, Гельнхаузене, Вильденберге, Хагенау, Трифельсе, Мюнценбурге»; часть этих сооружений, видимо, была реликвариями [Виноградов 2018, 265–267]. Возможно, это и так. Однако остаётся вопрос о символической функции таких построек и о наличии или отсутствии их семиотической связи с теми воротами (проходами), на которых они размещались.

Что касается каролингской постройки в Лорше близ Вормса, которую было бы заманчиво посчитать «первым образцом» надвратного храма в Центральной Европе, то «она никогда не была частью стены и потому относится не к надвратным церквям, а к храмам над “галереями”» [Виноградов 2018, 265], являясь наиболее ранним сохранившимся экземпляром таких сооружений. Более того, вряд ли эта постройка (ил. 12) изначально возводилась в качестве храма.

[6] Информация на сайте монастыря: https://web.archive.org/web/20160311083449/http://www.mountathos.gr/active.aspx?mode=en%7Bde0448bb-8520-4b37-bfe3-85d8bf80826d%7DView.



Ил. 12. Зал-капелла на проездной трёхпролётной арке. Лорш, Гессен. Источник: https://www.kloster-lorsch.de/.

Зал на воротах (die Torhalle) был построен в течение IX века (от 800 до 880 г.)[7] в имперском аббатстве Св. Петра, основанном в 764 году и знаменитом своими скрипторием и библиотекой, а также траволечением. В 774 г. был освящён первый монастырский собор в честь св. Назария; к его апсиде позже была пристроена капелла, служившая усыпальницей немецким Каролингам. Вход в атриум этой несохранившейся церкви и был оформлен с помощью «надвратного зала» [Губер 1966, 59], ныне относимого к наиболее впечатляющим образцам Каролингского возрождения, в котором переплелись и синтезировались античная, византийская и средневековая архитектурные традиции [ср.: Кавтарадзе 2016, 297]. Зал возведён на трёхпролётной арочной конструкции, восходящей к римской триумфальной арке [Meißner 1972, 40]. Детали строительной техники, подробности планировки и декора указывают на галльские прототипы и заставляют предполагать участие зодчих из Южной Галлии [Губер 1966, 59]. Видимо, тут можно отметить и некоторое влияние, оказанное на каролингское зодчество архитектурой Рима и Равенны [Нессельштраус 1964, 60], но скорее в деталях, чем в композиции. Очевидное влияние Равенны (Сан-Витале) на каролингскую архитектуру можно видеть в форме и семантике имперской капеллы в Аахене.

[7] С. Кавтарадзе относит его сооружение к началу X века [Кавтарадзе 2016, 299].



Ил. 13. Дирк Боутс Старший. Мадонна с ангелами. Ок. 1469.
Гранада, Королевская капелла.
Источник: https://govza.ru/2016/03/18/dirk-bouts-starshiy-ok-1415-1475/

Надвратный зал-капелла в Лорше – эстетически безупречное и «нарядное» [Кавтарадзе 2016, 299] сооружение. Проездные арки нижнего яруса обрамлены каменными гладкими полуколоннами с римскими композитными капителями; архитектурный декор наружных стен второго яруса отчётливо свидетельствует о влиянии деревянного зодчества: тесно поставленные плоские каннелированные пилястры, опирающиеся на узкий карниз с условно-растительным орнаментом, соединены между собой линией щипцов, образующих ломаный зигзагообразный фриз; облицовка стен, выполненная в инкрустационной технике (квадраты на первом ярусе, шестиугольники на втором), «напоминает наборные и резные ларцы» [Губер 1966, 59] или шкатулки-мощевики. С севера и юга капелла фланкирована двумя примыкающими симметричными апсидами, в которых расположены винтовые лестницы [Meißner 1972, 40]. Изображение подобного рода постройки (только с одной проходной аркой) можно видеть на картине Дирка Боутса Старшего «Мадонна с ангелами» (ок. 1469); здесь в левой верхней четверти показано сооружение, напоминающее по своей конструкции одну из трёх секций лоршского «зала» с башнеобразной боковой апсидой (ил. 13). Похожим образом выстроен и так называемый «крутицкий теремок» на Патриаршем подворье в Москве (1693–1695), имеющий в нижнем ярусе два арочных проезда.

Исходное назначение второго этажа лоршского сооружения остаётся неясным. Возможно, в нём располагалась библиотека; может быть, он использовался в качестве «имперской резиденции», а всё сооружение в целом, не будучи фортификационной постройкой, исполняло роль своеобразной архитектурной репрезентации королевской власти (kaiserliche Repräsentationsarchitektur) [Meißner 1972, 40], то есть несло на себе по преимуществу *семиотическую* нагрузку. Лишь с XII века второй ярус функционирует как капелла Архангела Михаила [Губер 1966, 59], то есть приобретает ещё и сакрально-охранительную функцию. Таким образом, капелла была не *построена* на воротах, а *размещена* в уже возведённой надвратной постройке.



Ил. 14. Бачковский монастырь. Храм «Святые Архангелы».
Источник: http://fotokto.ru/photo/view/6623076.html.

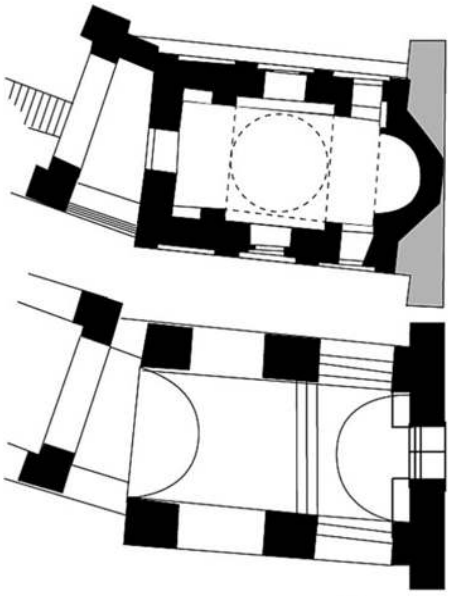
Собственно средневековый *храм* на галерее мы встречаем, похоже, только в Восточной Европе и только в единственном экземпляре. Это храм Святых Архангелов в Бачковском монастыре «Успение Богородично» в Болгарии. Вл. В. Седов именует его «надвратным» [Седов 2009, 567], А. Ю. Виноградов же относит его к типу храмов «над галереями» [Виноградов 2018, 250, 253, 265], в которых никогда не было ворот. По своей конструкции это однонефный, одноапсидный [Куюмджиев и др. 2018, 496] бесстолпный купольный храм типа «компактный вписанный крест» с притвором [Седов 2009, 567], развёрнутым относительно продольной оси его основного объёма (ил. 14). Всё сооружение смотрится как двухэтажная церковь, нижний уровень которой занимает проходная арочная галерея, а второй этаж образует собственно храм (или, в отношении к собору, – параклесион) в честь архангелов Гавриила и Михаила.

Бачковский монастырь был основан в 1083 году. Основатель монастыря и автор его Устава – византийский чиновник высшего ранга (севаст, σεβαστός) грузин Григорий Бакуриани [Геров 2007, 78], или, по другому чтению, Пакуриани [Лазарев 1986, 108], или даже Пакурян [Куюмджиев и др. 2018, 497]; последнее прочтение даёт повод относить его не к грузинской, а к армянской [Цапенко 1953, 142] византийской знати. Через три года после образования монастыря его основатель погиб в бою с павликианами и их союзниками печенегами и был погребён в монастырском соборе.

А. Ю. Виноградов относит постройку храма Святых Архангелов к XIII веку [Виноградов 2018, 253], Вл. В. Седов – к XIII–XIV вв. [Седов 2009, 567], Ст. Бояджиев – к XVII веку [см.: Геров 2007, 87]. Однако большинство исследователей считают, что храм был построен в конце XI или начале XII века [Куюмджиев и др. 2018, 497]. Георгий Геров [Геров 2007, 78] прямо связывает возведение церкви с деятельностью Алексея I Комнина (1081–1118) в период его борьбы с пловдивскими еретиками. Сооружение храма в память о погибшем севасте было для императора не просто воздáнием посмертных почестей погибшему соратнику, но ещё одним актом борьбы против еретиков.

> «Именно эта идея предопределила посвящение построенного Алексеем храма, как и необычный вид этого сооружения. Храм был посвящён архангелам – выбор, в ту пору часто связывавшийся с погребальной функцией. Достаточно вспомнить церковь архангела Михаила в константинопольском монастыре Христа Пантократора, предназначавшуюся для погребения представителей династии Комнинов. Кажется, что в Бачкове выбор посвящения имел и другое, более конкретное значение: в сознании монахов и императора погибший в борьбе за истинную веру Григорий Бакуриани уже за одно это был причислен к небесному воинству» [Геров 2007, 78].

Итак, по мнению Г. Герова, церковь Святых Архангелов «имела поминальный характер», с одной стороны, не являясь усыпальницей Григория Бакуриани, похороненного в монастырском кафоликоне, с другой стороны, плотно примыкая к собору с гробницей и образуя с ним единый мемориальный ансамбль, «классическое двухэтажное погребальное сооружение». В верхней части этого сооружения «совершалась основная часть поминальных служб» в память основателя Бачковского монастыря [Геров 2007, 78–81]. Согласно иному взгляду, мемориальная функция храма является сомнительной; скорее, это был параклис, устроенный по типу «дополнительное пространство», функционирующий как продолжение кафоликона и предназначавшийся «да допълва ежедневните богослужебни ритуали, извършвани в Бакурианова главна църква» [Куюмджиев и др. 2018, 495–496]. Однако в таком случае неясно, для чего надо было строить эту «дополнительную» капеллу именно на галерее. Другими словами, ярусный характер храма, как говорилось выше, может указывать как раз на его *мемориальную* функцию. Можно сказать определённо, что никакого отношения к композиции «храм на парадных въездных воротах» и, соответственно, к иерусалимской символике данное сооружение не имеет.



Ил. 15. Бачковский монастырь. Храм «Святые Архангелы».
План храма и первого этажа.
Источник: Куюмджиев и др. 2018, 495.

Сейчас, насколько это возможно, история храма восстанавливается следующим образом [см. Куюмджиев и др. 2018, 496–497]: первоначально, одновременно со старым кафоликоном, была построена галерея, соединявшая его с западными постройками монастыря; затем, в конце XI – начале XII в. на этой галерее был воздвигнут храм[8], расписанный в XIV веке при царе Иване Александре; в начале XVII в., когда был построен новый кафоликон (1604), восточная часть храма (большая часть апсиды) оказалась «погружённой» в нартекс монастырского собора (ил. 15); видимо, тогда же был построен и нартекс храма Архангелов. Так сложился ансамбль, включающий в себя церковь «на галерее».

[8] Можно выдвинуть два аргумента в пользу тезиса о разновременной постройке галереи и храма на ней. Во-первых, их поперечные размеры не совпадают: нижняя часть сооружения шире верхней. Во-вторых, они сложены из разного материала: галерея из «ломени камъни», а сам храм – из каменных блоков вперемежку с рядами кирпичной кладки [Куюмджиев и др. 2018, 496]. Однако то и другое могло входить в изначальный замысел *единого* здания; тогда второй этаж смотрится как переход от каменной галереи к кирпичному барабану. «Подобное различие, – указывает А. И. Комеч, – обычно для памятников XI в., где камень значительно активнее употребляется в нижних частях, а по мере высоты кладка в основном становится плинфяной» [Комеч 2007, 175]. Такой порядок кладки стен сохраняется в балканской архитектуре и в XIV веке; ср., напр., церковь св. Георгия (1312–1313) в Старо-Нагоричино [Воронова 2019, 44]. Кроме того, галерея уже *заранее* должна быть рассчитана и построена так, чтобы выдержать массу стоящего на ней храма.

По своей композиции эта церковь практически совпадает с построенным несколько позже храмом святого Николая в грузинском монастыре Гелати недалеко от Кутаиси (ил. 16); это «небольшой надвратный <…> купольный бесстолпный храм типа “компактный вписанный крест”» [Седов 2009, 567]. Здесь галерея-постамент значительно шире самого храма (граница между ними подчёркнута резко обозначенным карнизом), а кладка нижней части тоже отличается от верхней – внизу более грубая, вверху более ровная. Храм входит в ансамбль Гелатского монастыря, который начал создаваться царём Давидом IV Строителем в 1106 году в качестве крупнейшего культурного центра [Беридзе 1948, 64–65]. В монастыре действовала Академия, в нём трудились крупнейшие учёные Грузии (в частности, философ Иоанэ Петрици); кроме того, монастырь стал усыпальницей грузинских царей, и сам Давид Строитель похоронен в его южных воротах [Крашенинникова и др. 2010]. Видимо, состав и вид монастырского ансамбля был спланирован самим царём [Яралов 1966, 358], а затем реализован его наследниками.



Ил. 16. Гелати. Храм св. Николая и колокольня. Фото: Александр Липилин. https://lipilin2010.livejournal.com/164791.html

Храм в честь святого Николая сооружён, «судя по архитектуре, в конце XIII – начале XIV в.» [Седов 2009, 567; ср.: Крашенинникова и др. 2010] между Академией и собором Рождества Богородицы. Он органично входит в целостный ансамбль монастыря, выстроенный по осевой линии кафоликона, замыкая эту линию с запада; с востока её замыкает храм св. Георгия Победоносца [см.: Меписашвили, Цинцадзе 1977, 30–36; Беридзе 1948, 66]. Это «небольшое двухэтажное здание, где нижний, прямоугольный в плане и перекрытый коробовым сводом этаж открыт во все стороны арками, а верхний представляет собой купольную церковь типа свободного креста, рукава которого едва намечены, с одной гранёной апсидой. <…> Вокруг

храма существовал обход, покрытый позже железной крышей на деревянных стропилах. С северной стороны вдоль стены здания на двух глубоких полуциркульных арках возведена каменная лестница более позднего времени» [Крашенинникова и др. 2010]. Двухэтажное здание смотрится как подчёркнуто вертикализованная трёхъярусная постройка (арочный пьедестал, основной объём храма, барабан с коническим куполом), утончающаяся снизу вверх и как бы «приподнимающаяся» от земли к небу.

По своей композиции гелатский храм св. Николая представляет собой уникальное явление в грузинской архитектуре. Лишь в очень отдалённое соответствие ему можно поставить упомянутый выше храм Мцире Чиквани (притом, что нижний ярус церкви в Мартвили не является проходной галереей); иных, даже приблизительных, аналогий ему в Грузии не находится [ср.: Крашенинникова 2003]. Можно, конечно, предполагать, что конструкция храма связана с его положением в ансамбле монастыря – между кафоликоном и зданием академии: проход под церковью св. Николая физически облегчает попадание из Академии в собор. Однако обойти такое небольшое здание не составляет труда; к тому же это предположение выглядит малоубедительным в свете того факта, что нигде и никогда такая «альтруистическая» конструкция в ансамблях монастырей больше не применялась. Можно было бы заподозрить наличие стены между Академией и собором, а храм квалифицировать как надвратный, но этому подозрению противоречит открытость галереи храма на четыре стороны, а не на две: стене просто некуда примыкать.

Рядом с церковью св. Николая поставлена колокольня похожей конструкции – с проходом в цокольной части, открытом арками на четыре стороны. Она стоит «над родником» и возведена «немного раньше» храма на галерее [Меписашвили, Цинцадзе 1977, 36]. Возможно, и церковь святого Николая была задумана как постройка над каким-то сакральным объектом, который либо не сохранился, либо так и не занял предназначенное ему место. Безусловно, сама двухэтажная композиция храма подталкивает к тому, чтобы связать его с традицией мартириев; однако на сегодняшний день «наличие захоронений здесь и, соответственно, использование его как костницы, не было подтверждено» [Крашенинникова 2003], что оставляет открытым вопрос о смысле его оригинального устройства. Во всяком случае, мы не можем отнести его к разряду надвратных церквей.

Между тем, в Грузии обнаруживается множество *надвратных колоколен*, к примеру, колокольни церкви Анчисхати в Тбилиси, собора Успения Богородицы (Баграти) в Кутаиси, собора Воскресения Христова в Самтависи, а также колокольни в грузинских монастырях Амаглеба, Вардзиа, Гударехи, Давид Гареджа, Дирби, Кацхи, Кинцвиси, Никози, Питарети, Ркони, Самтавро и др.[9] Это, как правило, столпообразные звонницы небольшого размера с проходом в цокольной части. Колокольни такого типа известны и в Европе, и в России, при этом во многих русских надвратных колокольнях, построенных в XVIII–XIX вв., помещались небольшие храмы.

[9] Ср. с похожей по типу колокольней храма Рождества Богородицы в Порхове (нач. XIV в.).

С гелатским храмом св. Николая обычно сопоставляют церковь Пресвятой Богородицы (Сурб Аствацацин) в армянском монастыре Татев (*ил.* 17). Так, А. Ю. Виноградов не считает её надвратной, помещая в один ряд с храмами «на галереях» в Гелати и Бачкове [Виноградов 2018, 250]. Однако, в отличие от указанных храмов, татевская церковь Богородицы стоит не на внутренней территории, а на монастырских воротах, освящая главный вход в монастырь. Она располагается на верхней площадке массивных ворот, но не по оси проезда, а со значительным смещением к северу[10], что визуально подчёркивает бинарный характер всей композиции. Постройка представляет собой «небольшой бесстолпный купольный храм зального типа, поставленный над воротами, рядом с которыми помещается небольшая усыпальница» [Седов 2009, 566]; композиция имеет подчёркнуто вертикальную ориентацию. Храм возведён в конце XI века по инициативе сюникского архиерея: «По смерти епископа Ованеса, место его заступил епископ Григорий, усердно продолжавший монастырские постройки. Так, он воздвиг церковь с куполом во имя св. Богородицы и много других сооружений для братий. <…> Епископ Григорий скончался в 1116 году» [Ерицов 1882, 410]. Возведение храма Сурб Аствацацин обычно датируют 1087 годом [Седов 2009, 566][11]; следовательно, Золотые ворота Киева построены заметно раньше.



Ил. 17. Храм Пресвятой Богородицы (Сурб Аствацацин) в монастыре Татев. Источник: http://travel.domnik.net/img-en/09am-armenia/24/x13-2.shtml.

[10] По сообщению А. *Л.* Якобсона, южная стена церкви «приходится над щелыгой свода ворот» [Якобсон 1947, 316].

[11] Ср.: «Судя по зонтичной кровле купола, памятник можно датировать X–XI вв.» [Арутюнян, Сафарян 1951, 49]. Н. М. Токарский относит его постройку к XIII веку [Токарский 1961, 295]. А. *Л.* Якобсон также датировал храм XIII веком [Якобсон 1947, 315–316; Седов 2009, 566].

И экстерьер церкви, и её расположение на воротах, ведущих в ограждённое пространство монастыря, указывают на вполне определённые иерусалимские аллюзии. Это подтверждается и косвенными свидетельствами. Так, на армянских средневековых миниатюрах, изображающих Вход Господень в Иерусалим, мы можем видеть над городскими воротами сооружение, напоминающее купол на колоннах и отсылающее к навершию кувуклии Гроба Господня. По наблюдению А. Ю. Казаряна, «изображение ротонды на высоком здании, символизирующем Иерусалим, появляется ещё в миниатюре с "Входом в Иерусалим" Евангелия Католикоса второй половины XI в.» [см.: Казарян 2009, 531, 542]. Этот образ «в значительной степени близок надвратной церкви XI в. в монастыре Татев. <…> Предваряя пространство монастыря, такая постройка переносила на него иконный образ Иерусалима, образ священного града» [Казарян 2009, 531]. Купол в виде зонтичного конуса, вероятно, восходит к форме первоначального покрытия кувуклии Гроба Господня и отсылает к этой форме с её многочисленными смыслами, а также может символизировать схождение Святого Духа на апостолов (Деян 1:12–14; 2:1–4), что превращает татевский храм в визуальный символ Сионской горницы [ср.: Казарян 2009, 522–523]. Кроме того, зонтичные купола «служат уникальными воплощениями темы Небесного храма во внешних формах купольной главы» [Казарян 2009, 529]. Следовательно, можно с полным основанием говорить о подчёркнуто *иерусалимской* семантике надвратной церкви Татева, остающейся единственным экземпляром такого рода во всей истории армянской архитектуры.

Если в структуру ворот Татевского монастыря входит «мавзолей» [Седов 2009, 566], то храм Сурб Аствацацин выступает ещё и в роли надгробного памятника или кенотафа и на этом основании может быть *формально* включён в категорию армянских церквей-усыпальниц [ср.: Казарян 2009, 531]. Однако и в этом перечне татевский храм удерживает однозначно сингулярную позицию, поскольку лишь у него единственного проездные ворота в нижнем ярусе занимают место этажа-гробницы. И хотя по своим собственным конструктивным особенностям церковь может быть отнесена к памятникам, выражающим *общую* тенденцию в развитии зодчества Армении и Грузии конца XI – начала XII веков [ср.: Асеев 1984, 9], при этом, будучи соединённой в одну композицию с воротами, она остаётся *уникальным* явлением во всей армянской архитектуре. В то же время и композиционное устройство, и пространственное расположение татевской церкви Сурб Аствацацин ставят её в один семиотический ряд с городскими надвратными храмами Киева, Владимира и Новгорода. Посвящение Богородице ещё больше подчёркивает указанную параллель.

Итак, церковь Пресвятой Богородицы в Татевском монастыре безусловно является надвратным храмом с подчёркнуто иерусалимской семантикой. Если же говорить о храме «над галереей», то в Армении обнаруживается только одно такое сооружение – часовня в монастыре Ахпат. Эта часовня находится над южным входом в галерею монастырского книгохранилища (матенадарана), построенного в середине XIII века [Шахкян 2009, 35]. Причём постановка часовни относительно входа в галерею произведена

по тому же принципу, что и постановка храма над воротами Татева: западная стена часовни расположена строго по центру свода входной арки.

Если для Византии, Европы и Кавказа надвратный храм был исключительным явлением, то в средневековой Руси это частый, «весьма значимый и хорошо изученный архитектурный феномен» [Виноградов 2018, 249], продолжающий непрерывно существовать на протяжении почти тысячелетия. Поднятый на ворота и архитектурно акцентированный храм – это «русская специфика» [Трифонова 2005], один из отличительных признаков отечественной архитектурной традиции. Только на Руси, справедливо отмечает А. Ю. Виноградов, начиная с середины XI в. «возникает устойчивая традиция возведения надвратных церквей, получившая своё развитие и в послемонгольский период» [Виноградов 2018, 260]. При этом у нас нет никаких оснований предполагать, что перенос иерусалимской *идеи* из Византии на Русь практически выражался в заимствовании формальных образцов. Подобно тому как нет необходимости подозревать некий антропоморфизм в известном иларионовом сравнении Киева с Девой Марией [Иларион 1994, 94–95], так не надо искать какого-то подражания киевских архитектурных сооружений *формам* гипотетического византийского прототипа. Наши поиски такого прототипа могут быть обусловлены именно этим методологически ошибочным подозрением, препятствующим нам видеть разницу между переносом формы и переносом идеи. Киев по своей «внешности» [ср.: Аванесов 2014, 13–14] не похож ни на Константинополь, ни на Иерусалим, хотя в своём *образе* сопоставляется и отождествляется *именно с ними*.

***

Полемика по поводу надвратных церквей в значительной степени обусловлена размытостью самого понятия надвратного храма, а также тем, что до сих пор ясно не определена связь между, с одной стороны, конструкцией и местоположением такого храма и, с другой стороны, его «иерусалимской» семиотической функцией. Чтобы понять, что мы имеем в виду, употребляя фразу «надвратный храм», требуется для начала хотя бы на первичном уровне классифицировать те сооружения, к которым мы применяем названную фразу. Расположив такие сооружения по типам, мы сможем, в частности, точнее определить, каким типам храмов в наибольшей степени и наиболее явным образом присуща иерусалимская символика, а каким мы можем приписывать в лучшем случае лишь «апотропеическую» функцию [Виноградов 2018, 267]. Так мы постараемся выяснить, любой ли «тип надвратного храма всегда в той или иной степени воспроизводит образ константинопольских Золотых ворот» [Седов 2009, 571]. Одновременно мы продвинемся в решении вопроса о том, *что именно* мы называем «надвратными храмами» в том или ином конкретном дискурсивном контексте и какие их типы попадают в предметное поле исследования в зависимости от той или иной постановки конкретной *цели* этого исследования. Так, например, уже ясно, что храм, стоящий *над проходной галереей*, трудно напрямую отнести к категории надвратных, поскольку даже формально тут нельзя вести речь ни о каких воротах.

Искомая типология должна выстраиваться с учётом *всей композиции* «храм–ворота». Классификация храмов в отрыве от ворот мало что даёт в плане понимания специфики этих сооружений в целом [напр., Виноградов 2016, 177; ср.: Виноградов 2018, 265]. В центре внимания должны быть не конструкция или эстетика самого храма и не конструкция самих ворот, но их *композиция*, то есть то, что «работает» на выражение их *общего* смысла. При этом, признавая, что композиция «храм–ворота» может быть разных типов, надо понимать, что не все храмы, входящие в такую архитектурную синтагму, можно будет именовать *надвратными* в строгом смысле (поскольку храм может оказаться связанным с воротами в один архитектурный и смысловой ансамбль, но располагаться не *на* них, а *в* них или *рядом* с ними). Развивая типологический подход Вл. В. Седова [см.: Седов 2009, 571], я могу предложить следующую (пока предварительную и сугубо гипотетическую) типологию надвратных храмов. В качестве репрезентативных примеров здесь приводятся сохранившиеся наиболее ранние надвратные храмы и ансамбли.

1) **Храм *на* городских / крепостных воротах** (здание церкви поднято на воротную башню как на постамент; верхняя и нижняя части композиции визуально противопоставлены друг другу)[12]:

— храм Благовещения на Золотых воротах в Киеве, 1037;

— храм Ризоположения на Золотых воротах во Владимире, 1164;

— храм Благовещения Суздальского Покровского монастыря, 1515 (здесь визуальная граница между храмом и воротной башней смягчена и почти скрыта за счёт пристройки гульбища с приделами вровень с краем башни);

— храм Покрова Пресв. Богородицы московского Новодевичьего монастыря, 1688;

— храм Преображения Христова московского Новодевичьего монастыря, 1689;

— храм Входа Господня в Иерусалим Ново-Иерусалимского монастыря, 1697.

Сюда же, судя по всему, надо отнести несохранившиеся храмы св. Феодора на воротах Переяславля Русского (1090)[13], Ризоположения на Пречистенских воротах детинца в Новгороде (1195), Иоакима и Анны на воротах детинца во Владимире (1196). Храм Сурб Аствацацин в Татеве ближе всего именно к этому типу надвратных церквей.

2) **Ворота в нижнем ярусе храма**, или храм-ворота [ср.: Выголов 1994,

---

[12] По словам Владимира Седова, «это триумфальная арка (быть может, с одним, двумя или даже тремя проездами, как в Золотых воротах), над которой стоит храм – подчёркнуто другой по архитектуре, выделенный и противопоставленный своему основанию, крепостному, торжественному или даже просто утилитарному. Этот тип характерен только для православного мира» [Седов 2009, 571].

[13] Судя по миниатюре Радзивилловской летописи, это была небольшая однокупольная церковь, стоящая на воротной оборонительной башне. Такой тип входной композиции Переяславля является практически общепризнанным [см., напр., Виноградов 2018, 260; Седов 2009, 553]. Однако, согласно реконструкции Ю. С. Асеева [Баран 1986, 284], храм имел арочный проезд в подклете; если это так, то его следовало бы отнести ко второму типу.

11–15]; при этом воротный проезд в церковном подклете может быть как прямым, так и ломаным.

С прямым проездом:

— храм Живоначальной Троицы Киево-Печерской лавры, 1108;

— храм преп. Сергия Радонежского на Владычном дворе в Новгороде[14], от 1459 до 1463;

— храм преп. Иоанна Лествичника Кирилло-Белозерского монастыря, 1572;

— храм Вознесения Господня (первоначально – Св. Феодора Стратилата) Вологодского Спасо-Прилуцкого монастыря, 1590;

— храм Благовещения Соловецкого Спасо-Преображенского монастыря, 1601.

К ним следует добавить храмы Вознесения Господня Тихвинского монастыря (1593), Преображения Господня Кирилло-Белозерского монастыря (1595), Феодота Анкирского Серпуховского Введенского Владычного монастыря (1599), Благовещения Суздальского Спасо-Евфимиева монастыря (кон. XVI в.), апостолов Петра и Павла Иосифо-Волоколамского монастыря (1679), обе надвратные церкви Валдайского Иверского монастыря (XVII в.), а также собор Двенадцати Апостолов Московского Кремля (1656) и множество других подобных сооружений.

С ломаным проездом, подчёркивающим оборонительный характер постройки:

— храм Воскресения Христова в Ростовском «кремле», 1670;

— храм св. Иоанна Богослова в том же Ростовском «кремле», 1683.

3) **Крепостные ворота с *примыкающим* к ним изнутри храмом**, причём проезд в его нижнем ярусе является продолжением крепостных ворот. Таковы, по-видимому, практически все кремлёвские надвратные храмы Великого Новгорода после их перестройки в XIV–XV вв. [см.: Выголов 1994, 19–24][15], церковь Спаса Нерукотворного Образа при Спасской башне Казанского кремля (ок. 1555), а также храм иконы Божией Матери «Знамение» при Власьевских воротах Ярославля (1861 / 1897). К данному типу относится упомянутый выше храм в болгарском Пернике.

4) **Отдельно стоящие крепостные ворота и храм типа (2) в единой системе**, т. е. храм с *проездом* в подклете *рядом* с воротной башней. В рамках такой композиции храм и въездные ворота либо поставлены на одной линии, как, например, расположен храм Рождества Иоанна Предтечи Троице-Сергиевой лавры (1699); либо линия входа через башню совпадает с линией входа в подцерковье, но там изгибается под прямым углом в сторону выхода из него, как в Троицкой (первоначально Сергиевской) церкви звенигородского Саввино-Сторожевского монастыря (1651); либо эта линия изломана уже на пути движения от воротной башни к храму, а в проездном

---

[14] Вл. В. Седов, однако, считает, что это «бесстолпная церковь с полукруглой апсидой, поставленная на воротную башню с арочным проходом, перекрытым коробовыми сводами на арках» [Седов 2009, 564]. Никаких следов «воротной башни» при этом не наблюдается.

[15] По мнению М. К. Каргера, все кремлёвские надвратные храмы *изначально* примыкали к башням, а не стояли на них [Каргер 1980, 46–64].

подклете изгибается ещё раз, как устроен входной комплекс с надвратной церковью св. Николая Чудотворца в Псково-Печерском монастыре (1565)[16]. Аналог последней композиции мы видим в крымской Фуне.

5) **Храм-колокольня (храм «под колоколы») с воротами в нижнем ярусе**; в этом случае к храму над проездом конструктивно *добавлена* колокольня. К такому типу относятся колокольные храмы св. Симеона Столпника московского Данилова монастыря (1732) и Спаса Нерукотворного Образа Борисоглебского монастыря в Торжке (1811), а также поставленный на широкую воротную башню ярусный храм Тихвинской иконы Богородицы московского Донского монастыря (1714). В церкви «под колоколы» со временем были перестроены некоторые надвратные храмы второго типа, например, в 1794 г. – церковь св. Николая Чудотворца Троицкого Белопесоцкого монастыря с ломаным проездом (в 1883 г. переосвящена в честь Георгия Победоносца), в 1826 г. – храм св. Николая Чудотворца Ростовского Авраамиева монастыря, а в 1829 г. – церковь св. Николая в Угличском Покровском Паисиевом монастыре (уничтожена и затоплена вместе с монастырём).

Надвратный храм «под колоколы», как правило, отличает от надвратной колокольни наличие апсиды. В сооружениях пятого типа *храм на воротах* ещё визуально предъявлен как таковой – в отличие от тех надвратных церквей, которые спрятаны в проездной колокольне или башне. В этой связи необходимо различать надвратные храмы-колокольни (храмы «под колоколы») и появившиеся позднее храмы *в* воротных колокольнях. Надвратные же колокольни, не включающие в себя храмы, – это, судя по всему, ещё более позднее явление в русской сакральной архитектуре. Колокольня над въездом, которых в России огромное количество, имеет характер знака-индекса, отмечающего собой вход в освящённое пространство; но сложный синергийный смысл, свойственный именно надвратному *храму*, в данном случае отсутствует.

Именно вышеперечисленные варианты сочетания храма и ворот можно без оговорок отнести к разряду *надвратных* храмов, распределив их по пяти названным категориям, или типам.

Прочие варианты комбинации «храм–ворота», хотя и имеют место, однако не могут быть отнесены к надвратным храмам в точном смысле. В этих случаях церковь либо полностью включена в «тело» воротной постройки (колокольни или башни), не будучи явным образом выделена из этого «тела», и потому не несёт никакой визуально-семиотической нагрузки и, следовательно, никак не участвует в формировании сакрального про-

[16] Входной комплекс Псково-Печерского монастыря конструктивно «осложнён» тем, что в его состав входят и Святые ворота с надвратной башней, и проездная Никольская башня, соединённая с надвратной церковью св. Николая, и внутренняя крепостная стена, образующая в этом месте треугольный захаб. По отношению в Святым воротам Никольский храм выступает как отдельное сооружение, относимое к 4-му типу композиции «храм–ворота»; но в то же время по отношению к примыкающей Никольской башне он является примером композиции 3-го типа и может быть охарактеризован как храм с прямым проездом, пристроенный с внутренней стороны к воротной башне, проезд под которой изогнут под прямым углом [ср.: Рабинович 1956, 72–79].

странства города или монастыря; либо расположена около ворот, а не на них и не в них. Вот эти варианты:

6) **Проездная колокольня с храмом внутри**, к примеру, храм Гурия, Самона и Авива в колокольне храма Рождества Христова в Ярославле, храм Покрова Пресвятой Богородицы с часовней в честь Казанской иконы Божией Матери в надвратной колокольне московского Высоко-Петровского монастыря, храм преп. Сергия Радонежского в колокольне московского Ново-Спасского монастыря, храм во имя иконы Божией Матери «Взыскание погибших» при московском Софийском храме в Средних Садовниках, храм свв. равноапостольных Кирилла и Мефодия в колокольне Крестовоздвиженского собора в Санкт-Петербурге и др.

7) **Проездная (воротная) башня с храмом внутри**; на территории России мне известен только один экземпляр такого сооружения: Красная башня над Святыми воротами Саввино-Сторожевского монастыря с церковью св. Алексия человека Божия.

8) **Храм *без проезда* рядом с воротами в единой системе с ними** (то есть привратный храм), например, часовня Иверской иконы Божией Матери в Москве (примыкает к Воскресенским воротам), собор св. Николая Чудотворца в Изборске (расположен рядом с крепостными воротами) и т. п.

9) Наконец, в качестве «факультативного» варианта можно упомянуть **храм как «врата города» в сакрально-метафорическом смысле**. В данном случае храм «играет роль» ворот. Пример такого сооружения – часовня Иверской иконы Божией Матери в Томске [см.: Аванесов 2017, 69–70].

Итак, только пять разновидностей комплекса «храм–ворота» можно отнести к надвратным храмам в точном смысле. При наличии *общих* функций у всех типов надвратного храма [Аванесов 2019, 146–147], некоторые типы обладают ещё и специфическими функциями. Так, например, только первый тип надвратного храма напрямую связан с физической защитой города, исполняя своеобразную мобилизационную функцию: святыня, расположенная на главном участке обороны, призвана поднять боевой дух [Виноградов 2018, 267] и повысить степень упорства обороняющихся. Иным образом, но тоже несомненно, эту функцию исполняют храмы четвёртого типа (затрудняя преодоление воротного комплекса). Храмы колокольного типа дополняют визуальные способы выражения *торжества* и *призыва* акустическими способами. Развивая и уточняя предложенную типологию, можно добиваться более точного и обоснованного представления о роли надвратных храмов в программе организации пространства традиционного русского города.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аванесов 2014 – *Аванесов С. С.* Визуальность и коммуникация // ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2014. № 2. С. 11–25.

Аванесов 2017 – *Аванесов С. С.* Иерусалимская топика: Западная Сибирь / Нижняя Силезия // ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 4 (14). С. 65–89.

Аванесов 2018 – *Аванесов С. С.* Сакральная топика русского города (5). Собор и ворота // ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. № 1 (15). С. 70–92.

Аванесов 2019 – *Аванесов С. С.* Сакральная топика русского города (6). Семантика надвратного храма // ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 1 (19). С. 120–149.

Арутюнян, Сафарян 1951 – *Арутюнян В. М., Сафарян С. А.* Памятники армянского зодчества. Москва, 1951.

Асеев 1984 – *Асеев Ю. С.* Зодчество древнего Киева X–XIII вв. в контексте мирового архитектурного процесса // Древнерусский город. Материалы Всесоюзной археологической конференции, посвящённой 1500-летию города Киева. Киев, 1984. С. 5–10.

Баран 1986 – Археология Украинской ССР. Том 3: Раннеславянский и древнерусский периоды / Отв. ред. В. Д. Баран. Киев, 1986.

Беридзе 1948 – *Беридзе В. В.* Архитектура Грузии. Москва, 1948.

Виноградов 2016 – *Виноградов А. Ю.* Храмик над главными воротами Эски-Кермена и средневековая традиция надвратных церквей // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. Вып. XXI. Симферополь, 2016. С. 174–192.

Виноградов 2018 – *Виноградов А. Ю.* Зарождение и развитие феномена надвратных храмов в византийском мире // Византийский временник. 2018. Том 102. С. 249–273.

Воронова 2019 – *Воронова А. А.* Средневековая архитектура Сербии. Москва, 2019.

Воскобойников 2014 – *Воскобойников О. С.* Тысячелетнее царство (300–1300): Очерк христианской культуры Запада. Москва, 2014.

Выголов 1994 – *Выголов В. П.* Надвратные храмы древней Руси (проблемы эволюции и происхождения) // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Столица и провинция. Москва, 1994. С. 3–36.

Геров 2007 – *Геров Г.* О венценосных ктиторах Бачковского монастыря // От Царьграда до Белого моря: Сборник статей по средневековому искусству в честь Э. С. Смирновой. Москва, 2007. С. 65–88.

Губер 1966 – Всеобщая история архитектуры. Том 4: Архитектура Западной Европы. Средние века / Отв. ред. А. А. Губер. Ленинград, Москва, 1966.

Евсеева, Шведова 2011 – *Евсеева Л., Шведова М.* Иверская икона Богоматери Портаитиссы. Афонская святыня в России // Гора Афон. Образы Святой Земли / Под ред. А. М. Лидова. Москва, 2011. С. 70–79.

Ерицов 1882 – *Ерицов А. Д.* Татевский монастырь. Историко-археологический очерк // Пятый археологический съезд в Тифлисе. Москва, 1882. С. 404–420.

Иларион 1994 – *Иларион.* Слово о законе и благодати / Пер. В. Я. Дерягина. Москва, 1994.

Казарян 2009 – *Казарян А. Ю.* «Новый Иерусалим» в пространственных концепциях и архитектурных формах средневековой Армении // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Под ред. А. М. Лидова. Москва, 2009. С. 520–543.

Каргер 1980 – *Каргер М. К.* Новгород. Ленинград, 1980.

Кирилко 1989 – *Кирилко В. П.* Надвратная церковь средневекового укрепления Фуна. Датировка и атрибуция // Северное Причерноморье и Поволжье во взаимоотношениях Востока и Запада в XII–XVI веках. Ростов-на-Дону, 1989. С. 62–73.

Комеч 2007 – *Комеч А. И.* Об особенностях пространственной структуры Спасо-Преображенского собора в Чернигове // От Царьграда до Белого моря: Сборник статей по средневековому искусству в честь Э. С. Смирновой. Москва, 2007. С. 161–182.

Крашенинникова 2003 – *Крашенинникова Н. Н.* Гелатский монастырь. 2003. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.pravoslavie.ru/orthodoxchurches/40305.htm (дата обращения: 27.01.2020).

Крашенинникова и др. 2010 – *Крашенинникова Н. Н., Мамалашвили И., Мачабели К.* Гелати // Православная энциклопедия. Том 10. Москва, 2010. С. 551–555. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.pravenc.ru/text/161963.html (дата обращения: 27.01.2020).

Куюмджиев и др. 2018 – *Куюмджиев А., Мутафов Е., Ванев И. и др.* Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България. София, 2018.

Лазарев 1986 – *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. Москва, 1986.

Лев 1988 – *Лев Диакон.* История / Пер. М. М. Копыленко. Отв. ред. Г. Г. Литаврин. Комм. М. Я. Сюзюмова, С. А. Иванова. Москва, 1988.

Меписашвили, Цинцадзе 1977 – *Меписашвили Р., Цинцадзе В.* Кутаиси. Гелати. Гегути. Тбилиси, 1977.

Мнацаканян 1976 – *Мнацаканян С. С.* Композиция двухъярусных мартириумов в армянском раннесредневековом зодчестве // Историко-филологический журнал. 1976. № 4. С. 213–230.

Мыц 1991 – *Мыц В. Л.* Укрепления Таврики X–XV вв. Киев, 1991.

Нессельштраус 1964 – *Нессельштраус Ц. Г.* Искусство Западной Европы в Средние века. Ленинград, Москва, 1964.

Рабинович 1956 – *Рабинович Г.* Архитектурный ансамбль Псково-Печерского монастыря // Архитектурное наследство. 1956. Вып. 6. С. 57–86.

Седов 2009 – *Седов Вл. В.* Новый Иерусалим в надвратных храмах Византии и древней Руси // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. Москва, 2009. С. 544–584.

Степанян 2008 – *Степанян Н.* Мотив граната в раннесредневековом изобразительном искусстве Армении // Историко-филологический журнал. 2008. № 2. С. 210–229.

Токарский 1961 – *Токарский Н. М.* Архитектура Армении IV–XIV вв. Изд. 2-е. Ереван, 1961.

Толстая и др. 2009 – *Толстая Т. В., Турилов А. А., Гусева Э. К.* Иверская икона Божией Матери // Православная энциклопедия. Том 21. Москва, 2009. С. 8–22. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.pravenc.ru/text/293359.html (дата обращения: 27.01.2020).

Трифонова 2005 – *Трифонова И. О.* Город как сакральное пространство // Русь средневековая. Интернет-альманах. 2005. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://medievalrus.narod.ru/trifonova.htm (дата обращения: 27.01.2020).

Хрушкова 2004 – *Хрушкова Л. Г.* Христианские памятники Крыма (состояние изучения) // Византийский временник. 2004. Том 63 (88). С. 167–194.

Шахкян 2009 – *Шахкян Г.* Ахпатский монастырь / Пер. с арм. Х. Диланяна. Эчмиадзин, 2009.

Якобсон 1947 – *Якобсон А. Л.* Из истории армянской средневековой архитектуры. III. Татевский монастырь // Советская археология. 1947. Вып IX. С. 303–328.

Яралов 1966 – Всеобщая история архитектуры. Том 3: Архитектура Восточной Европы. Средние века / Отв. ред. Ю. С. Яралов. Ленинград, Москва, 1966.

Meißner 1972 – *Meißner G.* Tore und Türme in Europa. Leipzig, 1972.

REFERENCES

Aseyev 1984 – Aseyev Yu. S. Architecture of Medieval Kiev of the 10th – 13th Centuries in the Context of the Global Architectural Process. *Old Russian Cities.* Kiev, 1984. P. 5–10. In Russian.

Avanesov 2014 – Avanesov S. S. Visuality and Communication. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics.* 2014. 2. P. 11–25. In Russian.

Avanesov 2017 – Avanesov S. S. Jerusalem Topic: Western Siberia / Lower Silesia. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics.* 2017. 4 (14). P. 65–89. In Russian.

Avanesov 2018 – Avanesov S. S. Sacred Topics of Russian Cities (5). The Cathedral and the Gate. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics.* 2018. 1 (15). P. 70–92. In Russian.

Avanesov 2019 – Avanesov S. S. Sacred Topics of Russian Cities (6). Semantics of Overgate Church. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics.* 2019. 1 (19). P. 120–149. In Russian.

Baran 1986 – Archeology of the Ukrainian SSR. Vol. 3: Early Slavic and Old Russian Periods. Ed. by V. D. Baran. Kiev, 1986. In Russian.

Beridze 1948 – Beridze V. V. Architecture of Georgia. Moscow, 1948. In Russian.

Evseyeva, Shvedova 2011 – Evseyeva L., Shvedova M. Iveron Icon of Our Lady of Portaitissa. Athos Miraculous Icon in Russia. *Mount Athos. Images of the Holy Land.* Ed. by A. M. Lidov. Moscow, 2011. P. 70–79. In Russian.

Gerov 2007 – Gerov G. About the Crowned Donators of the Bachkovo Monastery. *From Constantinople to the White Sea: Collection of Articles on Medieval Art in Honor of E. S. Smirnova.* Moscow, 2007. P. 65–88. In Russian.

Guber 1966 – General History of Architecture. Vol. 4: Architecture of Western Europe. Middle Ages. Ed. by A. A. Guber. Leningrad, Moscow, 1966. In Russian.

Harutyunyan, Safaryan 1951 – Harutyunyan V. M., Safaryan S. A. Monuments of Armenian Architecture. Moscow, 1951. In Russian.

Hilarion 1994 – Hilarion. The Sermon About the Law and the Grace. Moscow, 1994. In Russian.

Karger 1980 – Karger M. K. Novgorod. Leningrad, 1980. In Russian.

Kazaryan 2009 – Kazaryan A. "New Jerusalem" in the Concepts of Space and Architectural Forms of Medieval Armenia. *New Jerusalems: Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces.* Ed. by A. M. Lidov. Moscow, 2009. P. 520–543. In Russian.

Khrushkova 2004 – Khrushkova L. G. Christian Monuments of Crimea (state of study). *BYZANTINA XPONIKA*. 2004. Vol. 63 (88). P. 167–194. In Russian.

Kirilko 1989 – Kirilko V. P. Overgate Church in the Medieval Fortification Funa. Dating and Attribution. *Northern Black Sea and Volga Regions in the Relationship Between East and West in the 12th – 16th Centuries.* Rostov-on-Don, 1989. P. 62–73. In Russian.

Komech 2007 – Komech A. I. About the Salient Features of Spatial Structure of the Transfiguration Cathedral in Chernigov. *From Tsargrad to the White Sea: Collection of Articles on Medieval Art in Honor of E. S. Smirnova.* Moscow, 2007. P. 161–182. In Russian.

Krasheninnikova 2003 – Krasheninnikova N. N. Gelati Monastery. 2003. URL: http://www.pravoslavie.ru/orthodoxchurches/40305.htm. In Russian.

Krasheninnikova et al. 2010 – Krasheninnikova N. N., Mamalashvili I., Machabeli K. Gelati. *Orthodox Encyclopedia.* Vol. 10. Moscow, 2010. P. 551–555. URL: http://www.pravenc.ru/text/161963.html. In Russian.

Kuyumdzhiev et al. 2018 – Kuyumdzhiev A., Moutafov E., Vanev I. Corpus of Mural Paintings from the First Half of 19th Century in Bulgaria. Sofia, 2018. In Bulgarian.

Lazarev 1986 – Lazarev V. N. The History of Byzantine Painting. Moscow, 1986. In Russian.

Leo 1988 – Leo the Deacon. The History. Transl. into Russian. Ed. by G. G. Litavrin. Moscow, 1988.

Meißner 1972 – Meißner G. Tore und Türme in Europa. Leipzig, 1972.

Mepisashvili, Tsintsadze 1977 – Mepisashvili R., Tsintsadze V. Kutaisi. Gelati. Geguti. Tbilisi, 1977. In Russian.

Mnatsakanyan 1976 – Mnatsakanyan S. S. Composition of Two-Tier Martyriums in Armenian Early Medieval Architecture. *Historical and Philological Journal.* 1976. 4. P. 213–230. In Russian.

Myts 1991 – Myts V. L. Fortifications of the Taurica 10th – 15th Centuries. Kiev, 1991. In Russian.

Nesselstraus 1964 – Nesselstraus Ts. G. Art of Western Europe in the Middle Ages. Leningrad, Moscow, 1964. In Russian.

Rabinovich 1956 – Rabinovich G. The Architectural Ensemble of the Pskov-Pechersky Monastery. *Architectural Heritage.* 1956. 6. P. 57–86. In Russian.

Sedov 2009 – Sedov Vl. V. New Jerusalem in Churches over the Gates in Byzantium and Old Russia. *New Jerusalems: Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces.* Moscow, 2009. P. 544–584. In Russian.

Shahkyan 2009 – Shahkyan G. Haghpat Monastery. Transl. into Russian by H. Dilanyan. Etchmiadzin, 2009.

Stepanyan 2008 – Stepanyan N. The Pomegranate Motif in the Early Medieval Fine Arts of Armenia. *Historical and Philological Journal.* 2008. 2. P. 210–229. In Russian.

Tokarsky 1961 – Tokarsky N. M. Architecture of Armenia in 4th – 14th Centuries. Yerevan, 1961. In Russian.

Tolstaya et al. 2009 – Tolstaya T. V., Turilov A. A., Guseva E. K. Icon of the Panagia Portaitissa. *Orthodox Encyclopedia.* Vol. 21. Moscow, 2009. P. 8–22. URL: http://www.pravenc.ru/text/293359.html. In Russian.

Trifonova 2005 – Trifonova I. O. City as a Sacred Space. *Medieval Rus. Internet almanac.* 2005. URL: http://medievalrus.narod.ru/trifonova.htm. In Russian.

Vinogradov 2016 – Vinogradov A. Yu. A Small Church over the Main Gate of Eski-Kermen and the Medieval Tradition of Overgate Churches. *Materials on Archeology, History and Ethnography of Tavria.* Vol. 21. Simferopol, 2016. P. 174–192. In Russian.

Vinogradov 2018 – Vinogradov A. Yu. The Origin and Development of the Phenomenon of Gate Churches in the Byzantine World. *BYZANTINA XPONIKA.* 2018. Vol. 102. P. 249–273. In Russian.

Voronova 2019 – Voronova A. A. The Medieval Architecture of Serbia. Moscow, 2019.

Voskoboynikov 2014 – Voskoboynikov O. S. Millennial Kingdom (300–1300): Essay on the Christian Culture of the West. Moscow, 2014. In Russian.

Vygolov 1994 – Vygolov V. P. Overgate Churches of Old Russia (problems of evolution and origin). *Monuments of Russian Architecture and Monumental Art: Capital and Province*. Moscow, 1994. P. 3–36. In Russian.

Yakobson 1947 – Yakobson A. L. From the History of Armenian Medieval Architecture. III. Tatev Monastery. *Soviet Archeology.* 1947. 9. P. 303–328. In Russian.

Yaralov 1966 – The General History of Architecture. Vol. 3: Eastern European Architecture. Middle Ages. Ed. by Yu. S. Yaralov. Leningrad, Moscow, 1966. In Russian.

Yeritsov 1882 – Yeritsov A. D. Tatev Monastery. Historical and Archaeological Essay. *Fifth Archaeological Congress in Tiflis.* Moscow, 1882. P. 404–420. In Russian.

Материал поступил в редакцию 03.02.2020,
принят к публикации 12.03.2020

Для цитирования:
Аванесов С. С. Сакральная топика русского города (7). К типологии надвратных храмов // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 29–66. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-29-66.

For citation:
Avanesov S. S. Sacred Topics of Russian Cities (7). To the Typology of the Overgate Churches. *Journal of Visual Theology*. 2020. 1. P. 29–66. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-29-66.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-67-83

СОВРЕМЕННЫЙ «НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ» В СИБИРИ (НА ПРИМЕРЕ ХРАМА СВЯТОГО МУЧЕНИКА ИОАННА ВОИНА НОВОКУЗНЕЦКОЙ ЕПАРХИИ)

К. А. Мурастова
Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского, Россия
zharch@mail2000.ru

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда, проект № 18-78-10062: «Воображаемые территории русской идентичности: случай Палестины XIX–XXI вв.»

В статье исследуется практика конструирования сакрального ландшафта на примере современного православного храма Святого мученика Иоанна Воина в городе Новокузнецке (2008). Анализ осуществляется в контексте понятий, введённых А. М. Лидовым: «иеротопия» (особый вид творчества, направленный на создание сакральных объектов) и «образ-парадигма» (многослойный комплекс смыслов, являющийся средством коммуникации со зрителем). Применяется понятие «культурно-семиотического трансфера» С. С. Аванесова для объяснения механизма переноса образов Святой земли в современное сакральное пространство. Выбор конкретного предмета исследования обусловлен многослойностью и многозначностью сакрального ландшафта, воспроизводящего одновременно северорусские «Кижи», иерусалимскую «Голгофу» и афонский «Сад Богородицы». Трансфер различных географических и временных топосов Святой земли в единый иеротопический проект вызывает вопросы о причинах, механизмах и необходимости конструирования «Нового Иерусалима». Кроме того, храм известен историей обретения новоявленной иконы, являющейся примером формирующегося образа-парадигмы, что позволяет с помощью антропологических и этнографических методов исследовать взаимодействие верующего с сакральным образом и наполнение его новым смыслом. В статье рассматриваются основные образы-парадигмы храмового пространства: «Голгофа», «Чаша терпения», «Сад Богородицы». Исследуются процесс их создания, а также отношения зрителя с изображением. Текстуальные данные получены методом глубинных личных интервью с участниками и очевидцами создания сакральных объектов, а также путём сбора «вторичных» данных от прихожан храма. Оба источника сообщают информацию о взаимодействии зрителя с изображением и о процессе иеротопического творчества. Среди выявленных свойств исследованного сакрального ландшафта обнаруживаются его многослойность и органицизм (на основе различных временных и «региональных» образов-парадигм складывается интегративный образ «Нового Иерусалима») и его связь со специфическими топосами Святой земли, отчасти возникшая как «явленная», отчасти – сложившаяся в ходе целенаправленного конструирования. Выявляется свойственная восприятию информантов естественная необходимость их присутствия в пространстве сакральной иерусалимской топики, что является частью традиционной православной идентичности.

Ключевые слова: иеротопия, образ-парадигма, культурно-семиотический трансфер, Сибирские Иерусалимы, сакральный ландшафт, Новокузнецк, храм Иоанна Воина, Чаша терпения, Русская Палестина.

MODERN "NEW JERUSALEM" IN SIBERIA (ON THE EXAMPLE OF THE CHURCH OF THE HOLY MARTYR JOHN THE WARRIOR IN NOVOKUZNETSK DIOCESE)

Xeniya Murastova
Dostoevsky Omsk State University, Russia
zharch@mail2000.ru

The article examines the practice of constructing a sacred landscape on the example of the modern Orthodox Church of the Holy Martyr John the Warrior in Novokuznetsk (2008). The analysis concerns the concepts introduced by A. M. Lidov: "hierotopy" (a special type of creativity aimed at creating sacred objects) and "image-paradigm" (a multi-layer complex of meanings that is a tool of communication with the watcher). The concept of cultural-semiotic transfer by S. S. Avanesov is used to explain the mechanism of transferring images of the Holy Land to the modern sacred space. The research is aimed at the multi-layer and multi-meaning sacred landscape, which simultaneously reproduces the North Russian "Kizhi", Jerusalem "Golgotha" and the Athos "Garden of the Virgin". The transfer of various geographical and temporal topoi of the Holy Land into a single hierotopic project raises questions about the reasons, mechanisms, and necessity of constructing "New Jerusalem". Besides, this Church is known for the history of finding a newly appeared icon, which is an example of the image-paradigm, that allows to use anthropological and ethnographic methods to explore the interaction of the believer with the sacred image and to fill it with new meaning. The article describes the main image-paradigms of the temple space: "Golgotha", "Cup of Patience", "Garden of the Virgin". The author explores the process of their creation, as well as the relationship of the watcher with the image. Textual data was obtained by in-depth personal interviews with participants and eyewitnesses of the creation of sacred objects, as well as by collecting "secondary" data from the Church parishioners. Both sources provide information about the interaction of the watcher with the image and the process of hierotopic creativity. The author emphasizes multi-layering and organicism (the integrative image of "New Jerusalem" is constructed on the basis of image-paradigms) as features of the sacred landscape. The article describes the connection of the sacred landscape with the specific topos of the Holy Land. The connection appears as partly vivid and partly constructed. The article shows that informants have a necessity to be in the space of the sacred Jerusalem topos, which is the part of the traditional Orthodox identity.

Keywords: hierotopy, image-paradigm, cultural-semiotic transfer, Siberian Jerusalems, sacred landscape, Novokuznetsk, Church of John the Warrior, Cup of Patience, Russian Palestine.

Рефлексия над визуальными аспектами религиозности актуальна не только в силу «визуального поворота» в современной культуре, но и для православной теологии в целом. Отношение к изображению и зримому опыту в христианстве, как известно, менялось на протяжении веков. Согласно концепции Л. А. Успенского, византийская церковь, пережив в VIII–IX вв. эпоху иконоборчества под влиянием исламского Востока и реставрации дохристианской духовности, выработала в ответ на неё догмат иконопочитания [Успенский 1997, 129–228]. В рамках данного догмата икона указывает на «причастие к Божественной жизни», передает некую духовную реальность, запечатлевает «человека, ставшего подобием Бога» [Успенский 1997, 191–192].

В основе создания (и восприятия) иконописно-художественного образа, по словам другого известного православного теолога Павла Флоренского, всегда лежит визуальный опыт – смысл иконы невозможно описать отвлечённо, его нужно «видеть собственными духовными глазами» [Флоренский 1972, 104]. Подобное отношение к иконическому образу, по мнению ряда исследователей, характерно именно для православного христианства. В католическом богослужении изображение перестало «являть Божественную реальность», т. к. западноевропейское сознание рационализировало связь религиозного опыта с образом [Раевская 2006, 178], а в протестантизме образ оказался утрачен [Успенский 1997, 192]. Ханс Бельтинг, выявляя в католичестве (в отличие от протестантизма) отсутствие запрета на «чтимый образ», признаёт, что образ в католичестве «не смог избежать превращения в произведение искусства» [Бельтинг 2002, 510]. Показателен опыт классификации иконописных образов, проведённой Павлом Флоренским в работе «Иконостас». Начав с разделения икон на *библейские* (опирающиеся на реальность Священного писания), *портретные* (опирающиеся на собственный опыт и память иконописца), *писанные по преданию* (бывшему некогда видению) и *явленные* (писанные по видению самого иконописца), в итоге он называет *все* иконы явленными, «пребывающими в вечности» и «поднимающимися над временем» [Флоренский 1972, 103].

Пространство храма в православии также понимается как органически целостный сакральный ландшафт. Наилучшим образом это восприятие характеризует понятие «*пространственная икона*», употребляемое Алексеем Лидовым: «В конечном итоге весь храм и все образы в нём призваны передать именно «*божественную пространственность*» [Лидов 2009 а, 21] (курсив мой. – *К.М.*). Сама практика иеротопического творчества понимается как создание сакрального пространства, священность которого предполагает присутствие божественного [Лидов 2009 а, 9], причём зритель также становится частью воссоздаваемого сакрального ландшафта, его «действующим лицом» [Лидов 2009 а, 23]. Иеротопическое творчество, таким образом, понимается как осознанное формирование среды взаимодействия со «священным». Средством коммуникации со зрителем в сакральном пространстве становятся *образы-парадигмы*, иллюстрирующие не отдельные сюжеты, а многослойные теологические конструкции, объединяющие целый ряд символов [Лидов 2009 а, 26–27]. Иеротопический подход позволяет рекон-

струировать творческий процесс создания подобных образов-парадигм и по-новому осмыслить их значение.

Ценный материал для анализа подобных образов-парадигм даёт практика создания так называемых «Новых Иерусалимов». Понятие «Новые Иерусалимы» вошло в научный оборот после публикации в 2009 году сборника статей под таким названием. Редактором-составителем сборника выступил А. М. Лидов, обративший внимание исследователей на феномен воспроизведения сакральной иерусалимской топики и символов Святой Земли далеко за пределами Палестины. Появляющиеся в разные периоды истории во многих городах и странах «Новые Иерусалимы» как сакральные объекты, отождествляемые со Святой Землёй, воспроизводят собой христианскую традицию и становятся «порождающей матрицей христианской культуры» [Лидов 2009 б, 7].

Осмысляя способы организации визуально-семиотического пространства в контексте сакральной топики христианского города, С. С. Аванесов предложил применять понятие «*культурно-семиотический трансфер*» для обозначения специфического метода переноса (или распространения) священного пространства путём создания визуальных аллюзий на исходный (в высшей степени священный) образец [Аванесов 2016, 94]. С. С. Аванесов выделяет три основных типа подобного переноса: *перенос идеи* (воспроизводство ключевых мотивов и значений образа, но не его внешнего вида), *перенос образа* (создание наглядных параллелей и цитирование ключевых форм) и *копирование* как «перенос внешнего вида» [Аванесов 2016, 95–96]. При этом, несмотря на наличие образов-посредников (отражающих различные региональные и исторические традиции) в православных сакральных ландшафтах, в конечном счёте в них воспроизводятся именно иерусалимские коды.

Как происходит культурно-семиотический трансфер образов Святой земли в современный сакральный ландшафт? Ответ на данный вопрос могут дать этнографические методы визуальной антропологии, в том числе диалог с очевидцами появления новых «мест святости» (архитекторами, иконописцами, настоятелями храмов, прихожанами). Подобные методы, очевидно, требуют определённой «настройки оптики», поскольку визуальный контент производится не только информантами, но и тем, кто проводит исследование [Banks 1995]. С одной стороны, исследователь современного сакрального ландшафта имеет возможность задать вопросы не только зрителям, но и создателям иеротопического проекта, что углубляет интерпретацию образа. С другой стороны, применение визуальных методов (особенно фотографирование, видеосъёмка, обращение внимания информанта на тот или иной объект) способно фрагментировать или искажать данные. В связи с этим необходима рефлексия о том, «что, где, как, зачем и почему» попадает в фокус исследователя, а также эксплицитная логика интерпретации визуального [Романов, Ярская-Смирнова 2009, 14–15].

В контексте исследуемого предмета выходом из данной проблемы может стать выявление и анализ доминантных образов-парадигм, а также обращение к этнографическим методам исследования иеротопического творчества. Задавая создателям проекта вопросы «Как появился образ?», «В чём его основная идея и смысл?», «Почему воспроизведена конкретная (простран-

ственная, временная) традиция?», «Как выстраиваются отношения зрителя с сакральным пространством?», наблюдая за литургией и поведением человека в рамках сакрального пространства, мы получаем данные из трёх источников. Эти источники – опыт создателя образа, опыт зрителя (участника священнодействия) и опыт исследователя.

***

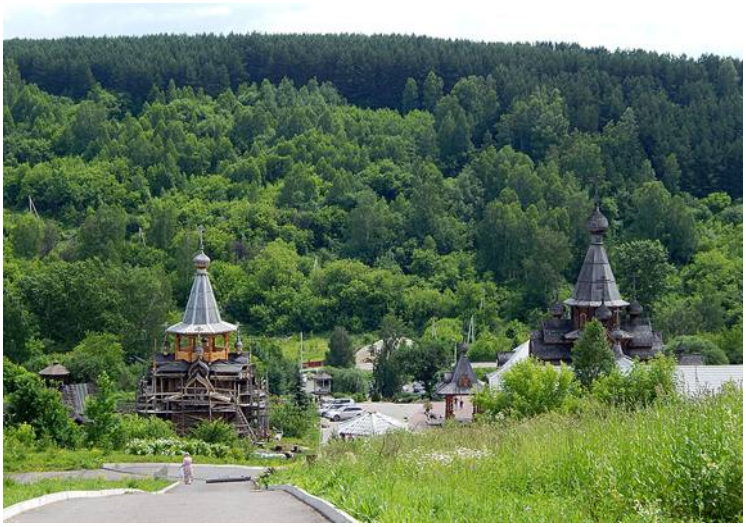
Храм святого мученика Иоанна Воина Новокузнецкой епархии Русской Православной Церкви (построен в 2000–2008 гг.) является одним из примеров малоисследованных формирующихся сакральных пространств. Описание храма включено в краеведческие сочинения [Губанова, Мхитарян 2013, 69; Киреева 2012, 62]; также в ряде текстов храм фигурирует в контексте изучения «современного экзорцизма» [Косых 2017]. Однако на сегодняшний день отсутствует его упоминание в контексте исследований иеротопических проектов или создания сакральных ландшафтов.



Ил. 1. Вид на алтарную часть Храма Иоанна Воина со стороны «Сада Богородицы». Фото автора, 2019.

История храма начинается в середине 1990-х годов, в отдалённом от центра Новокузнецка селе Зыряновка (53°48’37.2» С.Ш, 87°21’19.6» В.Д.). Изначально на месте храма находилась естественная возвышенность со зданием старой деревянной школы, где был основан первый приход. В начале 2000-х годов был построен храм в стиле деревянной архитектуры Русского Севера XVII–XVIII вв. (ил. 1). Рядом – ландшафтный парк, часть которого получила название «Сад Богородицы», и поклонный крест, называемый в общине при храме «Голгофой». В 2019 году, на момент экспедиции, рядом с храмом строилась колокольня (ил. 2) и формировался женский монастырь (на июль 2019 года – без официального статуса). Архитектурная концепция

храма разработана архитекторами Светланой и Владимиром Самойловыми [Киреева 2012, 62]. Ландшафтный парк и гора «Голгофа» созданы по замыслу настоятеля прихода с участием матушки Софии и общины при храме.



Ил. 2. Вид на строящуюся колокольню с подъёма на гору «Голгофа». Фото автора, 2019.

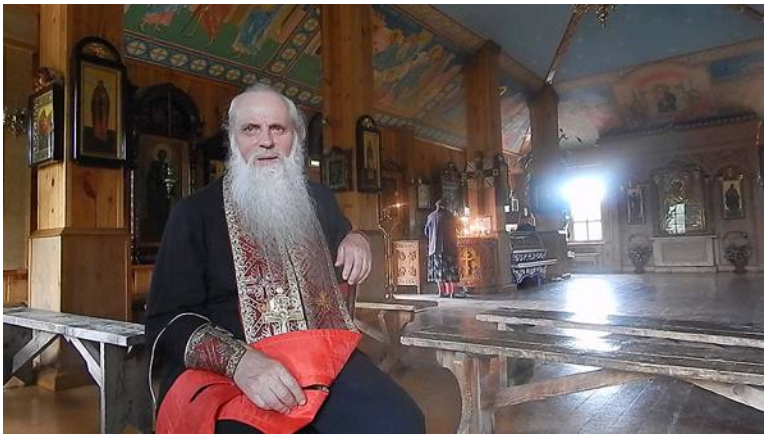
По сообщению о. Василия (ил. 3), он является настоятелем храма с 1999 года [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван][1]. В Новокузнецке иеромонах Василий Лихван известен как один из немногих священнослужителей Русской Православной Церкви, проводящих чин *отчитки* (изгнания бесов). Несмотря на то, что к обряду нередко относятся настороженно, в том числе в связи с массовостью и доступностью [Косых 2017, 73], на молебны о. Василия приезжают паломники из области, из других регионов России, из-за рубежа. По мнению священника, большое количество прихожан объясняется наличием у него благословения от предшественника, архимандрита Макария, и епископа Кемеровского и Новокузнецкого Софрония, а также длительностью личного опыта совершения чина: «Как сейчас помню, 2 декабря 1996 года была первая отчитка у меня в Спасо-Преображенском соборе <города Новокузнецка>. Вот и выходит, что *наиболее такие древние* – отец Герман в Троице-Сергиевой Лавре и я» [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван] (курсив всюду мой. – *К.М.*)[2]. Круг потенциальных посетителей службы не является жёстко установленным, что расширяет

[1] При цитировании полевых материалов автора, собранных во время экспедиции в Новокузнецк в июле 2019 года, в квадратных скобках указывается имя информанта глубинного интервью [ПМА 2019: Информант] или кодовый номер информанта, давшего вторичные данные.

[2] По данным православных сайтов, в России существует несколько священников, проводящих подобный молебен, наличие у них благословения не уточняется. См., например: «Где делают отчитки бесноватых», материалы сайта «Святой источник». URL: http://svyato.info/new/7620-gde-delajut-otchitki-besnovatykh.html (дата обращения 15.11.2019).

возможность присутствия на чине людей другого вероисповедания: «Я спрашивал о том, можно ли молиться на отчитке за некрещёных. <Владыка отвечал:> Отец Василий, *молись за всех*, как молился святитель Алексий, который в Орду ездил. – Поэтому приходят и мусульмане, и сектанты, и католики» [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван].

Окружение о. Василия связывает большой поток прихожан с появлением в храме иконы «Чаша терпения» (ил. 4) и неоднократными случаями исцеления рядом с ней и на молебнах [ПМА 2019: матушка София]. Доминантными образами в храмовом пространстве являются упомянутая икона «Чаша терпения», обретённая здесь в 2000 году; окружающий церковь «Сад Богородицы» (ил. 5), названный так по аналогии со Святой Горой Афон, считающейся в православии «уделом Богоматери»; гора «Голгофа» с поклонным крестом (ил. 6). Кроме того, визуальной доминантой, связующей все элементы, можно назвать сам архитектурный облик храма и строящейся рядом с ним колокольни.



Ил. 3. Отец Василий после служения молебна-отчитки (чина изгнания бесов). Фото автора, 2019.

Участники богослужения обычно посещают все основные объекты на храмовой территории, несмотря на их относительно отдалённое друг от друга расположение в сакральном пространстве. При входе в храмовое пространство прихожанин сначала видит элементы ландшафтного парка в средиземноморской стилистике, погружающие его в исторический контекст раннехристианских топосов. Затем зримой доминантой становится деревянная архитектура, отсылающая к средневековой Руси. Попадая на богослужение, прихожанин становится частью православной литургии, которую также можно понимать как часть «пространственной иконы», и сам становится участником и причастником сакрального пространства[3].

[3] Так, например, по словам А. М. Лидова, «зритель, обогащённый коллективной и индивидуальной памятью, <…> в определённой степени участвует в создании пространственного образа» [Лидов 2009 а, 291].

Чин отчитки занимает несколько часов. До него, после него или во время перерыва многие поднимаются к «Голгофе», расположение которой к западу от храма является аллюзией на топику иерусалимского прототипа. Подъём к поклонному кресту и возвращение обратно занимает от 10–15 до 30 минут – в зависимости от физического состояния и от того, сколько времени человек проводит наверху [ПМА 2019: информанты 1–6]. Для ряда информантов посещение околохрамового пространства само по себе становится сакральным опытом; иногда такие люди приходят на «Голгофу» или в «Сад Богородицы» как к «месту силы», даже когда не проводится богослужение [ПМА 2019: информанты 3–6].

Богослужение

Отчитка проводится о. Василием еженедельно по понедельникам и четвергам, занимая несколько часов дневного богослужения. На молебны приезжают не только одержимые с проявлениями «бесноватости», но и люди, страдающие от зависимости, депрессии, семейных или личных проблем, а также просто прихожане храма. Среди участников молебнов распространены представления о том, что болезнь или зависимость могут являться следствием «бесовского наведения» [ПМА 2019: Информант 2], «греховности» [ПМА 2019: Информанты 1, 4]. Некоторые приходят на молебны в качестве «профилактической» меры или так как им просто нравится служба у отца Василия [ПМА 2019: Информанты 3–5].

Во время наблюдения на молебне находилось около 45–50 человек. Такое количество людей практически полностью занимает пространство небольшого зала в восточной части храма, где проводится чин. В этом же зале в иконостасе присутствует одна из версий чудотворной иконы «Чаша терпения», написанная иерусалимским мастером [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван]. Первая (и более известная) версия новоявленного образа, созданная Владимиром Шубенкиным, располагается в западной части храма, в отдалении от места, где проходит чин отчитки.

Образ «Чаша терпения»

Историю чудесного обретения иконы «Чаша терпения» о. Василий относит к 2000 году. По словам очевидцев, на стекле у входа в храм выступило радужное изображение, в очертаниях которого угадывался силуэт Богородицы с Младенцем. В 2005 году образ на стекле разбили: «Больной во время отчитки начал бесноваться – и сапогом ударил стекло, в котором образ был, и оно рассыпалось» [ПМА 2019: матушка София].

Остались фотографии образа на стекле и письма людей, получивших исцеление. В начале 2000-х годов, до того как образ на стекле разбили, свидетельства чудотворности иконы появляются и в местной прессе: верующие прикладывают фотографию оконного стекла с образом «к больным местам», кладут фотоснимок «под подушку», молятся, глядя на изображение, веря в получение молитвенной помощи Богородицы [Деникина 2004, 20]. Всеобщего прославления иконы в Русской Православной Церкви на

момент экспедиции (лето 2019) не проводилось, но планировалось представить в Святейший Синод письменные свидетельства из архива храма. При этом о. Василий отмечает, что икона в любом случае останется значимой святыней: «Эти формальности – общая она или не общая <не важны>. Главное, чтобы она помогала. Видите, сколько там на ней золота висит? <…> Уже люди акафисты пишут. В Мурманской области по благословению местного владыки написан акафист» [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван].



Ил. 4. Икона «Чаша терпения» с украшениями, оставленными прихожанами в память об исцелении. Фото автора, 2019.

В результате взаимодействия прихожан с образом на нём возникает дополнительный «семантический» слой – в память, благодарность или прошение об исцелении люди оставляют иконе драгоценность. Изображение оказывается связано со множеством персональных нарративов, которые становятся частью единого сакрального образа. Каждое украшение воспринимается зрителем как чья-то история терпения, исцеления, обретения веры, спасения и т. д. Возможно, материальные знаки личных историй подтверждают для верующего молитвенную силу иконы.

Первый иконографический образ по фотографии проступившего на стекле изображения иконописец Владимир Шубенкин писал около года. При этом бóльшую часть времени заняла подготовка к написанию. Икона была создана примерно за неделю, во время Великого поста, и доставлена в храм крестным ходом [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван]. Название, по словам очевидцев, появилось от одной из молящихся: «Женщина с Алтая, у её ребенка десяти лет было заболевание крови, – и вот она приехала на службу, она очень сильно молилась, сама беременная ещё была, и ей было открыто, что “Чаша терпения”. <…> Так икона Чашей терпения и осталась» [ПМА 2019: матушка София]. «Открытое» название иконы женщина не стала сооб-

щать священнику сразу, но написала о нём позднее в письме, которое сохранилось в архиве [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван].

В объяснениях матушки Софии видна рефлексия о необходимости явления образа: «Потому что сам <…> Господь знал, что изопьёт чашу. Ну и нам в наше время – всё дозволено, а терпения у нас ни у кого нету, начиная со стара, и с млада – и также все мы не терпим. Не умеем терпеть» [ПМА 2019: матушка София]. Вседозволенность (которую можно понимать и как размытость норм морали, и как доступность материальных и духовных благ), очевидно, не может избавить человека от страдания. В свою очередь, в современном человеке нет необходимого терпения, готовности принять испытание.

Как иконографический тип икона, на первый взгляд, обладает внешним и семантическим сходством с сюжетом иконы «Неупиваемая чаша» (1878), которая содержит те же три основных визуальных компонента (Богородица, чаша, Младенец) и почитается как чудотворная, в том числе при борьбе с болезнями и зависимостями. По предположению исследователей, «Неупиваемая чаша», в свою очередь, восходит к типу богородичной иконы «Никейская» (появившейся ещё в IV веке) и может считаться «результатом эволюции» этого изображения, так как изменился молитвенный жест рук Богородицы и исчез свиток в руках младенца [Козлова 2011, 55]. Однако настоятель храма не проводит подобной параллели при ответе на вопрос о происхождении и прототипах образа. Сюжет «Чаши терпения», по мнению о. Василия Лихвана, является единственным в своем роде. При осмыслении возможных параллелей настоятель упоминает икону «Моление о чаше», ссылаясь на мнение иерусалимского иконописца: «Он, когда её писал, сказал, есть две таких иконы «Моление о чаше» и ваша «Чаша терпения», где Господь смотрит в чашу. Обычно на всех иконах ведь Господь смотрит прямо и благословляет людей. А он смотрит в чашу почему? Он должен испить эту чашу за весь род человеческий (и пострадать)» [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван]. Вряд ли отец Василий не знает об иконе «Неупиваемая чаша»; однако он соотносит «Чашу терпения» с совсем другим сюжетом, в котором нет Богородицы, а Иисус предстаёт во «взрослом» обличии. Размышляя об их связи, отец Василий фокусируется не на внешнем сходстве изображений, а на отношениях самого Христа с чашей и на евхаристическом смысле этого образа.

О какой жертве идёт речь в сюжете-прототипе? Новозаветный сюжет «Моление о чаше», который воплощён в произведениях многих европейских живописцев и (реже) в православной иконописи, как известно, повествует о молитве Иисуса Христа в Гефсиманском саду в ночь перед тем, как Его схватывают стражники [Дубровина 2010, 167–168]. Сам образ чаши нередко встречается в Библии – как в Ветхом (например, Ис 51:17, 22; Иер 25:15–17; Иез 23:31–34), так и в Новом Завете (Матф 26:38–44; Марк 14:32–40) – как символ страданий и испытаний. Таким образом, можно заключить, что сюжет «Чаши терпения» ассоциируется у создателей сакрального пространства, в котором она находится, со страданиями Христа и Богородицы, идеями долготерпения, искупления, надежды на спасение. На взаимодействие прихожан со священным образом при этом влияет дополнительный визу-

альный ряд, связанный с оставленными иконе «артефактами» – в память об исцелении или о другом эмоциональном опыте.

Примечательно, что, по мнению о. Василия, образ «Чаши терпения» характеризует сакральный ландшафт храма в целом: «Люди, посещающие наш храм, сравнивают его с чашей: по форме расположения, по внутреннему и внешнему убранству» [Изенкина 2015, 3]. Фокусировка внимая священником, ведущим литургию, на таком опыте участников богослужения подтверждает единство сакрального ландшафта.

«Голгофа» и «Сад Богородицы»

Двумя другими доминантами сакрального ландшафта являются «Сад Богородицы» и гора «Голгофа» с поклонным крестом, названные так общиной при храме. Место, где находится храм, располагается на возвышенности, недалеко от села Зыряновка и шахты «Зыряновская», где в 1997 году произошла авария (взрыв метана). Объясняя необходимость появления «Сада Богородицы», матушка София ссылается не только на историко-культурные, но и на утилитарные факторы: «И с той, и с другой стороны здесь были шахты. Когда много шахтёров здесь погибло, одну шахту затопили. Там пожар был, и очень долго горело. Сейчас уже года два не работает и с другой стороны шахта. <…>. И здесь <над “Садом Богородицы”> видите, какой перепад <высоты>, и поэтому нам надо было подпорные стенки делать. И нам подсказали, что можно это сделать вот таким образом» [ПМА 2019: матушка София].



Ил. 5. «Сад Богородицы» перед алтарной частью храма.
Фото автора, 2019.

В новокузнецкой прессе опубликован рассказ о. Василия о проблемах благоустройства храма, в котором он проводит параллели с Афоном и Иерусалимом: «Если взять гору Афон – там такая же проблема. Там её решают с помощью подпорных стен. Мы также задумались: как <…>

в конечном итоге получить не только защиту и удобство, но и красоту <…>. Мы не просто возвели габионы, которые выполняют защитную функцию, но и постарались всё организовать так, *чтобы у нас возникла красота Иерусалима*» [Изенкина 2015, 3]. Каскад каменной кладки в средиземноморском стиле с прудами и экзотическими растениями действительно как бы «подпирает» алтарную часть возвышающегося над ним деревянного храма, выполняя, таким образом, *эстетическую* функцию, функцию *культурно-семиотического трансфера* (переноса образов Святой земли в сакральное пространство храма) и *утилитарные* задачи.

С северной стороны (по дороге, ведущей от храма на запад) поднимается естественная возвышенность, прозванная местными Афонькиной горой [ПМА 2019: Информанты 5–6]. На возвышенности – искусственная насыпь с видом на окрестности, оформленная каменной кладкой и венчающаяся поклонным крестом. К горе провели дорогу и назвали её «Голгофой». Помимо расположения в западной части сакрального ландшафта с иерусалимским прототипом, новокузнецкую Голгофу объединяет образ креста, который в сознании информантов сам по себе является «Голгофой»: «Крест есть крест – и поклониться, и помолиться можно в тишине. *Крест – это же Голгофа*, это идёт испокон веков. В Иерусалиме Голгофа, где Господь был распят. Поэтому как бы в народе принято “Голгофа” называть. Везде же на иконах изображается возвышенность и Голгофа» [ПМА 2019: матушка София].



Ил. 6. Гора «Голгофа» (подъём от храма).
Фото автора, 2019.

Иеромонах Василий, отвечая на вопрос о том, как Голгофа появилась в сакральном пространстве, отмечает, что такое решение предопределило само расположение храма. При этом в воспоминаниях настоятеля фиксируется личный опыт созерцания Святой земли на месте будущего сакраль-

ного ландшафта: «Когда меня сюда только привезли, сказали – вот там, *на той горе* будешь настоятелем. Везут меня, как сейчас помню, благодатное такое было состояние. <…> Когда я приехал сюда, помню, вошёл в храм, тут шла служба. Было несколько человек. И мне так показалась благодатной эта служба – такая тишина. А потом я пошёл на гору туда, поднялся, сюда смотрю, а этот храм получается внизу, а мы наверху. И у меня такое ощущение было, я иду – и мне кажется, я за небо зацеплюсь. Под самым небом иду. <…> *Здесь как будто град, а там, когда его <Христа> вели на распятье, тоже за градом Иерусалимом была Голгофа*» [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван].

Символическое содержание сакрального пространства выстраивается, таким образом, вокруг топосов Святой земли. При этом в одном сакральном ландшафте сосуществуют Палестина, Афон, Кижи, национальные русские святыни и обретённый в самом храме лик Богородицы с «Чашей терпения», имеющий свою драматургию, связанную с эмоциональным контекстом чина отчитки, проводимого настоятелем, чувствами прихожан, историями их молений и исцелений. Можно предположить, что перечисленные образы становятся посредниками, через которые (в разных исторических традициях) происходит репликация иерусалимской Святой земли и передача религиозного опыта. Трансфер образов Святой Земли позволяет осуществлять перенос в сакральное пространство архетипических сакральных топосов, ассоциируемых с особой святостью. Связь сакрального ландшафта с местами памяти раннехристианской истории, возможно, усиливает в восприятии верующих молитвенное воздействие, а также помогает конституировать традиционную православную идентичность.

Храм и колокольня

Стилистика деревянного зодчества погоста Кижи XVII–XVIII вв. образует одну из трёх основных архитектурных доминант данного сакрального пространства. Решение построить храм именно в этом стиле принималось настоятелем совместно с архитектором Владимиром Самойловым. В стоявшем на месте храма здании старой спортивной школы изначально отсутствовали коммуникации, многие материалы приходилось закупать самостоятельно. Деревянный храм стал строиться на средства прихожан в 2000 году. Первая крупная сумма была пожертвована предпринимательницей, излечившейся от рака [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван].

Одной из проблем при постройке, по словам информантов, стали трудности в воспроизводстве традиций, которые обнаруживались при попытке выстроить «достоверный» образ Кижей: «Тяжело давалась работа. Специалистов нет, утрачено много. Потому что вот купола все и шатёр сам – за основу Кижи взяты – и даже в архивах не находилось, как именно делать лемех. Лемех осиновый, его ничем не покрывали – но когда солнечная погода, он серебрится» [ПМА 2019: матушка София].

Возведение храма на пожертвования продолжалось восемь лет. В 2008 году церковь была завершена и освящена в честь святого мученика Иоанна Воина. Образ святого эпохи Юлиана Отступника, покровительствовавшего христианам в период реставрации язычества, находится в иконостасе.

Ещё один святой воин, занимающий значимое (по размеру) место во внутреннем пространстве храма – Георгий Победоносец, чей образ написан на Афоне. Настоятель, рассказывая об этой иконе, проводит параллели между историями о чудесном обретении «Чаши терпения» и оригинальным прототипом изображения Георгия Победоносца: «Мы молились у иконы, которая тоже была чудесным образом обретена. Оказалось, в Палестине сошёл образ Георгия Победоносца на эту доску <…>. Это было предсказание такое, что там, *в Палестине* будет война, и иноверцы сожгут этот храм, и чтобы не осквернили этот образ, изображение переместилось туда. И когда уже всё это произошло, <началось> как у нас с иконой Божией матери – кто верит, кто не верит» [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван].

Всего в храме находится около пятисот святынь [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван, матушка София] – в основном частицы святых мощей, среди которых есть как русские, так и афонские и иерусалимские. Однако центральным образом-парадигмой в иконографическом пространстве, очевидно, является икона «Чаша терпения» и, в целом, образы Богородицы и Христа.

***

Подводя итоги, можно сделать вывод, что интегральный сплав старорусских и раннехристианских традиций, сочетание палестинской и заонежской стилистики порождает действительно многослойный, но при этом целостный и непротиворечивый набор смыслов и ассоциаций. «Голгофа», «Сад Богородицы», «Храм как Град Иерусалим», образ «Чаши» связывают сакральный ландшафт общим комплексом идей о страдании и терпении, обретении веры, исцелении, искуплении. Прихожанин, становясь частью этого сакрального пространства, попадает в иерусалимский контекст, усиливающий святость и молитвенную силу сибирской пространственной иконы. При этом возникает параллель между Палестиной как Святой Землёй и святостью Русского Севера. Русская идентичность как бы «обнаруживается» в иерусалимской Палестине. На основе различных исторических и географических образов-парадигм, следовательно, складывается единый, непротиворечивый образ «Нового Иерусалима». Объясняя необходимость его возникновения, создатели пространства опираются на естественные предпосылки (географическое расположение) и явленный сакральный опыт.

Механизм данного процесса, на наш взгляд, можно объяснить особенностями исторического сознания и исторического нарратива, о которых говорили Х. Уайт и Ф. Анкерсмит. «Естественность» обращения к сакральной иерусалимской топике, отсутствие рефлексии на тему уместности её включения в современный сакральный ландшафт, в терминологии Ф. Анкерсмита, можно назвать *репрезентацией*. Репрезентированное прошлое предстаёт «именно таким, каким оно репрезентировано», и не может противоречить реальности [Анкерсмит 2003, 246], что позволяет создавать целостный, непротиворечивый образ истории. В терминологии автора теории исторического нарратива Х. Уайта, воссоздание такого образа истории является *органистической* исторической парадигмой. Органицистские

нарративы интегративны. Детали исторического поля в них изображаются в рамках синтетического процесса, «собирающего» в историческом повествовании образ целого в противоположность «рассеивающему» формизму [Уайт 2002, 34–35].

Для традиционной православной идентичности (особенно в условиях исторических разрывов) целостный, непротиворечивый образ истории, возможно, является насущной необходимостью. Трансфер иерусалимских топосов интегрирует верующего в «вечное» время и пространство Святой Земли. Чудотворность (в силу наличия явленной иконы и происходящих рядом с ней исцелений) и преумножение сакрального содержания пространства (за счёт разных региональных и исторических образов-парадигм, а также литургического воздействия) усиливает эмоциональное вовлечение прихожанина в процесс иеротопического творчества и делает его самого органичной частью творимого сакрального ландшафта.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аванесов 2016 – *Аванесов С. С.* Сакральная топика русского города // ΠΡΑΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 1 (7). С. 71–114.

Анкерсмит 2003 – *Анкерсмит Ф. Р.* История и тропология: взлет и падение метафоры / Пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Катаева. Москва, 2003.

Бельтинг 2002 – *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Пер. с нем. К. А. Пиганович. Москва, 2002.

Губанова, Мхитарян 2013 – Святыни Кузбасса / Сост. Н. Губанова, Л. Мхитарян. Кемерово, 2013.

Деникина 2004 – *Деникина С.* Оконное стекло исцеляет от болезней // Московский комсомолец в Новокузнецке. 2004. № 1. С. 20.

Дубровина 2010 – *Дубровина К. Н.* Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов. Москва, 2010.

Изенкина 2015 – *Изенкина М.* Необыкновенное чудо // Новокузнецк. 2015. № 33 (823). С. 3.

Киреева 2012 – *Киреева Т. Н.* Достопримечательности Новокузнецка: здания, мемориалы, скульптурные памятники, памятники природы. Новокузнецк, 2012.

Козлова 2011 – *Козлова И. Д.* К опыту осмысления эволюции православной иконографии: о Богородичной иконе «Никейская» – «Бысть чрево Твое святая трапеза...» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2011. № 2. С. 52–58.

Косых 2017 – *Косых Е. С.* Экзорцизм в христианстве: pro et contra // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 10 (84). Ч. 2. С. 72–74.

Лидов 2009 а – *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва, 2009.

Лидов 2009 б – Новые Иерусалимы. Перенесение Святой Земли как порождающая матрица христианской культуры // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Под ред. А. М. Лидова. Москва, 2009. С. 5–10.

Раевская 2006 – *Раевская Н. С.* Священные изображения и изображения священного в христианской традиции // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. 2006. Вып. 2. С. 172–178.

Романов, Ярская-Смирнова 2009 – *Романов П. В., Ярская-Смирнова Е. Р.* Взгляды и образы: методология, анализ, практика // Визуальная антропология: настройка оптики. Москва, 2009. С. 7–16.

Флоренский 1972 – *Священник Павел Флоренский.* Иконостас // Богословские труды. Сб. 9. Москва, 1972. С. 83–148.

Уайт 2002 – *Уайт Х.* Метаистория: историческое воображение в Европе в XIX веке / Пер. с англ. под ред. Е. Г. Трубиной, В. В. Харитонова. Екатеринбург, 2002.

Успенский 1997 – *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной церкви. Коломна, 1997.

Banks 1995 – *Banks M.* Visual Research Methods // Social Research Update. 1995. № 11. URL: http://sru.soc.surrey.ac.uk/SRU11/SRU11.html.

REFERENCES

Avanesov 2016 – Avanesov S. S. Sacred Topics of Russian Cities. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics.* 2016. 1 (7). P. 71–114. In Russian.

Ankersmit 2003 – Ankersmit F. R. History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor. Transl. into Russian by M. Kukartsev, E. Kolomoets, V. Kataev. Moscow, 2003.

Banks 2001 – Banks M. Visual Research Methods. *Social Research Update.* 1995. 11. URL: http://sru.soc.surrey.ac.uk/SRU11/SRU11.html.

Belting 2002 – Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. Transl. into Russian by K. A. Piganovich. Moscow, 2002.

Denikina 2004 – Denikina S. Window Glass Heals from Diseases. *Moskovsky Komsomolets in Novokuznetsk.* 2004. 1. P. 20. In Russian.

Dubrovina 2010 – Dubrovina K. N. Encyclopedic Dictionary of Biblical Phrasemes. Moscow, 2010. In Russian.

Florensky 1972 – Florensky P. Iconostasis. *Theological Works.* Vol. 9. Moscow, 1972. P. 83–148. In Russian.

Gubanova, Mkhitaryan 2013 – Shrines of the Kuzbass. Compiled by N. Gubanova, L. Mkhitaryan. Kemerovo, 2013. In Russian.

Izenkina 2015 – Izenkina M. An Extraordinary Miracle. *Novokuznetsk*. 2015. 33 (823). P. 3. In Russian.

Kireeva 2012 – Kireeva T. N. Sights of Novokuznetsk: Buildings, Memorials, Sculptural Monuments, Natural Monuments. Novokuznetsk, 2012. In Russian.

Kosykh 2017 – Kosykh E. S. Exorcism in Christianity: Pro et Contra. *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice.* 2017. 10 (84). Part 2. P. 72–74. In Russian.

Kozlova 2011 – Kozlova I. D. To the Experience of the Conception of the Orthodox Iconography Evolution: About "The Mother of God Nikeyskaya". *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2011. 2. P. 52–58. 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. New Jerusalems. Transferring of the Holy Land as Generative Matrix of Christian Culture. *New Jerusalems. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces.* Ed. by A. M. Lidov. Moscow, 2009. P. 5–10.

Ouspensky 1997 – Ouspensky L. A. The Theology of the Icon of the Orthodox Church. Kolomna, 1997. In Russian.

Raevskaya 2006 – Raevskaya N. S. Sacred Images and Images of the Sacred in the Christian Tradition. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 6.* 2006. 2. P. 172–178. In Russian.

Romanov, Iarskaia-Smirnova 2009 – Romanov P. V., Iarskaia-Smirnova E. R. Views and Images: Methodology, Analysis, Practice. *Visual Anthropology: Optics Tuning.* Moscow, 2009. P. 7–16. In Russian.

White 2002 – White H. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Transl. into Russian by E. G. Trubina, V. V. Kharitonov. Ekaterinburg, 2002.

Материал поступил в редакцию 30.04.2020,
принят к публикации 01.06.2020

Для цитирования:
Мурастова К. А. Современный «Новый Иерусалим» в Сибири (на примере храма святого мученика Иоанна Воина Новокузнецкой епархии) // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 67–83. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-67-83.

For citation:
Murastova X. 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. P. 67–83. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-67-83.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-84-99

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ХРИСТИАНСКИХ ЦЕННОСТЕЙ В ИНТЕРЬЕРЕ И ЭКСТЕРЬЕРЕ ЕРЕВАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА (НА ПРИМЕРЕ ТЕОЛОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА)

Т. С. Симян
Ереванский государственный университет, Армения
tsimyan@ysu.am

Статья посвящена анализу университетского пространства. В качестве эмпирического материала автор рассматривает интерьер и экстерьер теологического факультета Ереванского государственного университета (ЕГУ). Исследование представляет собой вариант культурно-семиотического дискурса университетского пространства, то есть является частью анализа Ереванского городского текста. Цель данного исследования заключается в детальном описании культурных и религиозных артефактов интерьерного и экстерьерного пространства ЕГУ. Методологической основой статьи послужил семиотический метаязык. В статье обосновывается следующий тезис: культурные и религиозные артефакты университетского пространства являются средством визуализации основных христианских ценностей, истории основания первопрестольного собора св. Эчмиадзина, дидактизации и мультипликации церковного и культурного наследия, а также имплицитной проповедью церковного учения. В статье коротко описывается история основания факультета, анализируются символические особенности двух хачкаров, одного барельефа и скульптурного изображения расцветшего посоха-креста, а также «сопровождающие» их тексты. Особое место уделяется основным национальным и транснациональным элементам визуальных текстов, таким как семя, солнце, круг, крест, расцветшие лепестки на кресте, орлы, колосья пшеницы, символы евангелистов, Ноев ковчег, золотой молот, виноградные гроздья, гранаты и т. д. В статье особое место уделяется символике и функциям расцветшего посоха-креста. На сравнительном материале татевского и эчмиадзинского посохов показывается, что установление посоха-креста на территории ЕГУ является ревитализацией армянской средневековой университетской традиции. Анализ эмпирического материала показал, что экстерьер и интерьер теологического факультета становится культурно-семиотическим пространством благодаря таким артефактам как хачкар, барельеф, расцветший посох-крест и т. д. Хачкары указывают на историю создания факультета, фиксируют в памяти грядущих поколений имя основателя факультета. «Локальная» история факультета и «общая» средневековая университетская традиция представляются в контексте трагедии армянского народа – геноцида 1915 года. Через разные визуальные объекты на факультетскую историческую память налагается учение Армянской апостольской церкви (таинства, язык хачкара т. д.). Расцветший посох-крест становится знаком продолжения средневековой армянской университетской традиции, функционирующей благодаря своей тернарной структуре – как Мировое Древо, Древо Познания и Древо Жизни, а с прагматической точки зрения – превра-

щается в дидактический «учебник» по ознакомлению с церковными таинствами и имплицитный визуальный объект проповеди.

Ключевые слова: семиотика университетского пространства, семиозис пространства, хачкар, посох-крест, таинства церкви, Древо Познания, Мировое Древо, Древо Жизни.

VISUALIZATION OF CHRISTIAN VALUES IN THE INTERIOR AND EXTERIOR OF YEREVAN STATE UNIVERSITY (ON THE EXAMPLE OF THE THEOLOGICAL FACULTY)

Tigran Simyan
Yerevan State University, Armenia
tsimyan@ysu.am

The article is devoted to the analysis of university space. The empirical material of the article is the interior and exterior of the Faculty of Theology of Yerevan State University (YSU). As a part of cultural and semiotic discourse of university space, the research contains the analysis of Yerevan city text. The methodological prerequisite for writing the article was semiotic metalanguage. The purpose of this study is a detailed description of cultural and religious artifacts of the interior and exterior of YSU. The article substantiates the following thesis: cultural and religious artifacts of the university space are signs of visualizations of Christian values, the history of founding the Mother See Etchmiadzin Cathedral, didactization and animation of the Church and cultural heritage, implicit preaching of the Church doctrine. The article briefly touches the history of the faculty foundation, analyzes symbolic features of the two cross-stones (khachkars), one bas-relief and a blossomed cross-staff, as well as "accompanying" texts. A special place is given to the main national and transnational elements of visual texts like seed, sun, circle, cross, blossoming petals on the cross, eagles, ears of wheat, symbols of the evangelists, Noah's ark, golden hammer, grapes, pomegranates, etc. A certain attention is also given to the symbols, functions of the blossomed cross-staff. By the comparative study of Tatev Monastery and Etchmiadzin staff the author shows that the foundation of staff-cross on the territory of YSU is the revitalization of the Armenian medieval university tradition. The analysis of empirical material shows that the exterior and interior of the Faculty of Theology becomes cultural and semiotic space, thanks to various artifacts such as cross-stone, bas-relief, flowered staff-cross, etc. The cross-stones indicate the history of the creation of the Faculty of Theology and record the name of the Faculty founder in a memory of future generations. The "local" history of the Faculty and medieval university tradition are presented in the context of the tragedy of the Armenian people (the Genocide of 1915). The teaching of the Armenian Apostolic Church (sacraments, cross-stone language, etc.) is presented in the Faculty and historical memory by various visual objects. The bloomed cross-staff becomes a symbol of continuation of the medieval Armenian university tradition, functioning due to its ternary structure as the World Tree, the Tree of Knowledge and the Tree of Life, and from a pragmatic point of view – turns into a didactic "textbook" on introducing the Church sacraments and an implicit visual object of preaching.

Keywords: semiotics of university space, semiosis of space, khachkar, cross-stone, cross-staff, sacraments of the Church, Tree of Knowledge, World tree, Tree of Life.

На постсоветском пространстве Ереванский государственный университет является единственным вузом, имеющим теологический факультет. В 1995 году, благодаря финансовому и символическому капиталу архиепископа Шаге Ачемяна, был основан факультет с двумя кафедрами (кафедра теологии, кафедра теории и истории религии). Позднее была основана ещё одна кафедра – истории Армянской церкви и учения церкви. Кроме того, факультет имеет свою библиотеку в честь основателя факультета, где хранятся также книги самого владыки. Научная продукция факультета (монографии, кандидатские и докторские диссертации) издаётся в серии научных трудов «Ачемян» и в ежегоднике «Армянский теолог».

После кончины основателя факультета в 2005 г. деканом стал епископ Анушаван Жамкочян; с 2007 г. он же является директором благотворительного фонда «Ачемян». Именно за годы деканства епископа Анушавана в университетском интерьере и экстерьере появились армянские христианские символы: кресты-камни (хачкары), кресты-посохи, барельефы и т. д., отсылающие к предыстории и истории основания факультета.

Цель данной статьи – описать в семиотическом ключе интерьерное и экстерьерное пространство теологического факультета как фокализованной части всего университетского пространства. Данная статья является продолжением дискурса «культурно-семиотическое пространство университета»[1]. Добавим также, что в русскоязычном научном сообществе публичное обсуждение университетского пространства с семиотической точки зрения впервые было организовано на конференции «Визуальная антропология – 2019. Город-университет: жизненное пространство и визуальная среда» в Великом Новгороде. Кроме того, данная статья становится тематическим развитием дискурса визуальной теологии[2].

Главный тезис статьи – семиотизация университетского пространства и маркирование религиозно-культурными артефактами становится предпосылкой для визуальной презентации, дидактизации культурного наследия, имплицитной проповеди церковного учения.

Экстерьерные и интерьерные хачкары богословского факультета

«Факультетским» маркером истории университета и культурной памяти можно считать хачкар перед шестым корпусом (в народе известным как «чёрный») исторического и богословского факультетов ЕГУ на ул. Абовяна, 52 (*ил.* 1). Камень-крест был установлен в честь открытия факультета тео-

[1] См. первую статью: Симян 2020. По названной проблематике, особенно в связи с методом анализа университетского пространства в оппозиции университет-город см., например, статью С. Аванесова «Университет и формирование урбанистической реальности» [Аванесов 2019 а].

[2] См. об этом подробнее: Аванесов 2019 б.

логии 1 сентября 1995 г., иными словами, он маркирует и акцентирует «начало» истории факультета и имя основателя. Сам факт установки хачкара является знаком благодарности будущих поколений студентов основателю факультета.



Ил. 1. Ереван. Хачкар перед зданием богословского факультета. Фото автора, 2018.

Тема вечности на хачкаре символизируется изображением креста, пробивающегося из семени (круг под крестом). Семя-круг символизирует и духовное, и земное начало, из которого вырастает крест – символ спасения, которое видно на ясном небе хачкара. «Ясное небо» прочитывается благодаря шестиконечным звездочкам на фактуре хачкара[3]. В таком контексте синтагма семя-крест-небо прочитывается также в расширенном ключе. Первый сегмент семя-круг «расширяется» и начинает функционировать как круг-земля, из которого произрастает крест как символ спасения, преподнесённый нам через врата-своды (потустороннее vs. посюстороннее). Благодаря арке на хачкаре, к двойному измерению (ширина, высота) добавляется третье, т. е. «внутренняя перспектива», смоделированная с помощью двух оппозиций: потустороннее vs. посюстороннее, снаружи vs. внутри.

[3] За эту ремарку автор благодарит историка, кандидата исторических наук Давида Мелконяна.



Ил. 2. Изображение винограда и гранатов на южном портале кафоликона в Гегарде, 1215. Источник: https://www.trover.com/d/2RgXF-geghard-monastery-ararat-armenia.

Визуальный текст хачкара, поставленного перед «чёрным» зданием, содержит и другой сюжет, согласно которому из семени-круга вырастают ещё и фрукты – символы армянскости (гроздья винограда и граната), высеченные в тернарной оппозиции по вертикали, и в бинарной – по горизонтали. Они функционируют как эстетические знаки в симметричном расположении на двухсторонних «ветвях» креста как Древа Жизни. Заметим, что гранат с IV по VII вв. в средневековой Армении был под запретом, и только после его реабилитации в VII в., когда на Храме Бдящих Сил (Звартноц) он возродился, мотивы граната «вышли из подполья» [Степанян 2008, 217]. Такой мотив мы можем наблюдать, к примеру, в оформлении тимпана южного входа кафоликона монастыря Гегард (ил. 2). Подобная оппозиция граната с виноградными лозами в нынешнее время на хачкарах встречается часто, как ключевой символ армянскости[4]. Как нам кажется, вырезанные на ветвях креста орлы придают «натуральность», живость изображённым духовным реалиям. В то же время они могут иметь и другой семантический смысл: бдящие орлы, в потенциале, могут быть связаны с семантическим «верхом» и с духовной властью.

[4] Среди культурных артефактов университетского пространства можно увидеть эту оппозицию на хачкаре-посохе между шестым и восьмым корпусами ЕГУ. Об этом будет говориться далее.

Символы армянской самости – собор Св. Эчмиадзина, исходящий от купола божественный свет, гора Арарат – можно увидеть на доспехе орла, изображённого внизу. Изображение щита является, по сути, ещё одним из ценностей защиты армянской идентичности от внешних вызовов. Эта тема представлена также на одном из барельефов на первом этаже теологического факультета. На барельефе «Страна Солнца» (ԵՐԿԻՐ ԱՌԵՎԻ) помещены те же символы-мотивы в синтагме: солнце / божественный свет – благодать – гора Арарат – церковь, взятые под защиту со всех сторон орлами-защитниками «Страны Солнца». Сила орлов связана с христианством, поскольку на всех орлах изображены равносторонние (или так называемые *лучезарные*) кресты.

Заметим также, что символическая «Страна Солнца» пространственно локализована. Из визуального сюжета-рамки и фруктов (виноград vs. гранат, гранаты снизу) прочитывается узнаваемая местность – Араратская долина, представленная как плодородная почва (круглые семена, урожай граната). Как известно, на Араратской долине не растёт гранат; именно поэтому барельеф, смоделированный таким образом, следует воспринимать как «сжатый» текст[5], как символический знак армянской идентичности.

Вернёмся к тексту экстерьерного хачкара перед шестым корпусом ЕГУ. В послании, находящемся в когтях орла, сообщается, что хачкар был установлен на средства благотворительного фонда «Феникс» по благословлению католикоса всех армян Гарегина II в честь 15-летней годовщины основания теологического факультета. Здесь же даётся благословение факультету, а также всем преподающим теологию и армяноведение во благо народу и в знак любви к церкви: «Бог Всемилостивый, ниспошли Своё благословление на благодетелей и сохрани ярко горящим духовный очаг Апостольской церкви и по всему миру рассеянный армянский народ». Текст под хачкаром тематически можно разбить на две части. Первая часть – информативная, стилизованная под летописный текст, а вторая – благословление-молитва. Иными словами, в одном тексте выявляются как минимум два речевых жанра.

От содержания текста перейдём к орлу. Можно задаться вопросом: что или кого олицетворяет орёл? Кто является адресантом послания? Нам кажется, что в данном контексте орёл является метафорой скрытого отправителя. Почему он скрыт? Представляется, что адресант преднамеренно не обозначен, поскольку в логике христианского мышления важно само послание, а не тот, кто его отправляет (произносит). С христианской точки зрения, источник / автор текста не важен; однако в ракурсе теории коммуникации для понимания послания выявление источника / автора играет существенную роль.

Судя по выбору кода (древнеармянский язык) можно заключить, что источником / автором данного послания, как нам кажется, является декан теологического факультета, епископ Анушаван Жамкочян, который, следуя традиции средневековых скрипторов, скрывает своё авторство, хотя его имя косвенно упоминается в послании. Если предположим, что источником /

[5] См. подробнее: Абрамян, Мелкумян 2012.

автором послания является сам епископ, то орёл становится его метафорой. Подобная интерпретация легитимна ещё и потому, что орёл как символ является олицетворением высшей духовной власти в христианстве. В пользу приемлемости таких рассуждений свидетельствует вторая часть текста-послания, которую мог произнести преимущественно священнослужитель, имеющий высокий духовный сан.

Продолжение духовного пространства на территории университета образовано ещё одним хачкаром, установленным внутри здания теологического факультета, на первом этаже справа от парадной лестницы. Текст на хачкаре информирует, что он был установлен в 2009 году в честь 90-летия ЕГУ, а также в знак признательности архиепископу Шаге Ачемяну за основание и благословение теологического факультета. По сути, текст отсылает к социально-исторической памяти на двух уровнях: упоминаются и институция, и человек – основатель факультета.

Символика, традиция и функция расцветшего посоха-креста

В 2015 г. интересный монумент был воздвигнут между шестым и восьмым корпусами ЕГУ (Абовяна, 52 и Абовяна, 52 а). В память 100-летия геноцида армян был поставлен расцветший посох-крест – при патриаршестве Гарегина II, католикоса всех армян, по инициативе епископа Анушавана Жамкочяна и благодаря финансированию патриота мецената-благотворителя Грачья Мисабовича Погосяна (ил. 3).



Ил. 3. Ереван. Посох-крест во дворе богословского факультета. Фото автора, 2018.



Ил. 4. Татев. Гавазан. Источник: https://www.pinterest.de/pin/661044051535245147/.

Данное сооружение функционирует как визуальное сообщение с двойным кодом. Первый код – мемориал в честь геноцида армян, визуализация этой темы на территории университетского пространства; второй код – продолжение армянской средневековой университетской традиции. Пример сооружения-посоха мы обнаруживаем перед южным входом в собор монастыря Татев (нач. X в.); он был возведён на шарнире и во время сильного ветра раскачивался. Динамичность посоха-креста, в свою очередь, говорила о высоком уровне армянской средневековой архитектуры (ил. 4) [Акопян, Акопян 2015, 800]. Это сооружение (гавазан) было установлено епископом Ованесом в честь основания церкви Павла-Петра (Сурб Погос-Петрос); оно посвящено Св. Троице [Асрацян, Манукян 2002, 994]. Монастырь Татев представлял собой один из важнейших центров средневековой армянской науки и просвещения. В 1373 году в монастыре был основан университет – крупнейшее высшее учебное заведение средневековой Армении, при котором существовала известная философская школа, а также получила развитие татевская школа миниатюры.



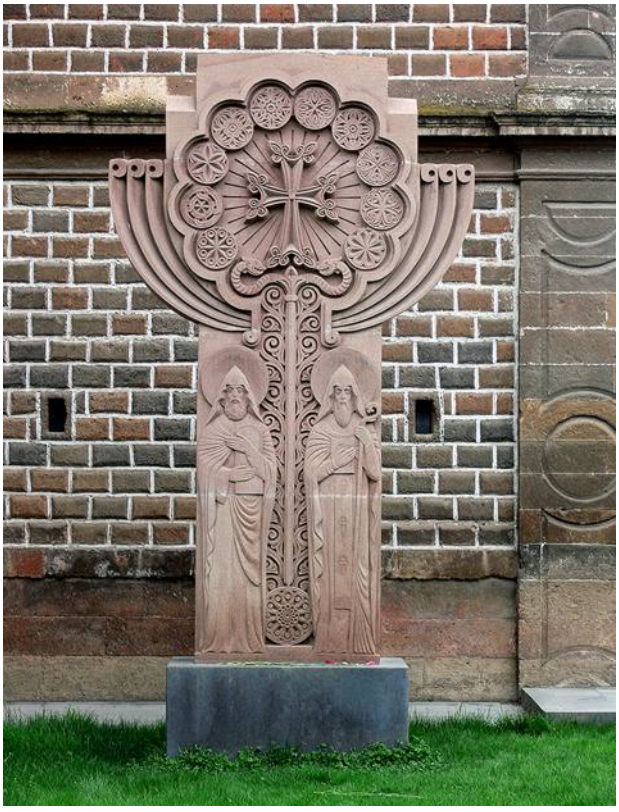
Ил. 5. Основание посоха-креста. Фото автора, 2019.

Внешне татевский и университетский посохи похожи, особенно сходны форма верхней части и постамент-восьмигранник, на котором и возвышается посох-крест. Насчёт восьмигранника можно высказать два предположения. Во-первых, восьмигранник связан с числом «восемь», означающим бесконечность. Отсюда можно вывести, что крест вырастает из восьмигранника как из «вечной основы». Если первая интерпретация – теологическая, то вторая имеет утилитарное значение, а именно, во-вторых, в восьмиграннике с весны растут цветы, что придаёт бетонно-каменному университетскому пространству *цвет*. Здесь разводятся разноцветные растения (кареопторис, гайлардия и т. д.) и создаётся ощущение, что вместе с ними в оазисе бетонного «ландшафта» возвышается и расцветший посох-крест (ил. 5).

Почему посохи-кресты татевского монастыря и университетского двора поставлены на восьмигранный постамент? Нам кажется, что в средние века такое сооружение имело функцию часов. Эта версия представляется вполне правдоподобной, поскольку необходимо было структурировать монастырскую жизнь по времени. Как выше было сказано, крест-посох ещё и раскачивался; в связи с этим можно предположить, что он мог играть роль средневекового «сейсмографа». К сожалению, в настоящее время крест не

раскачивается, поскольку после сильного землетрясения он был повреждён, а современные мастера не смогли восстановить шарнирную конструкцию сооружения.

Последующие примеры возведения посоха-креста показывают, что эти сооружения начали появляться при высших учебных заведениях в знак продолжения средневековой университетской традиции. Одним из примеров является посох-крест, недавно установленный рядом со зданием семинарии Св. Эчмиадзина (*ил.* 6). На сооружении мы видим архимандритский посох с драконами-змеями, а в центре – расцветший крест. Важно, что на данном сооружении представлены фигуры создателей письменного цивилизационного кода – Месропа Маштоца и Саака Партева; памятник им же установлен и перед зданием главного корпуса ЕГУ. Этим изображением акцентируется значимость важнейшего события в культурной истории Армении – возникновения письменности как цивилизационного кода армян, что послужило предпосылкой развития и расцвета духовной литературы (агиографии, истории, патристики, теологии, философии и т. д.).



Ил. 6. Эчмиадзин. Посох-крест. Фото: Сергей Аванесов, 2019.

Кроме экстерьерного пространства Св. Эчмиадзина, посохи-кресты можно видеть также в интерьере церкви Нрештакац (Հրեշտակաց), в её алтарной части. Эта церковь цилиндрической формы расположена рядом

со зданием семинарии. Заметим, что, наличие архимандритских посохов в интерьере армянских церквей является нововведением, имеющим, видимо, дидактический характер. Поскольку основные службы с участием семинаристов проводятся в этой церкви, то здесь активируется прагматическое назначение названного символа: перед глазами студентов находится визуальная аллегория спасения и мудрости, если интерпретировать это изображение в контексте христианства. Если же посмотреть на него с точки зрения мифопоэтики, мы увидим, что в алтаре выражен архетип Древа Жизни.



Ил. 7. Ереван. Каскад. Фото: Сергей Аванесов, 2019.

Подобный посох-крест, помещённый вне сакрального пространства, расположен рядом с тремя хачкарами на Каскаде в Ереване (ил. 7). Данный пример, можно сказать, выпадает из христианского семиотического контекста, и потому этот объект функционирует скорее как крест-оберег, стоящий над городом и охраняющий его. Такая традиция распространена в католическом культурном ареале. Подобные примеры можно увидеть в Польше, но также и в православной Грузии, при въезде во многие населённые пункты. В России похожая семиотическая программа реализуется как возведение *поклонных* крестов[6].

При детальном рассмотрении символики университетского посоха-креста это сооружение раскрывается в многочисленных семантических аллюзиях на Св. Писание и общехристианские ценности; кроме того, оно функционирует и на прагматическом уровне. На обратной стороне посоха сверху изображен Христос-Искупитель, принимающий всех выходящих из восьмого корпуса ЕГУ (философы, психологи, филологи). В данном контексте посох-крест функционирует следующим образом: каждого выходящего из здания встречает Иисус Христос, готовый принять его в Свои объятия.

[6] Благодарю за эту информацию Сергея Аванесова.

Сооружение становится не только памятником жертвам геноцида армян, но и духовным символом, «говорящим» со своим реципиентом. В нашем контексте Христос на посохе любому присутствующему на территории между шестым и восьмым корпусами ЕГУ «даёт видеть Себя лицом к лицу» (Чис 14:14)[7]; посох-крест становится «облаком, стоящим столпом» (там же; ср.: Втор 1:33; Неем 9:19; Пс 77:14, 104:39).

Какой ещё потенциальный смысл заключает в себе университетский посох-крест? Данная скульптура отсылает к расцветшему жезлу Аарона: «На другой день вошёл Моисей <и Аарон> в скинию откровения, и вот, жезл Ааронов, от дома Левиина, расцвёл, пустил почки, дал цвет и принёс миндали» (Чис 17:8). В этом контексте визуализация Христа, четырёх евангелистов и таинств церкви на посохе-кресте ЕГУ становится символом истинной дороги, ведущей к духовному плодородию *в метафорическом смысле*. Эта семантическая линия плодородного посоха *в прямом смысле* прочитывается в книге Бытия, когда Иаков сажает прутья-посохи «перед скотом в водопойных корытах» для плодовитости[8]. В данном контексте посох обнаруживает дополнительную коннотацию, приобретая фаллическое значение, хотя данный код и не активен в актуальном университетском пространстве.

Расцветший крест-посох ЕГУ функционирует ещё и в роли *посоха-спасителя*, визуализируя известный библейский сюжет, когда ужаленные змеями сыны Израиля смотрели на медного змея и оставались живыми[9]. Эту же семантическую линию спасения воплощает образ облачного / огненного столпа, который шёл перед народом Израиля при его исходе из Египта[10].

Теперь обратим внимание на некоторые детали посоха-креста. Выше уже было сказано, что посох-крест в университетском пространстве функционирует разнопланово. На посохе-восьмиграннике изображены важные

---

[7] За эту ссылку на Писание автор выражает благодарность архимандриту Месропу Парсамяну.

[8] «И взял Иаков свежих прутьев тополёвых, миндальных и яворовых, и вырезал на них <Иаков> белые полосы, сняв кору до белизны, которая на прутьях, и положил прутья с нарезкою перед скотом в водопойных корытах, куда скот приходил пить и где, приходя пить, зачинал пред прутьями. И зачинал скот пред прутьями, и рождался скот пёстрый, и с крапинами, и с пятнами. И отделял Иаков ягнят и ставил скот лицом к пёстрому и всему чёрному скоту Лаванову; и держал свои стада особо и не ставил их вместе со скотом Лавана. Каждый раз, когда зачинал скот крепкий, Иаков клал прутья в корытах пред глазами скота, чтобы он зачинал пред прутьями. А когда зачинал скот слабый, тогда он не клал. И доставался слабый скот Лавану, а крепкий Иакову. И сделался этот человек весьма, весьма богатым, и было у него множество мелкого скота <и крупного скота>, и рабынь, и рабов, и верблюдов, и ослов» (Быт 30:37–43).

[9] «И послал Господь на народ ядовитых змеев, которые жалили народ, и умерло множество народа из <сынов> Израилевых. И пришёл народ к Моисею и сказал: согрешили мы, что говорили против Господа и против тебя; помолись Господу, чтоб Он удалил от нас змеев. И помолился Моисей <Господу> о народе. И сказал Господь Моисею: сделай себе <медного> змея и выставь его на знамя, и <если ужалит змей какого-либо человека>, ужаленный, взглянув на него, останется жив. И сделал Моисей медного змея и выставил его на знамя, и когда змей ужалил человека, он, взглянув на медного змея, оставался жив» (Чис 21:6–9).

[10] «Господь же шёл пред ними днем в столпе облачном, показывая им путь, а ночью в столпе огненном, светя им, дабы идти им и днем, и ночью. Не отлучался столп облачный днём и столп огненный ночью от лица <всего> народа» (Исх 13:21–22).

символы христианства, таинства. На одной грани посоха можно увидеть колосья пшеницы, на которых развешены лейтмотивные фрукты в синтагме «гранат-виноград-гранат-виноград»[11]. Интересно также «начало» и «конец» одной полосы. «Начало» представлено как семя (круг, солнце), из которого произрастает колос, поднимаясь вверх, а «конец» – равносторонний крест[12]. Заметим, что семя определённым образом локализовано, оно находится между двумя возвышенностями горы Арарат (Сис и Масис); здесь же можно увидеть Араратскую долину, собор Св. Эчмиадзина и Ноев ковчег. Как можно заключить из этой символики, «начало» подчёркивает и локальное, национальное (храм Св. Эчмиадзина) и наднациональное (Ноев ковчег) содержание с аллюзией на Ветхий Завет (Быт 8:4).

Эта же тема, но с иным семантическим акцентом и с иными деталями представлена на другой грани посоха. Солнце (символ Бога) светит между двумя возвышенностями; с неба спускается молот, а на молоте возведён храм Св. Эчмиадзина. Как видно, изображение отсылает к истории армянского историка Агатангелоса, или Агафангела (V в.), рассказывающего о сне Григория Просветителя. Согласно Агатангелосу (§ 735), Бог показал золотым молотом то место, где в Армении должен быть возведён Эчмиадзинский собор [Агатангелос 2004, 219]. Храм поддерживается лейтмотивным орлом – символом духовной (патриаршей, епископской) власти; этот символ встречается, как было показано выше, на всех артефактах, оформляющих территорию теологического факультета. На сторонах посоха-восьмигранника можно увидеть орла, взявшего под опеку своих орлят. Этот сюжет прочитывается в христианском контексте как духовная власть, которая берёт под свою опеку птенцов-верующих. Иными словами, метафора орла раскрывается двумя оппозициями: «священнослужитель vs. верующий» (пастырь vs. агнец) и «церковь vs. верующий». По сути, изображение орла с орлятами можно прочитать и в институциональном ключе: церковь (в данном случае как социальный институт) берёт на себя опеку над армянской идентичностью.

Конечно, ключевыми образами на посохе-кресте являются четыре изображения евангелистов. На одной грани оказались Лука и Матфей, а на другой Марк и Иоанн (два сверху и два снизу). Семантически правильно смоделировано само расположение евангелистов: семантический «верх» занимают Матфей–ангел и Иоанн–орёл, а семантический «низ» – Лука–телец и Марк–лев. Между евангелистами на разных гранях изображены различные эпизоды из Нового Завета. На вертикальной полосе между евангелистами Лукой и Матфеем снизу вверх изображены таинства крещения, покаяния, причащения, а между Марком и Иоанном – остальные четыре таинства: миропомазание, рукоположение (священство), венчание (брак), елеосвящение (соборование).

---

[11] Подобные синтагмы – как, например, «семя–крест–семя–крест», где крест изображается с разными лепестками-ветвями (колосья, круги, круги-гранаты), а также синтагмы типа «Богородица–семя–крест–семя–крест–Христос» – говорят о визуальных орнаментальных вариациях и сообщают о духовных метаморфозах.

[12] Ср., напр., с известным «Лучезарным крестом» из Ани (X–XII вв.).

Из приведённого описания можно сделать вывод, что посох-крест семиотически многозначен: по своим смысловым, структурным и функциональным параметрам он выражает собой архетипы Мирового Древа, Древа Познания и Древа Жизни. Как Мировое Древо он прочитывается в христианском ключе – в качестве универсальной модели мироздания, поскольку с его помощью выражена универсальная христианская концепция спасения. Если мы прочтём это Мировое Древо по вертикали, то мы обнаружим три его уровня. Первый уровень – это земля со своей биосферой в восьмиграннике (газон, цветы); второй уровень – это ствол-дорога со всеми ключевыми христианскими ценностями и таинствами, ведущая верующего «вверх», к Богу, ко Христу (и это уже третий уровень). Иными словами, можно сказать, что тернарность сооружения описывает православную христианскую цивилизацию, противопоставленную нулевому (отсутствующему) знаку – хаосу, греху, антихристианству.

Можно также заключить, что посох-крест становится моделью христианского космоса (космос vs. хаос), основанного на числе «три» (земля–дорога–Бог / Христос) и прочитываемого в своей истории как начало–середина–конец / конец начала. В. Н. Топоров отмечает, что Мировое Древо «выступает как посредствующее звено между вселенной (макрокосмом) и человеком (микрокосмом)». Образ Мирового Древа обеспечивает «целостный взгляд на мир, определение человеком своего места во вселенной» [Токарев 1991, 405]. В нашем случае университетский посох-крест становится связующим звеном между человеком (микрокосмом) и Богом, Христом (Небом, вселенной, макрокосмом). Однако следует оговориться, что данный посох, благодаря символике ствола, приобретает ещё и визуально-семиотические признаки Древа Познания или Древа Истины[13], поскольку в нём визуализированы все основные ценности и таинства Армянской апостольской церкви. Именно через таинства верующий может узнать о добре и приобрести вечную жизнь (жизнь vs. физическая смерть vs. возрождение через Христа / вечная жизнь). В этом плане посох-крест приобретает ещё одну дополнительную семиотическую функцию и становится Древом Жизни[14]. Таким образом, посох-крест университетского пространства оказывается многозначным памятником, функционирующим как Мировое Древо и вбирающим в себя дополнительные модификации – как Древо Познания и Древо Жизни. Иными словами, срабатывает «аксиома» религиозной коммуникации: от видения знаков, отсылающих к Богу, – к церковным ценностям, к бытию трансцендентного и к знанию[15].

Выводы

Таким образом, можно заключить, что экстерьер и интерьер теологического факультета становится культурно-семиотическим пространством благодаря определённым артефактам – таким, как хачкар, барельеф, расцвет-

[13] См. подробнее: Токарев 1991, 406-407.

[14] См. подробнее: Токарев 1991, 396–497.

[15] См. об этом: Аванесов 2019 б, 19–26.

ший посох-крест. Хачкары указывают на историю создания факультета, фиксируют в памяти грядущих поколений имя его основателя. «Локальная» история факультета и средневековая университетская традиция представляются в контексте трагедии армянского народа – геноцида 1915 года. Через разные визуальные композиции на факультетскую и историческую память налагается учение Армянской апостольской церкви (таинства, язык хачкара т. д.). Расцветший посох-крест становится продолжением средневековой армянской университетской традиции, функционируя благодаря своей тернарной структуре – как Мировое Древо, Древо Познания и Древо Жизни, а в прагматическом плане превращается в дидактический «учебник» по ознакомлению с церковными таинствами и в имплицитный визуальный объект проповеди.

БИБЛИОГРАФИЯ

Абрамян, Мелкумян 2012 – *Абрамян Л., Мелкумян Г.* «Сжатые» тексты сувениров и семиотика городского ландшафта // Критика и семиотика. 2012. № 16. С. 48–65.

Аванесов 2019 а – *Аванесов С. С.* Университет и формирование урбанистической реальности // ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 3. С. 268–276.

Аванесов 2019 б – *Аванесов С. С.* О визуальной теологии // Визуальная теология. 2019. № 1. С. 13–43.

Агатангелос 2004 – *Агатангелос.* История Армении / Пер. с древнеарм., вступ. ст., комм. К. С. Тер-Давтян, С. С. Аревшатяна. Ереван, 2004.

Акопян, Акопян 2015 – *Акопян С., Акопян А.* Республика Армения. Историческая энциклопедия. Ереван, 2015. (На арм. яз).

Асрацян, Манукян 2002 – *Асрацян М., Манукян С.* Монастырь Татев // Христианская Армения: Энциклопедия. Ереван, 2002. С. 994–998. (На арм. яз).

Симян 2020 – *Симян Т. С.* Интерьерное и экстерьерное пространство Ереванского государственного университета: опыт семиотического описания // ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 1 (23). С. 104–120.

Степанян 2008 – *Степанян Н.* Мотив граната в раннесредневековом изобразительном искусстве Армении // Историко-филологический журнал. 2008. № 2. С. 210–229.

Токарев 1991 – Мифы народов мира: Энциклопедия. Том 1 / Под ред. С. А. Токарева. Москва, 1991.

REFERENCES

Abrahamyan, Melkumyan 2012 – Abrahamyan L., Melkumyan G. “Compressed” Texts of Souvenirs and Semiotics of the Urban Landscape. *Critique and Semiotics.* 2012. 16. P. 48–65. In Russian.

Agatangelos 2004 – Agatangelos. History of Armenia. Transl. into Russian by K. S. Ter-Davtyan, S. S. Arevshatyan. Yerevan, 2004.

Asratsyan, Manukyan 2002 – Asratsyan M., Manukyan S. Tatev Monastery. *Christian Armenia: Encyclopedia.* Yerevan, 2002. P. 994–998. In Armenian.

Avanesov 2019 a – Avanesov S. S. University and Formation of Urban Reality. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*. 2019. 3. P. 268–276. In Russian.

Avanesov 2019 b – Avanesov S. S. On Visual Theology. *Journal of Visual Theology*. 2019. 1. P. 13–43. In Russian.

Hakobyan, Hakobyan 2015 – Hakobyan S., Hakobyan A. Republic of Armenia. Historical Encyclopedia. Yerevan, 2015. In Armenian.

Simyan 2020 – Simyan T. S. Interior and Exterior Space of Yerevan State University: Semiotic Assessment. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*. 2020. 1. P. 104–120. In Russian.

Stepanyan 2008 – Stepanyan N. The Pomegranate Motif in the Early Medieval Fine Arts of Armenia. *Historical and Philological Journal*. 2008. 2. P. 210–229. In Russian.

Tokarev 1991 – Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia. Vol. 1. Ed. by S. A. Tokarev. Moscow, 1991. In Russian.

Материал поступил в редакцию 10.02.2020,
принят к публикации 23.03.2020

Для цитирования:
Симян Т. С. Визуализация христианских ценностей в интерьере и экстерьере Ереванского государственного университета (на примере теологического факультета) // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 84–99. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-84-99.

For citation:
Simyan T. S. Visualization of Christian Values in the Interior and Exterior of Yerevan State University (on the example of the theological faculty). *Journal of Visual Theology*. 2020. 1. P. 84–99. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-84-99.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-100-113

POETIC TEXT AND ITS ICONOGRAPHIC INTERPRETATION: THE AKATHISTOS HYMN IN THE RUSSIAN AND CRETAN RELIGIOUS ART

Tatiana Borisova
National and Kapodistrian University of Athens, Greece
borisova@slavstud.uoa.gr

This paper focuses on topics relevant to the visual interpretation of poetic verbal texts in their source culture as well as the target culture for which they were translated. The research was realized on fresco and icon cycles that illustrate the poetic text of the Akathistos Hymn. The Greek original text of the hymn is examined in contrast to its Slavonic translation through a parallel comparative analysis of their iconographic interpretations in Russian and Cretan religious art. Seeing as they have never been comparatively studied before, this analysis provides fertile ground for interesting discoveries and research. The Cretan tradition is studied through two complete Akathistos fresco cycles (from the church in the village of Roustica and the cathedral of Valsamonero Monastery), four incomplete Akathistos fresco cycles from the 14th – early 15th century, and the margin scenes on the icon of *Panagia Galactotrofousa* (1748) by G. Kastrofilakas. The Russian tradition is studied through a fresco cycle from the Ferapontov monastery (approx. 1500) by Dionisius, and the margin scenes on six Russian icons representing different iconographic schools of the 16th – early 17th century. The differences between these two iconographic traditions in regard to the text's interpretation are divided into two categories: a) those related to the differences between the original text and its Slavonic translation; and b) those related to the different connotations of the original text and its Slavonic translation in the source and target cultures. Typical examples of both categories are presented. As far as the first category is concerned, we discuss whether the variations of the cycle structure in the Russian tradition were caused by the absence of the alphabet acrostic in the Slavonic translation. The second category is studied both through examples of different fragments of the same poetic text illustrated by painters and through different symbolic verbal image interpretations by means of visual art in both traditions. The results of the comparative analysis demonstrate that Cretan painters were more creative in the visual interpretation of the poetic text's symbolic background due to the fact that they interpreted the original text of the hymn in the context of the culture in which it was created. This provides numerous verbal and non-verbal connotations for each verbal sign of the text. On the other hand, the Russian iconographic tradition did not have this direct contact with the text due to the translation process it had gone through, as well as due to the semiotic gap between the source and the target culture. This is why it failed to display an equally as large number of symbolic interpretations. However, it did discover and emphasize other messages and connotations of the same poetic text which became more important in the context of that other culture. Therefore, the comparative study of religious art traditions helps us understand the various ways a single text that has close ties to the semiotic features of different cultures can be perceived and interpreted in said cultures.

Keywords: visual interpretation of poetry, Akathistos hymn, Akathistos iconographic cycle, Cretan religious art, Russian icons with the Akathistos hymn.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И ЕГО ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ: АКАФИСТ В РУССКОМ И КРИТСКОМ РЕЛИГИОЗНОМ ИСКУССТВЕ

Т. С. Борисова
Афинский национальный университет имени И. Каподистрии, Греция
borisova@slavstud.uoa.gr

Статья посвящена визуальной интерпретации поэтических вербальных текстов в их исходной культуре, а также в той целевой культуре, для которой они были переведены. Исследование проводилось на материале фресковых и иконописных циклов, иллюстрирующих поэтический текст акафиста. Греческий оригинальный текст гимна рассматривается в контрасте с его славянским переводом через параллельный сравнительный анализ их иконографических интерпретаций в русском и критском религиозном искусстве. Поскольку они никогда не были изучены в сравнительном отношении, этот анализ даёт благодатную почву для интересных открытий и исследований. Критская традиция изучается на примере двух полных циклов акафиста на фресках церкви деревни Рустика и собора монастыря Вальсамонеро, четырёх неполных циклов акафиста на фреске XIV – начала XV в., а также на примере клейм иконы Панагии Галактотрофусы Г. Кастрофилакаса (1748). Русская традиция изучается на материале цикла фресок Дионисия из Ферапонтова монастыря (ок. 1500), а также клейм шести русских икон, представляющих различные иконографические школы XVI – начала XVII в. Различия между этими двумя иконографическими традициями в отношении интерпретации текста делятся на две категории: а) связанные с различиями между оригинальным текстом и его славянским переводом; б) связанные с разными коннотациями оригинального текста и его славянского перевода в исходной и целевой культурах. Приведены типичные примеры обеих категорий. К первой относятся дискуссии о том, были ли вариации структуры цикла в русской традиции вызваны отсутствием акростиха в славянском переводе. Вторая категория представлена на примерах различных фрагментов одного и того же поэтического текста, иллюстрируемых художниками, а также на основе различных символических интерпретаций вербальных образов средствами визуальных форм искусства в обеих традициях. Результаты сравнительного анализа свидетельствуют о том, что критские художники были более творческими в области визуальной интерпретации символического фона поэтического текста за счёт того, что они интерпретировали оригинальный текст акафиста в контексте той культуры, в которой он был создан. Это даёт множество вербальных и невербальных коннотаций для каждого вербального знака этого текста. С другой стороны, русская иконописная традиция не имела такого непосредственного контакта с текстом из-за того процесса перевода, через который он прошёл, а также из-за семиотического разрыва между исходной и целевой культурами. Вот почему она не смогла создать столь же значительное количество симво-

лических интерпретаций. Однако она обнаружила и подчеркнула другие сообщения и коннотации того же поэтического текста, которые стали более важными в контексте иной культуры. Таким образом, сравнительное изучение традиций религиозного искусства помогает понять, как один и тот же текст, тесно связанный с семиотическими особенностями разных культур, может иметь различные способы восприятия и интерпретации в этих культурах.

Ключевые слова: визуальная интерпретация поэзии, акафист, акафистный иконографический цикл, критское религиозное искусство, русские иконы с акафистом.

The extent and way the complex and multivalent structures of poetic speech can be interpreted with non-verbal symbols and illustrated with visual images is an interesting topic for both philologists and art historians. The philological aspects of said topic are mostly focused around the semiotic issues of translating poetry into a different language, i.e. a different system of verbal signs. R. Jakobson distinguished 3 types of translation in his article "On the Linguistic Aspects of Translation"; namely *rewording*, which is an "interpretation of verbal signs by other signs of the same language"; *translation proper*, which is our familiar interlingual translation; and finally *transmutation*, which constitutes "an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems" [Jakobson 1059, 233]. The scholar comes to the conclusion that no matter which of the abovementioned methods is followed, poetry remains untranslatable. The only thing that could be employed in the case of poetry, according to R. Jakobson, is *creative transposition*. It could be "either intralingual transposition – from one poetic shape into another, interlingual transposition – from one language into another, or finally intersemiotic transposition – from one system of signs into another, e.g. from verbal art into music, dance, cinema, or painting" [Jakobson 1059, 238].

The goal of this paper is to follow the process of this transposition on the iconographic cycles that interpret the Akathistos Hymn either in the Greek original language in the Greek iconographic tradition, or its Church Slavonic translation in the Russian iconographic tradition. In the second case, we observe the phenomenon of double translation, first from Greek to Church Slavonic (interlingual translation), and subsequently from verbal to visual images (transmutation).

We will begin by sharing some information about the text that was the starting point of this tradition, i.e. the Akathistos hymn. Apart from being one of the greatest masterpieces of Byzantine hymnography, the Akathistos hymn is also a very mysterious piece of poetry; despite the extensive bibliography devoted to it, it still has not fully revealed its secrets. Neither the author of the hymn nor the time period of its composition are known, with the latter ranging from the 4th up to the 8th century [Detorakis 1993, 20–41]. According to its typical features, the Akathistos hymn is a kontakion consisting of 24 (the number of the letters of the Greek alphabet) stanzas – *oikos* – with an alphabet acrostic and two preambles – *prooimion*. During the period we are focusing on, only the second – probably not original – *prooimion* (Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ) was used in the hymn. However, the Akathistos is structurally different from the classic kon-

takion, which makes this text unique. Some of the differences between the two include: two alternate types of stanzas, short ones and long ones, consisting of 6 pairs of the so-called *Chairetismoi* (i.e. verses starting with the appeal χαῖρε ("Rejoice")); two types of refrains (Χαῖρε, Νύμφη ἀνύμφευτε and Ἀλληλούια); and the combination of Christological and Mariological topics [Borisova 2008, 42–44]. Thematically, the first half of the hymn retells in the poetic form the Gospel story, starting from the Annunciation and ending with the Presentation of Christ in the Temple; while the second half is devoted to dogmatic issues regarding the Mystery of God's Incarnation, as well as the protective role of the Holy Virgin for all Christians.

From the very beginning, the Akathistos managed to move past the borders of the culture from which it had originated. Among the cultures that were influenced the most by this hymn, the Slavonic culture should probably be mentioned first due to the great popularity of the text had among Slavs throughout the history of Slavonic Orthodoxy (from the 10th century to this day). The first Slavonic translation of the Akathistos probably dates back to the end of the 9th century up to the beginning of the 10th century. Since then, several subsequent corrections of the Slavonic text were carried out in accordance with the Greek original. The version the Slavs used during the time period of our research originated from the Mount Athos book correction of the late 13th century [Borisova 2016, 70–73]. The text of the translation generally follows the original with word-to-word accuracy alongside several mistakes. However, this specific translation failed to reproduce many poetic devices of the original, including the alphabet acrostic. The exact differences between the Greek original and the Slavonic translation in regard to the text and its poetic structure will be analyzed below.

The cycle of images illustrating the 24 oikos of the Akathistos hymn that appeared in Byzantine art no later than the end of the 13th century [Patzold 1989, 8–9; Etingof 2000, 376] probably constitutes the first attempt in Orthodox art to present the poetic hymnographic text in a visual way. This practice, which started either in Constantinople or in the monasteries of Northern Greece and Mount Athos, rapidly spread to all Orthodox cultures, taking the form of fresco cycles, codex illustrations, and, later, icon margin scenes. The rapid expansion of this iconography in the 14th – 17th century is connected to the new perception of the Akathistos hymn in the context of the hesychazm tradition. It should be stressed that the Akathistos, which has always been one of the most popular Christian hymns up to the 14th century, retained its uniqueness, seeing as there were no imitations of it. The perception of this hymn not only as a masterpiece of religious poetry, but also as a paradigm of the attraction the human soul feels towards God, appears to be a contribution of hesychazm. Based on this concept, numerous other hymns could be composed. It was in this same spirit that the initial attempts to create a cycle of 24 iconographic images illustrating 24 oikos of the hymn were made. It is not a coincidence that some of the first codex illustrations with the Akathistos cycle found were miniatures of the illuminated codex *Sinod. Gr 429* [Lixačeva 1972, 253–264]. These were ordered by the Ecumenical Patriarch Philotheos Kokkinos (1300–1379) for the same codex where his own Akathistos imitations were placed, following the authentic text of the hymn [Proxorov 1972, 248–249]. The attachment of a cascade of symbols, sound repetitions, paronoma-

sia and, of course, the icon itself onto the poetic text was seen as a redundancy in words and images by the representatives of hesychazm, which, when removed, led to the revelation of the inexpressible divine essence.

Another reason for the popularity of the fresco cycles of the Akathistos is due to the so-called didactic function of Ecclesiastical art, which provides believers with the proper interpretations of the polysemantic hymnographic texts. The Akathistos hymn was not only poetry, i.e. the expression of the individual spiritual world of a poet, but hymnography as well, i.e. a common prayer to God by all Christians. In other words, each believer has to identify with the creator of the text in order to participate in this common appeal and this effort to interpret and co-create. This is exactly what iconographers do; they promote their own way to interpret the text to believers. Subsequently, said believers can follow this way during the process of perceiving the specific text, as well as in their individual prayers. In the case of Slavic iconographers (note that the first Slavonic iconographic Akathistos cycles date back to the 14th century), their interpretations are secondary because they did not interpret the original text, but the Slavonic translation, which constitutes the translator's interpretation.

What was discussed above evidences the importance of a parallel comparative research of the original and translated texts of the Akathistos hymn alongside the corresponding iconographic traditions. The results of said research could be a topic of interest in the fields of philology, comparative culturology, semiotics, and history of arts.

The study presented in this paper is carried out based on Cretan and Russian iconography. The Cretan tradition, which, to the best of our knowledge, has never been used for comparative analysis, is represented by two full (i.e. consisting of 24 images) cycles of frescoes with Akathistos scenes. The first one is found in the Church of *Panagia Katochoriani or Levadiotissa* at the Roustica village of the Municipality of Rethymno, and is dedicated to the Assumption of the Virgin and the Transfiguration of Christ. These frescoes that date back to 1390–1391 AD are the oldest existing evidence of the Akathistos iconography on the island of Crete [Spatharakis 2005, 8–18]. The second cycle is preserved in the cathedral (katholikon) of the Holy Monastery of Valsamonero near the Vorizia village in the Kainourgion Province of the Municipality of Zaros [Spatharakis 2005, 24–34]. This church, now three-aisled and dedicated to Saint Fanourios, originally had only one northern aisle dedicated to Panagia Hodegitria. It is on the walls of this aisle where the Akathistos frescoes are found, dating back to probably 1430 AD. Apart from these two full cycles, another four incomplete (not completely saved) cycles exist in Crete, namely:

1) Twelve oikos of the Akathistos cycle dating back to the beginning of the 14th century are preserved in the cathedral (katholikon) of the Monastery of Hodegetria in the Kainourgion Province of the Municipality of Zaros [Spatharakis 2005, 35–41],

2) A partially preserved Akathistos cycle dating back to the beginning of the 15th century is kept in the Church of the Holy Virgin near the village of Kavousi in the Municipality of Hierapetra [Spatharakis 2005, 41–42],

3) A partially preserved (in a rather bad condition) Akathistos cycle dating back to the beginning of the 15th century is kept in the Church of the Holy Virgin

at the village of Meronas, in the Amari Province of the Municipality of Rethymno [Spatharakis 2005, 18–24],

4) A partially preserved (in a rather bad condition) Akathistos cycle dating back to the beginning of the 15th century is kept in the Church of the Holy Virgin near the village of Vori in Pyrgiotissa Province [Spatharakis 2005, 43–44].

These incomplete cycles will be used in our research for comparative purposes. For this same reason, we will also examine subsequent holy icon evidence in Crete, i. e. the margin scenes with the Akathistos cycle on the post-Byzantine icon of *Panagia Galactotrofousa* (Nursing Virgin Mary or Madonna Lactans) by the prominent Cretan painter Georgios Kastrofilakas (1748), kept now in the so-called "Small" St. Menas Cathedral in the city of Heraklion, Crete (fig. 1) [Kuriakaki-Sfakaki 2013, 63].



Fig 1. Panagia Galactotrofousa with Akathistos by Georgios Kastrofilakas. Crete, 1748.

The Russian tradition is mainly studied based on various well-known works of art, namely the Akathistos fresco cycle from the katholikon dedicated to the Nativity of the Holy Virgin, which is found in the Ferapontov monastery in the

Vologda region, and was painted by the great Russian iconographer Dionisius (about 1500) [Michelson 1966, 144–164; Samsonova 2007, 16–17]. Said cycle will hereinafter be referred to as the Dionisius cycle. We have also analyzed the margin scenes with the Akathistos cycle on a number of Russian icons of the 16th – early 17th century, namely:

1) The icon of the Theotokos of Tikhvin with the Akathistos; Pskov iconography school; first half of the 16th century; Pskov State United Historical, Architectural and Fine Arts Museum-Reserve, Pskov, Russia; Cat No. PKM 4777 [Vasil'eva 2006, 144–153]; hereinafter referred to as Theotokos of Tikhvin.

2) The icon of the Annunciation with the Akathistos; Yaroslavl iconography school; first half of the 16th century; Museum of History and Architecture, Yaroslavl, Russia; Cat No. 40946, ИК 142; hereinafter referred to as Annunciation 1 [Maslenitsyn 1983, 23–24].

3) The icon of the Exaltation of the Virgin with the Akathistos; Moscow iconography school; mid-16th century; Russian museum, Saint-Petersburg, Russia; Cat No. ДРЖ 1834 [Petrova 1989, 143–156]; hereinafter referred to as Exaltation 1.

4) The icon of the Exaltation of the Virgin with the Akathistos; Moscow iconography school; second half of the 16th century; Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin, Moscow, Russia; Cat No. Ж 197 [Sophia God's Wisdom 2000, 326–327]; hereinafter referred to as Exaltation 2.

5) The icon of the Annunciation with the Akathistos; approx. 1570; Tretyakov Gallery, Moscow, Russia; Cat No. 29558; hereinafter referred to as Annunciation 2.

6) The icon of the Annunciation with the Akathistos; first half of the 17th century; Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin, Moscow, Russia; Cat No. Ж-1284 [Salikova 1999, 264–279]; hereinafter referred to as Annunciation 3.

It should be noted that all the abovementioned Greek and Russian frescoes and icons generally follow the same method of text iconography (fresco or margin scene) devoted to one specific oikos of the Akathistos hymn. As far as the long oikos are concerned, only their beginnings were illustrated, although the Chairetismoi are not usually taken into account by iconographers. Another tradition which depicted several images of the long oikos with separate images illustrating the Chairetismoi also existed in the iconography of the 14th – 15th century [Smirnova et al 1982, 345–353; Preobrazhensky 1999, 233–244], but it was not very widespread and ended up disappearing.

While analyzing the differences between the Cretan and Russian cycles of the Akathistos in regard to the approach and interpretation of the text, one can divide them into two main categories: a) those originating from the differences between the original text and its Slavonic translation; and b) those originating from different connotations of the original text and its Slavonic translation in both the source and the target culture.

We provide some examples of these two categories below. Starting with the first category of differences, we will focus on the poetic characteristics of the original text that the translation failed to reproduce. Among said characteristics, the acrostic played a dominant role, as we have already mentioned before. The structure of the Greek text was based on an alphabet acrostic that symbolically equated the text with the entire universe, which was also described with

these 24 letters [Detorakis 1993, 15]. The alphabet acrostic strictly determined the number and the order of stanzas, while the prooimion Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ, which stayed outside this structure, was considered an additional element. This is why Greek iconographic cycles didn't illustrate the prooimion, even though they never failed to illustrate the oikos. They organized those oikos in the correct order according to the first acrostic letter of the corresponding stanza, which is not only prominently visible but also usually plays a central role in the entire composition, as one can easily see on the icon by G. Kastrofilakas. However, in the iconographic versions based on the Slavonic translation, due to the fact that the acrostic is lost [Borisova 2016, 71], this strict structure could no longer be easily supported. Moreover, from the 15*th* century, a new way of stanza numeration is adopted in the Russian tradition with each short oikos being called kondak and only the long oikos retaining the name oikos. The *prooimion* in the manuscripts is also marked as *kondak* (Kondak 1), and there are two different numerations for *kondak* (*prooimion* and short oikos, from 1 to 13) and *oikos* (long oikos, from 1 to 12) being used. These changes, which could be thought of as consequences of the absence of an acrostic, lead to the *prooimion* becoming an equal element in the text's structure and the order of stanzas being downgraded to a rather vague and insignificant feature that can be easily changed to fit the goal of the artist. Consequently, only two Russian cycles, namely *Annunciation 1* and *Exaltation 2*, do not depict the prooimion [Salikova 1998, 53]. The scenes of the former follow the text's (or the Greek tradition's) order with some minor changes, while the latter only illustrates 17 stanzas (missing stanza 6 Ζάλην ἔνδοθεν ἔχων, stanza 11 Λάμψας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ; stanza 13 Νέαν ἔδειξε κτίσιν; stanza 16 Πᾶσα φύσις Ἀγγέλων; stanza 18 Σῶσαι θέλων τὸν κόσμον; stanza 20 Ὕμνος ἅπας ἡττᾶται; and stanza 24 Ὦ πανύμνητε Μῆτερ), which are placed in a rather random order with the exception of the first 5 stanzas. The *Theotokos of Tikhvin* illustrates the prooimion [Salikova 1998, 61] and, due to the fact that the total number of icons cannot exceed 24, it does not illustrate the last stanza (Ὦ πανύμνητε Μῆτερ, kondak 13 in the Slavonic tradition). Furthermore, stanza 17 and 19 (oikos 9 and 10 in the Slavonic tradition) are not found in their "expected" positions according to the order of the text. In *Exaltation 1*, the prooimion is seen in the penultimate position, while the corresponding 23*rd* stanza (Ψάλλοντές σου τὸν τόκον, oikos 12 in the Slavonic tradition) is missing. It should be noted that, on this icon, even though two different stanza names – kondak and oikos – are used, the numeration is still consecutive (from 1 to 24). The prooimion is marked as kondak 23. On *Annunciation 3*, the prooimion composition is illustrated first instead of oikos 1, along with the composition of a battle near the defensive walls of Constantinople. However, in the right upper corner of the same composition, one can see a small scene of the *Annunciation at the Well*, typical for an illustration of this oikos. It should also be noted that the prooimion composition with the battle of Constantinople became popular in the Russian art of the late 16*th*–17*th* century due to a historical parallel: The Holy Virgin that once saved the capital of the Byzantine Empire from unfaithful invaders now protected the state of Moscow from all its foreign enemies [Salnikova 1999, 266–267]. Lastly, the *Dionisius cycle* and *Annunciation 2* illustrate all stanzas as well as the prooimion, therefore increasing the number of scenes. While in the *Dionisius cycle* the prooimion is

painted last in the fresco cycle [Salikova 1998, 60], in *Annunciation 2* it occupies the penultimate (of 26) position.

Another example is the inaccurate translation of the seventh Chairetismos of stanza 23 (penultimate), which reads as follows: Χαῖρε, τῆς Ἐκκλησίας ὁ ἀσάλευτος πύργος (χαῖρε, τῆς Βασιλείας τὸ ἀπόρθητον τεῖχος)[1]. The Slavonic translation conveys the πύργος (tower) as СТОЛПЪ (column). As stated above, the icons devoted to the long oikos illustrated only the first part of the stanza without the Chairetismoi. However, the symbolic images of the Chairetismoi still influence the iconography of the cycle, and could therefore be depicted on the icon of some other oikos to which they are related thematically and symbolically, depending on the painter's vision and ideas. These Chairetismoi can be symbolically connected to the beginning of stanza 19 (Τεῖχος εἶ τῶν παρθένων, oikos 10 in the Slavonic tradition), which shares the concept of the Holy Virgin as a defensive wall (τεῖχος – СТЕНА). It is no coincidence that, in the Cretan tradition, the iconography of this oikos (the Defense of Virgins composition) depicts towers on the town walls [Spatharakis 2005, 32]. These towers are not included in that same composition in the Russian tradition due to the absence of the corresponding word in the translation.

However, the vast majority of differences between the Cretan and Russian iconography of the Akathistos are caused not by the differences in the texts themselves, but by the different connotations the same concepts receive in the context of these two cultures. As far as the illustration of the Chairetismoi is concerned, it is worth mentioning that the 8th Chairetismos of stanza 11 (Λάμψας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ, oikos 6 in the Slavonic tradition) which reads: χαῖρε, σκέπη τοῦ κόσμου πλατυτέρα νεφέλης, has no symbolic images in the Cretan tradition; whereas, on some Russian icons (see *Annunciation 2, Annunciation 3*), the painter includes the Protective Veil in the hands of the Holy Virgin in the composition for stanza 19 [Salnikova 1999, 271–272]. The symbol of the Protective Veil from the Akathistos hymn is connected to the general idea of the Holy Virgin as the Defender of all Christians. It thus appears on Russian compositions due to the great importance of said concept in the Russian religious conscience.

While analyzing other differences in the cultural interpretation of the same poetic text, it should be stressed that representatives of different cultures often choose to illustrate different excerpts from the same stanza. This significantly changes the semiotic accents as well as the message itself during the interpretation of the corresponding text. A typical example of this can be observed in the interpretation of stanza 6 (Ζάλην ἔνδοθεν ἔχων, kondak 4 in the Slavonic tradition), which starts with the doubts and troubles of Joseph the Protector, and ends with his joy when he realized the Holy Mystery of God's Conception. The Cretan tradition illustrates the beginning of the stanza by having the entire composition and positions of the figures of the Virgin and Joseph show nervousness, confusion, accusations, and protests. These emotions become clear through gesticulations, the movement of the figures, as well as the storm raging around them. On the contrary, the Russian tradition generally illustrates the last verses of the same

[1] Both here and further into the document, the Greek text of the Akathistos is cited from the following edition: Trypanis 1968, 29–39.

stanza by showing the reconciliation of the protagonists. Therefore, the composition has an atmosphere of calmness and harmony, as one can see in the *Dionisius cycle* [Mikhelson 1966, 155–156].

One more example can be found in the illustrations for stanza 22 (Χάριν δοῦναι θελήσας, kondak 10 in the Slavonic tradition). The Russian tradition uses the composition of the *Harrowing of Hell* for the illustration of this stanza, which depicts the first verses: ὁ πάντων χρεωλύτης ἀνθρώπων, ἐπεδήμησε δι' ἑαυτοῦ, πρὸς τοὺς ἀποδήμους τῆς αὐτοῦ Χάριτος. The torn scroll never plays a central role in the compositions, even though it exists in the majority of them. On the contrary, Cretan iconography illustrates that same stanza with the composition of the Cancellation of Old Debts, which corresponds to the verse καὶ σχίσας τὸ χειρόγραφον. It places the figure of Christ tearing up a scroll into two symmetric pieces in the middle of the composition. In the Valsamonero fresco, one can see the figure of Adam on the left and that of Eve on the right in the surrounding crowd of people [Spatharakis 2005, 32]. An interesting detail can also be seen on the Roustica composition. In the Valsomonero cycle, as well as in the other similar cycles in Greek and Russian traditions, the scroll remains empty (without a text) – or less often full of unreadable symbols as in *Exaltation 2*. However, in the Roustica icon, the torn scroll contains the beginning of the illustrated stanza; in other words, Christ is tearing the Akathistos hymn. In this way, the semiological cycle is completed: Christ tears the scroll (manuscript) – the author of the Akathistos hymn describes this fact in the other scroll (manuscript) – Christ tears that second scroll (manuscript), thus putting emphasis on the superiority of the divine essence over human creations. It is in that same spirit that the remaining iconography of the Roustica fresco for the final 24th stanza (Ὦ πανύμνητε Μῆτερ) is painted, which, to the best of our knowledge, is unique in the Orthodox tradition. In it, the Holy Virgin is surrounded by angels who offer her the text of the Akathistos hymn on four separate scrolls [Spatharakis 2005, 16–18].

We can generally state that the Cretan tradition depicts much more symbolic images as well as the symbolic background of the text, whereas the Russian tradition, especially in the first "historic" part of the text, is limited to visual narratives of the corresponding Gospel story. This becomes clear in the example of stanza 4 (Δύναμις τοῦ Ὑψίστου, kondak 3 in the Slavonic tradition), which describes the Conception of the Holy Virgin. In Russian tradition, said stanza is generally illustrated by one more versions of the Annunciation scene. In Cretan iconography, however, another interpretation of the same scene has prevailed, with the power of God (δύναμις τοῦ Ὑψίστου) being symbolically depicted as a red veil (or red with green background as in the Meronas cycle [Spatharakis 2005, 21]) held either by maidens (Roustica or Meronas) or angels (Valsamonero cycle). In the icon by G. Kastrofilakas, the figures of the angels are preserved but the power of God is depicted as a golden rain that falls from the sky.

In the case of stanza 8 (Θεοδρόμον ἀστέρα, kondak 5 in the Slavonic tradition), the following verses are depicted: Θεοδρόμον ἀστέρα, θεωρήσαντες Μάγοι, τῇ τούτου ἠκολούθησαν αἴγλῃ·καὶ ὡς λύχνον κρατοῦντες αὐτόν δι' αὐτοῦ ἠρεύνων κραταιὸν Ἄνακτα. A remarkable detail, which to the best of our knowledge appears only on the Cretan frescoes, should also be highlighted here: next to the star in the upper corner of the scene that shows the way to the

Magi in all known illustrations of the stanza, there appears a second "star". This is a lamp or torch held by the first Magos who uses it to illuminate the way. This icon, therefore, illustrates a simile used by the poet: ἀστέρας... ὡς λύχνος, by separately painting the literal and the figurative meaning of the trope (instead of a star that is like lamp, we have both a star and a lamp) and dividing the symbolic image into two images. There is also the figure of an angel that observes the Magi from above in the Roustica cycle, which is a unique feature of this scene [Spatharakis 2005, 12] (another angel appears in the same scene in the Russian *Annunciation 3*).

In stanza 10 (Κήρυκες θεοφόροι, kondak 6 in the Slavonic tradition), in the scene of the Return of the Magi to Babylon (Κήρυκες θεοφόροι, γεγονότες οἱ Μάγοι, ὑπέστρεψαν εἰς τὴν Βαβυλῶνα), Cretan iconographers did not limit themselves to the depiction of the narration of the stanza, but tried to show its symbolic message, in contrast to Russian tradition. In front of the Magi there is the schematic image of a fortified city with a figure wearing imperial garments at the entrance, which personifies the city of Babylon as a source of sin. The personification of Babylon in the Roustica composition is especially expressive, seeing as it appears as a female figure luxuriously dressed in Eastern clothes bearing one breast. A similar figure personifies Egypt in the scene for the following 11th stanza (Λάμψας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ, oikos 6 in the Slavonic tradition). The Valsamonero cycle showcases a more common composition for the same stanza with the white silhouettes of idols falling from the fortified walls, illustrating the words of the poet τὰ γὰρ εἴδωλα ταύτης Σωτήρ, μὴ ἐνέγκαντά σου τὴν ἰσχὺν πέπτωκεν. A similar composition with black or white idols also existed in the Russian tradition (see *Theotokos of Tikhvin, Annunciation 1, Exaltation 1*). It is interesting to note the symbolic color division of the Valsamonero composition into two zones: the orange zone, which surrounds the figures of the Holy Family and symbolizes light; and the black zone of Egypt. This is how the painter chose to show the opposition in the verses: Λάμψας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ, φωτισμὸν ἀληθείας ἐδίωξας, τοῦ ψεύδους τὸ σκότος. A similar color symbolism can be seen in the corresponding scene of the *Dionisius cycle* [Mikhelson 1966, 154].

In general, the methods of expressing the symbolic verbal images of the poetic text of the Akathistos hymn through visual non-verbal means is a topic that needs to be researched further. In this study, we will only present some examples based on the iconography of stanza 21 (Φωτοδόχον λαμπάδα, oikos 11 in the Slavonic tradition), where the following starting verses are depicted: Φωτοδόχον λαμπάδα, τοῖς ἐν σκότει φανεῖσαν, ὁρῶμεν τὴν ἁγίαν Παρθένον. Thanks to the exceptional expressive power of the language, the poet had the freedom to unite the Holy Virgin and the candle into one symbolic image. On the other hand, painters who interpret these verses and "translate" them into visual images have to choose what to depict: only the literal meaning (i.e. the candle); only the figurative meaning (i.e. the Holy Virgin); both of them separately; one of them with some characteristics of the other, and so on.

First, it is important to note that, to the best of our knowledge, no Akathistos cycle, neither in Greece nor in Russia, depicts the candle on its own. This is due to the didactic message of the cycle with emphasis being placed on the Holy Virgin. Apart from this one common feature, the preferences of the painters differ. In

the oldest known Akathistos cycle in the cathedral of the Panagia Olympiotissa in Elasson, dated between 1296 and 1354 AD, only the Holy Virgin is presented with the top of the candle, the flame of which is over her head [Patzold 1989, 11–12]. The same method of incorporating the literal meaning into the figurative one was later used by G. Kastrofilakas. However, in his composition, the Holy Virgin holds the Infant God in her hands and is surrounded by people to depict τοῖς ἐν σκότει φανεῖσαν. In the background, one can also see a black cave illuminated by the candle's light, which achieves an even better symbolic depiction of the darkness. The Valsamonero composition also shows the Holy Virgin with Christ and the candle above her head, but in this case, her figure is flanked by two angels which hold the incorporeal light. The figures of the people behind them are difficult to discern due to the bad condition of this fresco [Spatharakis 2005, 32]. In the Roustica cycle, the candle does not exist, but the Holy Virgin herself becomes a candle, seeing as she is surrounded by the luminous mandorla with beams of Holy light. This composition also showcases the symbolic image of people receiving the incorporeal light inside the dark cave, and looks similar to the one on the miniature picture from the illuminated manuscript codex Sin. Gr. 429 (State Historical Museum, Moscow) [Xyggopoulos 1938, 330]. However, according to the painter's interpretation, the symbolic image in the latter is "doubled": alongside the Holy Virgin who acts as a candle (with a luminous mandorla), the literal candle is also painted. The same "doubled" image can be found in the 14th century Tomic Psalter [Schepkina 1963, 151–152].

The Russian tradition mainly follows this interpretation by having the two aspects of the symbolic image being depicted separately (or relatively separately) as two independent concepts. Starting with the *Dionisius cycle*, the Holy Virgin is not depicted as a candle, but rather with a candle [Mikhelson 1966, 158], while the close connection between these two concepts is shown through the small distance between the corresponding objects: the Holy Virgin is holding the candle in her hands (*Dionisius cycle, Exaltation 1, Annunciation 3, Theotokos of Tikhvin*). Note that on the Russian icons *Annunciation 1* and *Exaltation 2* [Lifshiz 2000, 326], the corresponding scenes include a long rod or crosier which in reality replaces the symbolic image of the text with another one: Aaron's flowering rod (καὶ ἰδοὺ ἐβλάστησεν ἡ ράβδος Ἀαρὼν εἰς οἶκον Λευὶ καὶ ἐξήνεγκε βλαστὸν καὶ ἐξήνθησεν ἄνθη καὶ ἐβλάστησε κάρυα, Numbers 17:23). This symbolic image does not exist in the text of the Akathistos hymn, even though it was common in the Orthodox tradition [Borisova 2001, 53–54]. It seems that it appeared in the Russian tradition thanks to the resemblance of the shape of the rod with that of the candle.

Summarizing the results of our short comparative analysis of the Cretan and the Russian iconography traditions in regard to the Akathistos hymn, we should stress that the Cretan painters, who were under Venetian rule during that time period and retained cultural relations with Constantinople, showed more symbolic details and were generally more creative in the visual interpretation of the symbolic background of the poetic text. This seems logical enough if one takes into account the simple fact that they interpreted the original text of the hymn in the context of the same culture in which it had been born. This provides much more verbal and non-verbal connotations for each verbal sign of the text. On

the other hand, the Russian iconographic tradition did not have this immediate connection to the text due to the translation process, during which some meanings were unavoidably lost, and also due to the semiotic gap between the source and the target culture. That is the reason why it failed to illustrate as many symbolic interpretations and even sometimes misrepresented the very nature of the symbolic images. At the same time, however, it was able to find other "shades" of meaning for the same symbolic complexes, and discovered and emphasized other messages and connotations of the same poetic text, which become more important in the context of the other culture. Further comparative analysis of the Akathistos cycle as well as other similar iconographic cycles will undoubtedly provide us with important information regarding the different ways the same texts were perceived and interpreted in different cultures, as well as the nature of these cultures themselves.

REFERENCES

Borisova 2001 – Borisova T. S. The Symbols of the Holy Virgin in the Church Slavonic language. Novosibirsk, 2001. In Russian.

Borisova 2008 – Borisova T. S. The Akathistos Hymn and Its History. *Novosibirsk Diocese of Russian Orthodox Church. Theological Collection.* Vol. 4. Novosibirsk, 2008. P. 37–60. In Russian.

Borisova 2016 – Borisova T. S. Textology of the Church Slavonic Translations of Byzantine Hymnographic Texts by Triodion Manuscripts of 12th – 15th Centuries. Novosibirsk, 2016. In Russian.

Detorakis 1993 – Detorakis Th. The "Akathistos Hymn" and Its Problems. Athens, 1993. In Greek.

Etingof 2000 – Etingof O. E. Akathistos Hymnos. Iconography. *Orthodox Encyclopedia*. Vol. 1. Moscow, 2000. P. 376–378. In Russian.

Jakobson 1959 – Jackobson R. On Linguistic Aspects of Translation. *On Translation*. Cambridge, 1959. P. 232–239.

Kuriakaki-Sfakaki 2013 – Kuriakaki-Sfakaki A. Megas ei Kyrie. Heraklion, 2013. In Greek.

Lifshiz 2000 – Sophia God's Wisdom. Exhibition of Russian Iconography of the 13th – 19th cent. from Collections of Russian Museums. Ed. by L. Lifshiz. Catalogue. Moscow, 2000. In Russian.

Lixačeva 1972 – Lixačeva V. D. The Illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn (Moscow State Historical Museum, Synodal Gr. 429). *Dumbarton Oaks Papers*. 1972. Vol. 26. P. 253–262.

Maslenitsyn 1983 – Maslenitsyn S. I. Yaroslavian Icon-painting. Moscow, 1983. In Russian.

Mikhelson 1966 – Mikhelson T. N. Picture Cycle of Ferapontov Monastery on the topic of Akathistos. *Proceedings of the Department of Old Russian Literature*. Vol. 22. Moscow, Leningrad, 1966. P. 144–164. In Russian.

Patzold 1989 – Patzold A. Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinistischen Wandmalerei des 14. Jahruhunderts. Stuttgart, 1989.

Petrova 1989 – Petrova G. D. Exaltation of the Holy Virgin with the Akathistos Hymn from Kyrillo-Belozersky Monastery. *Old Russian Art. Art Monuments of Russian North*. Moscow, 1989. P. 143–156. In Russian.

Preobrazhensky 1999 – Preobrazhensky A. S. A Newly Discovered Icon of 15th Century with Scenes on the Topic of the Akathistos Hymn. *Art Monuments. New Discoveries. Literature. Arts. Archeology*. Moscow, 1999. P. 233–248. In Russian.

Proxorov 1972 – Proxorov G. A Codicological Analysis of the Illuminated Akathistos Regarding the Holy Virgin (Moscow, State Historical Museum, Synodal Gr. 429). *Dumbarton Oaks Papers.* 1972. Vol. 26. P. 237–252.

Salikova 1998 – Salikova E. P. Formation of Iconography Illustrations for the Kondak "Unto you, O Theotokos, Invincible Champion" in Old Russian Paintings. *Russian Art Culture of 15th – 16th centuries.* Vol. 11. Moscow, 1998. P. 53–68. In Russian.

Salikova 1999 – Salikova E. P. The Icon in the Temple of the Annunciation Cathedral and the Iconography of the Akathistos Hymn in the Moscow Paintings of the First Half of the 17th Century. *Annunciation Cathedral in Kremlin, Moscow: Materials and Research.* Moscow, 1999. P. 264–279. In Russian.

Samsonova 2007 – Samsonova I. V. Iconographic Tradition of Akathistos Hymn Images in Russian Culture of 15th – beginning of 18th Century. Yaroslavl, 2007. In Russian.

Schepkina 1963 – Schepkina M. V. Bulgarian Book Illustration of the 14th Century. Study of the Tomic Psalter. Moscow, 1963. In Russian.

Smirnova et al 1982 – Smirnova E. S., Laurina V. K., Gordienko E. A. Painting of the Great Novgorod. 15th Century. Moscow, 1982. In Russian.

Spatharakis 2005 – Spatharakis I. The Pictorial Cycle of the Akathistos Hymn for the Holy Virgin. Leiden, 2005.

Trypanis 1968 – Trypanis C. A. Fourteen Early Byzantine Cantica. Vienna, 1968.

Vasil'eva 2006 – Vasil'eva O. A. Icons of Pskov. Moscow, 2006. In Russian.

Xyggopoulos 1938 – Xyggopoulos A. Theotokos as a Brilliant Beacon-Light. *Anniversary of the Society of Byzantine Studies*. Vol. 10. Athens, 1938. P. 321–339. In Greek.

Материал поступил в редакцию 27.04.2020,
принят к публикации 29.05.2020

Для цитирования:
Borisova T. S. Poetic Text and Its Iconographic Interpretation: The Akathistos Hymn in the Russian and Cretan Religious Art // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 100–113. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-100-113.

For citation:
Borisova T. S. Poetic Text and Its Iconographic Interpretation: The Akathistos Hymn in the Russian and Cretan Religious Art. *Journal of Visual Theology*. 2020. 1. P. 100–113. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-100-113.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-114-124

ЦЕРКОВНОЕ ИСКУССТВО В МУЗЕЙНОЙ РАМЕ: СОВРЕМЕННЫЕ СПОСОБЫ ЭКСПОЗИЦИОННОГО ПОКАЗА

Е. В. Волкова
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия
elenavolkova196@yandex.ru

В статье рассматриваются современные способы показа церковного искусства в музеях и выставочных залах. История его экспонирования насчитывает около 150 лет. На всём протяжении своего музейного бытования роль церковного искусства по-разному понималась обществом и самим музеем. Поэтому цели и задачи, а также методы демонстрации были весьма различны. Современные музейные исследования определяют музей как идеологическую инстанцию; при этом идеологией называется процесс производства смыслов и закрепления их в статусе норм. В качестве одного из методов формирования смыслов выступают способы показа. По тому, как музей показывает те или иные объекты, можно судить не только о трансляции доминирующих знаний, но и о самих принципах восприятия реальности. Анализ разнообразия музейных интерпретаций церковного искусства на протяжении всего времени его экспонирования позволяет выделить три основные подхода: церковное искусство понимается (1) как иллюстрация идей и концепций, (2) как художественное произведение и (3) как сакральный объект. Каждый из подходов имеет свои концептуализацию, историю применения и примеры использования в современной практике. Задача данной статьи – попытаться проследить, как уже наработанные приёмы, иногда несколько видоизменяясь, находят применение в экспозициях музеев последних двух-трёх десятилетий. Один из подходов к демонстрации икон, храмовых скульптур и предметов декоративно-прикладного искусства богослужебного назначения в современном музее рассматривает их в качестве иллюстраций некоторых мировоззренческих или социокультурных концепций, а также как исторические документы. Одним из вариантов такого подхода является представление церковного искусства как этнографического материала. Другой подход к экспонированию базируется на отношении к иконе и богослужебным предметам как к произведениям искусства. Они рассматриваются в качестве признанных шедевров, которые должны вызвать у зрителя эстетическое наслаждение. Важным проявлением художественно-эстетических позиций при рассмотрении такого искусства является использование для его описания характерных искусствоведческих понятий: живописные особенности региона или школы, манера письма. В современной экспозиционной практике этот тип демонстрации является наиболее распространённым. В основе третьего типа экспонирования лежит понимание произведения церковного искусства как сакрального объекта. В этом случае с помощью экспозиционных приёмов в залах музея реконструируется пространство храма, а предметы показа символически возвращаются в их изначальное окружение. В результате анализа трёх основных приёмов экспонирования церковного искусства автор приходит к выводу, что современная практика музейной демонстрации совмещает в себе ранее нара-

ботанные способы показа. Три основные приёма, описанные в статье, позволяют лишь достаточно условно разделить всё многообразие существующих экспозиций. Реальная музейная деятельность значительно сложнее, и подчас в одной выставке сочетаются элементы разных приёмов, которые взаимно дополняют друг друга.

Ключевые слова: церковное искусство, способы показа, визуализация, музейный дизайн, музейный предмет, экспозиция, сакральное пространство.

CHRISTIAN ART IN MUSEUMS: MODERN TECHNIQUES OF EXPOSITION

Elena Volkova
The State Russian Museum, St. Petersburg, Russia
elenavolkova196@yandex.ru

The article examines display methods of Christian art in museums and showrooms. The history of exposition of religious art dates back about 150 years. Throughout museum existence the social role of religious art and museum was understood differently because the demonstration purposes, problems and methods were very different. Recently museum researchers define a museum as an ideological institute where ideology is the process of producing meanings and fixing them as norms. Display methods are described as the methods of creating meanings. When the museum displays certain objects, it shows not only the translation of the dominant knowledge, but also the principles of perception of reality. The analysis of the variety of museum interpretations of the Christian art throughout the entire time of its exhibition allows distinguishing three main approaches: Christian art as an illustration of ideas and concepts, as an artistic work and as a sacred object. Each of them has its own conceptualization, history of application and use in modern practice. The purpose of this article is to study the already developed techniques, sometimes slightly modified, which are used in museum expositions of the last two or three decades. One approach to displaying icons, temple sculptures and objects of decorative and applied art for liturgical purposes in a modern museum considers them as illustrations of certain scientific or cultural concepts, as well as historical documents. One of the versions of this approach is the representation of the religious art as an ethnographic material. Another approach to exhibiting is based on treating icons and liturgical items as works of art. They are considered as recognized masterpieces that should bring the viewer aesthetic pleasure. An important manifestation of artistic and aesthetic positions in such art is the use of specific art concepts for its description: the picturesque features of the region or school, the manner of writing. In modern exhibition practice, this type of demonstration is one of the leading and most common. The third type of display is based on understanding of the Christian art as a sacred object. In this case, with the help of exposition techniques the space of the temple is reconstructed in the halls of museums, the objects of display are symbolically returned to their original surroundings. Moreover, there is a complete reconstruction of the interior of the Church, as well as of its elements, even if they are only a hint of associative reference to the sacred spaces. As a result of the analysis of three main methods of exhibiting the Christian art, the author comes to conclu-

sion that the modern practice of museum demonstration combines previously developed methods of display. The three main techniques described in the article only allow dividing the variety of existing expositions into parts. The actual museum activity is much more complex and in the same exhibition there are sometimes elements of different techniques that complement each other.

Keywords: Christian art, methods of display, museum design, museum object, exposition, the sacred.

Музейное бытование церковного искусства в России началось во второй половине XIX века с создания Музея православного иконописания при петербургской Академии художеств (1856), Императорского Российского Исторического музея (1883) и Отделения Христианских древностей Русского музея (1898). На протяжении всего этого времени роль церковных предметов в музее понималась различно – как обществом, так и самим музеем. Соответственно, цели и задачи демонстрации и, как следствие, приёмы визуального построения экспозиций были разными. Современная же практика показа представляет интерес, прежде всего, тем, что основана на синтезе способов, существовавших ранее. Задача данной статьи – проследить, как уже наработанные приёмы, иногда несколько видоизменяясь, находят применение в экспозициях музеев последних двух–трёх десятилетий.

Следует сразу отметить, что музей, в соответствии с теорией М. Фуко, понимается в современных музейных исследованиях как *идеологическая инстанция* — сумма «практик, регламентирующих не только типы деятельности, способы общения, но и саму телесность индивида» [Никифорова 2013, 86]. Под идеологией в данном случае подразумевается процесс производства значений и придания им статуса нормы и очевидности. В роли стратегий, формирующих смыслы, выступают способы показа, например, принцип отбора и сочетания произведений. По тому, как музей показывает те или иные объекты, можно судить не только о трансляции доминирующих знаний, но о самих принципах восприятия реальности.

Новая музеология вводит следующую типологию музеев: «святилище», «рыночная структура», «колониальное пространство» и «пост-музей»; каждый из этих типов обладает характерным подходом к формированию визуального образа своих экспозиций. Джанет Марстайн [Marstine 2006] отмечает, что эти категории не являются взаимоисключающими и ни один музей не представляет собой «чистый» образец одного из перечисленных типов. Более того, очень часто музеи активно показывают себя в одной роли и всячески затушёвывают другие, хотя нередко совмещают в себе черты нескольких. Согласно Хупер-Гринхилл [Hooper-Greenhill 1992, 22–25], принцип показа музейных предметов также может зависеть и от организации знания, присущей конкретной эпистеме (ренессансной, классической, современной).

Анализируя многообразие музейных интерпретаций церковного искусства на протяжении всего времени его экспонирования, можно выделить

три основные подхода: церковное искусство понимается как (1) иллюстрация каких-либо идей и концепций, (2) как художественное произведение и (3) как сакральный объект. Каждый из этих подходов имеет свои концептуализацию, историю применения и примеры использования в современной практике.

Говоря о том, что иконы, храмовые скульптуры и предметы декоративно-прикладного искусства богослужебного назначения могут быть иллюстрацией каких-либо идей, концепций и ценностей, следует обратиться к теории эпистем. В частности, эпистема модерна наделяет музеи большими полномочиями. Посредством дисциплинарной власти музеи становились инструментом воспитания индивида и формирования национального самосознания. Предполагалось, что посетители могли получить знания, только подчинившись доминирующей силе – директору, эксперту, куратору. Коллекции должны были восприниматься как канонические, эталонные. В основу принципа показа был положен хронологический подход, он ставился выше других способов демонстрации смысла конкретного музейного предмета. Освещение прошлого с эволюционных позиций должно было объяснять настоящее.

Самым ярким примером такого понимания церковного искусства являются экспозиции Третьяковской галереи и Русского музея 1930-х годов [Осокина 2018, 72]. На них предметы церковного убранства использовались исключительно как исторические документы, иллюстрирующие феодальный быт, отражающие этапы социального развития и классовой борьбы. Экспозиции сопровождались многочисленными пояснениями, лозунгами, схемами и фотографиями, причём весь этот дополнительный материал был настолько активным, что иногда заслонял подлинные музейные предметы. Совмещение аутентичных произведений с копиями, муляжами и прочей дополнительной экспонатурой было характерно для экспозиционной практики того времени. Исторические реконструкции предполагали главенство идеологии и нарратива, а экспонаты лишь помогали раскрывать замысел экспозиционера. Таким образом, в музеях того времени можно наблюдать не только совместное экспонирование произведений различных жанров и типов – икон, фрагментов фресок, предметов декоративно-прикладного искусства и скульптуры, но и совмещение их с произведениями других эпох и специально созданными для конкретной экспозиции арт-объектами.

Такой подход (возможно, несколько изменённый) можно наблюдать и в современной музейной практике. Экспозиции больше не связаны с политической или классовой идеологией, но попытки презентации некоторых научных или социокультурных идей и концепций по-прежнему весьма актуальны. Например, на выставке «Красный цвет в русском искусстве» (Русский музей, 1997) для демонстрации особого влияния символики цвета и в целом древнерусского искусства на художников начала XX века была применена совместная развеска икон и живописных полотен. Произведения древнерусской живописи и К. Малевича выставлялись рядом, что должно было убедительно показать правоту искусствоведческой концепции о наличии такого влияния.

Истоки живописной манеры и связь с национальной традицией другого яркого представителя изобразительного искусства этого периода подробно освещались на выставке «Василий Кандинский и Россия» (Русский музей, 2016). Помимо произведений самого мастера, важной частью этой экспозиции стали иконы северного письма, лубки на библейские сюжеты и предметы народного декоративно-прикладного искусства. Эти артефакты должны были создать тот визуальный контекст, в котором творил В. Кандинский практически до отъезда из России и который бесспорно оказал влияние на его творчество [Круглов 2016, 6–7]. Впечатления от поездки по русскому северу, предпринятой В. Кандинским в 1880-х годах, знакомство с северной иконописью и росписью интерьеров деревенских домов определили колорит его абстракционистского творчества. Именно поэтому на выставке, как один из самых показательных примеров, разместились рядом картины Кандинского с изображением Георгия Победоносца и вологодская икона XVI века «Святой Георгий».

Традиция представлять сакральное искусство как исторический документ или иллюстрацию характерных черт того или иного культурного периода остаётся весьма востребованной в современной музейной практике. Так, на выставке «Православие в Святой земле. Альфа и омега» (Эрмитаж, 2017) совместно демонстрировались палестинские иконы, декоративно-прикладные предметы богослужебного назначения (резные перламутровые кресты и экспонаты из серебра), альбомы с гербариями, произведения художников XIX века и современных фотографов, запечатлевших виды Иерусалима и Палестины. Особенное внимание было уделено изменению приёмов изображения Святых мест на различных исторических этапах. Для этой цели в одном экспозиционном ряду были использованы живописные иконы «Проскинитариев» и «Топографии Святой Земли», являющиеся неким подобием пейзажных изображений, рисунки и гравюры художников XIX века и современные фотографии Юрия Молодковца и Валерия Зубарова.

Ещё одним вариантом подобной демонстрации церковного искусства является его представление в качестве этнографического материала. Во многих краеведческих или этнографических экспозициях можно встретить иконы, кресты, богослужебную утварь, которая отражает быт, духовную культуру, обряды и традиции того или иного региона, этноса, периода. Они могут быть представлены и как часть музейной реконструкции, и как самостоятельные предметы. Однако за ними закреплена лишь «прикладная» роль: они призваны иллюстрировать внешний им нарратив. Например, некоторые разделы экспозиции «Народы Восточной Европы» Российского этнографического музея (Санкт-Петербург) посвящены рассказу о традиционном жилище («Русские», «Народы Северо-Запада России и Прибалтики»). В их оформлении используются инсталляции, воссоздающие типичный внутренний вид избы с неприменным красным углом. Иконы и лампады в данном случае иллюстрируют ежедневный уклад крестьянской семьи.

Такой же приём можно обнаружить и в Самарском областном историко-краеведческом музее им. П. В. Алабина, и в Крымском этнографи-

ческом музее (Симферополь). Выставка «Православные иконы» (2014) Этнографического музея народов Забайкалья (Улан-Удэ) проходила в здании Никольской старообрядческой церкви. Иконы, кресты медного литья, церковные богослужебные книги вместе с предметами быта и костюмами знакомили посетителей как с повседневной, так и с религиозной жизнью старообрядцев Забайкалья. Выставка давала возможность лучше понять эту весьма закрытую субкультуру через артефакты, образующие её сакральное пространство. Вместе с тем, способ показа сакральных экспонатов визуально уравнивал их с домашней утварью и одеждой, превращая в поясняющую иллюстрацию к музейному нарративу.

Второй подход к экспонированию базируется на отношении к иконе и богослужебным предметам как к произведениям искусства, художественным произведениям. В этом случае иконы, фрагменты фресок и богослужебная утварь рассматриваются в качестве признанных шедевров, которые должны вызвать у зрителя эстетическое наслаждение. Такого рода музейные экспозиции соответствуют сразу двум типам из обозначенной выше четырёхчастной типологии, предложенной новой музеологией, – музей как «святилище» и музей как «рыночная структура». Первый выглядит как квазисакральное пространство, привилегированное место уединённого созерцания и поклонения шедеврам, а сам музей позиционируется как инстанция высшего знания о художественных достоинствах произведения [Marstine 2006, 9]. Музейный предмет фетишизируется и наделяется неоспоримой аурой идентичности, а дополнительный контекст считается не столь существенным. Вальтер Беньямин [Беньямин 1996, 26] характеризовал шедевр как уникальное, недоступное и удалённое произведение, отмечая его связь с сакральным и ритуальным контекстами. Общение между зрителем и таким произведением происходит непосредственно и напрямую. Рыночная структура – это звено товарно-денежных отношений, важный сегмент особой индустрии наравне с парком аттракционов, всемирной выставкой и универсальным магазином [Marstine 2006, 11]. Перемещение объекта в музейный контекст создаёт ощущение его неоспоримой ценности, в том числе материальной. Ведь «музей устанавливает товарную стоимость на всё, что экспонирует, предварительно отметив и отобрав» [Бюрен 2009]. Музейный предмет, являясь «экс-товаром», тем не менее определяет стоимость других подобных товаров на рынке. При этом, как ни парадоксально, оба подхода – музей как святилище и музей как рынок – взаимно дополняют друг друга.

В современной экспозиционной практике указанный тип демонстрации всё ещё является одним из ведущих и даже наиболее распространённым. Его можно наблюдать практически на всех постоянных экспозициях церковного искусства Русского музея, Эрмитажа, Третьяковской галереи, Исторического музея, Екатеринбургского музея изобразительных искусств, Новгородского музея-заповедника. В дизайне выставок присутствуют: совместный показ живописи и декоративно-прикладных вещей, использование витрин и мольбертов, свободная развеска на стенах, цветные фоны и акцентный свет. Так, в разделе искусства Грузии и Армении Эрмитажа иконы и их оклады, кресты, священные книги демонстрируются вместе с произведе-

ниями декоративно-прикладного искусства светского назначения того же региона и выполненные в том же материале. Все они выставлены в витринах на разноцветных фонах и выделены акцентным направленным светом, что визуально уравнивает их в роли произведений искусства, выполненных виртуозными мастерами. На выставке «Эрмитаж русской культуры» (2010), посвященной 90-летию Сергиево-Посадского музея-заповедника и рассказывавшей об его истории и коллекции, были продемонстрированы избранные произведения, составляющие гордость этого музея. В разных разделах были представлены археологические находки, народное искусство, живопись XVII–XX веков, предметы декоративно-прикладного искусства. Таким образом, древнерусское искусство – иконы, иконные оклады, литургические предметы и шитье – были показаны вместе с другими частями обширной коллекции, к ним применялись те же приёмы музейного дизайна.

Важным проявлением понимания сакрального искусства с художественно-эстетических позиций является сам искусствоведческий дискурс. Так, для описания икон важны характерные живописные особенности региона, школы или манеры письма. В качетве примера можно привести выставку «Невьянское чудо» (2015) музея-заповедника «Коломенское» (Москва). Само понятие «Невьянская школа» и выделение её в особое направление иконописи возникло в конце XIX века, хотя зарождение самостоятельной уральской школы произошло в XVIII веке и связано с появлением в это время горнозаводской промышленности Урала[1]. На выставке было продемонстрировано влияние на становление художественной манеры этой школы различных факторов, в частности, иконописных приёмов старообрядцев, так как в то время большое количество приверженцев этой субкультуры работали на заводе Демидовых, да и сами владельцы производства были староверами. В отдельной витрине были выставлены инструменты иконописцев (кисти, ёмкости для растирания и хранения красок), что ещё раз отсылало к художественному, живописному, а не сакральному контексту.

Выставка «Два мира русской иконописи XVII века» (2016) в Звенигородском историко-архитектурном и художественном музее рассказывала об отходе в указанный период от традиционного иконописного канона и появлении новой реалистичной манеры письма – «живоподобной»[2]. Зрителю предлагалось самостоятельно понять различие стилистических подходов, сравнив расположенные рядом иконы, выполненные в устоявшейся веками манере, и образцы нового письма. Основными авторами реалистичной манеры были мастера Оружейной палаты Московского кремля; самый известный из них – Симон Ушаков. Выставки «Иконы Подмосковья» (2017) Музея древнерусской культуры им. Андрея Рублёва (Москва) и «Иконопись XVII–XX веков» (2017) Томского областного художественного музея были посвящены отдельным региональным школам. Подмосковный

[1] Информация с официального сайта Московского объединённого музея-заповедника «Коломенское»: http://www.mgomz.ru/arhiv-vyistavok/vyistavochnyiy-proekt-nevyanskoe-chudo.

[2] Информация с официального сайта Звенигородского историко-архитектурного и художественного музея: http://zvenmuseum.ru/otkryitie-vyistavki-dva-mira-russkoy-ikonopisi-xvii-veka-v-zvenigorodskom-muzee/.

регион был представлен иконами из села Семёновского и города Дмитрова, а сибирский – иконами из многочисленных, не существующих ныне, храмов Томской области[3]. На всех этих выставках иконы демонстрировались как призведения искусства, а способы их показа соответствовали уже описанным приёмам: свободная развеска даже в отношении икон, входящих в один сюжетно-тематический комплекс; использование витрин нейтрального дизайна; выделение отдельных предметов цветом или светом; небольшое количество пояснительного текста.

В основе третьего типа экспонирования лежит понимание произведения церковного искусства как сакрального объекта. В этом случае с помощью экспозиционных приёмов в залах музея реконструируется пространство храма и предметы показа символически возвращаются в их изначальное окружение. Такому подходу соответствует концепция пост-музея, предлагаемая новой музеологией в качестве одного из четырёх существующих музейных типов. Он является современным интеллектуальным проектом и вводит диалогический принцип в отношения между зрителем и музеем. Это институт, ориентированный на «переосмысление авторитета хранителя и, что более важно для музейной работы, изучение места самого музейного предмета в пространстве музея» [Харрис 2011, 35]. Следствием нового подхода является изменение функций музейного дизайна и его возросшее значение как инструмента для раскрытия тематики экспозиций. Это объясняется смещением акцента в демонстрации предмета с информирования, показа предмета как такового на интерпретацию, нарратив, апелляцию к эмоциональному опыту. В пост-музее важно не столько то, что узнает зритель, посещая музей, сколько то, что он почувствует, какой эмоциональный опыт он сможет испытать.

Концепция пост-музея связывается с эпохой 2000-х гг., однако первые примеры такого рода мы найдём в начале XX века. В 1910-е годы активное развитие получило представление церковного искусства в его сакральном аспекте с помощью имитации подкупольного храмового пространства музейными средствами [Тарасов 2007, 198]. Интересно, что такой приём полноправно существовал тогда наряду с уже описанным художественно-эстетическим подходом. Экспозиции церковного искусства часто представляли собой воссоздание убранства храма с помощью определённых приёмов организации выставочного пространства. К ним относятся: наклонные подставки под иконы и богослужебные книги, напоминающие аналой; размещение икон с учётом структуры иконостаса; совмещение предметов древнерусской живописи и декоративно-прикладного искусства в сочетаниях, встречающихся на богослужениях; использование при изготовлении выставочного оборудования материалов, напоминающих убранство храма. На всех фото этого времени пояснительные тексты или отсутствуют вовсе, или их объём незначителен; это свидетельствует о том, что для создателей экспозиций того времени важным являлись непосредственное восприятие зрителем сакрального смысла этих артефактов.

---

[3] Информация с официального сайта Томской епархии Русской Православной Церкви: http://pravoslavie.tomsk.ru/news/3276/.

Современные методы музейной реконструкции сакрального пространства с помощью художественно-пластических приёмов во многом напоминают прежние, однако появляются и новые. При этом применяется как полное воссоздание пространства храма, так и использование каких-то его элементов, лишь намёком, ассоциативно отсылающих к священным пространствам. Это могут быть: структура построения экспозиции по аналогии с подкупольным пространством храма, выставочное оборудование в стилистике церковной архитектуры, соблюдение порядка сюжетно-тематических комплексов при развеске экспонатов, указание места изначального происхождения предмета. Например, на выставке Государственной Третьяковской галереи «Шедевры Византии» (2017) в декоре выставочного оборудования был применён мотив арки – характерной черты (элемента) подкупольного пространства храмовых сооружений Византии. Арочное завершение имели и ниши, в которых экспонировались иконы, и сочленения между выставочными щитами, что давало возможность прохода сквозь них так же, как и в византийских памятниках архитектуры. Там же были использованы и наклонные витрины, напоминающие аналой. На выставке «Шедевры церковного искусства Болгарии» (Третьяковская галерея, 2018) некоторые выставочные щиты были выполнены в виде сложных архитектурных конструкций, характерных для православной традиции.

В отдельный приём можно выделить экспонирование предметов церковного искусства в музеефицированных подлинных храмовых интерьерах. Так, в рамках празднования 620-летия основания Кирилло-Белозерского монастыря (2017) в Кирилло-Белозерском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике (Вологодская обл.) прошла выставка икон из собрания Третьяковской галереи – прижизненных образов преподобного Кирилла (основателя монастыря) и иконы «Богоматерь Одигитрия» конца XIV века, по преданию, принадлежавшей ему долгое время[4]. Помещение этих икон в архитектурную среду, не просто аутентичную, но имеющую с ними тесную историческую связь, позволило создать для них сакральный контекст, не прибегая к средствам музейного дизайна. На эту цель работало само окружающее пространство. Другим примером является экспозиция церковного искусства в храме Архистратига Михаила в Михайловском замке, филиале Русского музея. Иконы, декоративно-прикладные предметы богослужебного назначения, евангелие, облачение церковнослужителей XVIII–XIX веков показаны в интерьере отреставрированной домовой церкви замка.

Для создания сакрального контекста не всегда применяется реконструкция пространства храма или прямые аналогии с его элементами. Иногда этот контекст достигается путём использования приёмов современного дизайна. Такие пространства, казалось бы, не вполне близки к аутентичным священным пространствам, но, тем не менее, они позволяют зрителю испытать медитативный опыт, эмоции и чувства, схожие с теми, что можно испытать в сакральных местах. Такой подход к современным музейным экс-

[4] Информация с официального сайта Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника: https://kirmuseum.org/ru/events/590-let-so-dna-prestavlenia-prepodobnogo-kirilla-belozerskogo-i-620-so-dna-osnovania.

позициям вполне соответствует идеям пост-музея с его акцентом на переживания и его обращением к чувственному опыту. Как раз по такому пути пошли организаторы выставки «Христос в темнице» (2019) в Центральном выставочном зале «Манеж» (Санкт-Петербург), назвав её музейной инсталляцией. Было представлено более 30 храмовых скульптур северных регионов России, посвящённых одному из редких примеров церковной скульптуры на важный сюжет православной иконографии – «Христос в темнице» («Спас Полунощный»). Связь выставленной скульптуры с её молитвенным предназначением создавалась современными, казалось бы, не имеющими ничего общего с сакральностью, приёмами. Каждая скульптура была помещена в небольшую освещённую нишу, находящуюся в окружении практически тёмного пространства. Применялись эффектное акцентное освещение и чёрный фон; каждая фигура была снабжена нимбом-светильником в виде закольцованной светящейся трубки; в качестве постаментов использовались кубы из металлической сетки, наполненные булыжниками. В оформлении использовались большие камни, проекция ночного заснеженного леса и металлическая решётка в роли экспозиционных щитов. Такое оформление выставки давало возможность посетителям почувствовать всю трагичность сюжета. Оно же позволяло построить личную, практически интимную коммуникацию зрителя с произведением, отчасти похожую на диалог верующего с предметом почитания в храме. Если учесть, что в церковной традиции принято помещать фигуру Христа («Спас Полунощный») внутри храма в специально созданный объём – «темничку» с тремя окнами на всех сторонах, кроме тыльной, то некоторые дизайнерские приёмы этой экспозиции (ниши для скульптур) кажутся уже практически прямой аналогией традиционных сакральных мест.

Таким образом, можно сделать вывод, что современная практика демонстрации церковного искусства в музее совмещает в себе наработанные ранее способы показа. Три основных приёма, описанные в статье, позволяют лишь достаточно условно разделить всё многообразие существующих экспозиций. Реальная музейная деятельность значительно сложнее, и подчас в организации одной и той же выставки встречаются элементы разных приёмов, которые взаимно дополняют друг друга. Следует признать, что новые материалы и технологии только вносят разнообразие в палитру приёмов музейного дизайна, тогда как цели и задачи показа остаются прежними – влиять на зрительское восприятие, добиваясь того или иного впечатления от выставки или от конкретного произведения.

БИБЛИОГРАФИЯ

Беньямин 1996 – *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. с нем. С. А. Ромашко. Москва, 1996.

Бюрен 2009 – *Бюрен Д.* Функция Музея // Художественный журнал. 2009. № 73–74. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://xz.gif.ru/numbers/73-74/museum-function/ (дата обращения: 12.11.2019).

Круглов 2016 – Василий Кандинский и Россия. Альманах / Автор ст. В. Ф. Круглов. Санкт-Петербург, 2016.

Никифорова 2013 – *Никифорова Л. В.* Современные зарубежные исследования дворцов и их музейных судеб в жанре культурной истории // Памятник архитектуры – от дворца к музею. Санкт-Петербург, 2013. С. 76–86.

Осокина 2018 – *Осокина Е. А.* Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусского искусства. 1920–1930-е годы. Москва, 2018.

Тарасов 2007 – *Тарасов О. Ю.* Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. Москва, 2007.

Харрис 2011 – *Харрис Дж.* «Наша печаль, наше хрупкое мужество»: музеефикация и новая музеология / Пер. с англ. *Л.* О. Оглоблиной // Вопросы музеологии. 2011. № 1 (3). С. 31–41.

Hooper-Greenhill 1992 – *Hooper-Greenhill E.* Museums and the Shaping of Knowledge. London and New York, 1992.

Marstine 2006 – *Marstine J.* What is New Museum Theory? // New Museum Theory and Practice: An Introduction. Oxford, 2006. P. 1–36.

REFERENCES

Benjamin 1996 – Benjamin W. Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Transl. into Russian by S. A. Romashko. Moscow, 1996.

Buren 2009 – Buren D. Function of the Museum. Transl. into Russian by L. Bobrasheva. *Moscow Art Magazine.* 2009. 73–74. URL: http://xz.gif.ru/numbers/73-74/museum-function/.

Harris 2011 – Harris J. "Our Sadness, Our Fragile Courage": The Museal and the New Museology. Transl. into Russian by L. O. Ogloblina. *The Problems of Museology*. 2011. 1. P. 31–41.

Hooper-Greenhill 1992 – Hooper-Greenhill E. Museums and the Shaping of Knowledge. London and New York, 1992.

Kruglov 2016 – Vasily Kandinsky and Russia. Ed. by V. F. Kruglov. St. Petersburg, 2016. In Russian.

Marstine 2006 – Marstine J. What is New Museum Theory? *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. Oxford, 2006. P. 1–36.

Nikiforova 2013 – Nikiforova L. V. Modern Foreign Studies of Palaces and Their Museum Destinies in the Genre of Cultural History. *Architectural Monument – from the Palace to the Museum.* St. Petersburg, 2013. P. 76–86. In Russian.

Osokina 2018 – Osokina E. A. Heavenly Blue of Angelic Clothes: The Fate of Old Russian Art Works of 1920s – 1930s. Moscow, 2018. In Russian.

Tarasov 2007 – Tarasov O. Frame and Image. Rhetoric of Framing in Russian Art. Moscow, 2007. In Russian.

Материал поступил в редакцию 29.11.2019,
принят к публикации 15.01.2020

Для цитирования:
Волкова Е. В. Церковное искусство в музейной раме: современные способы экспозиционного показа // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 114–124. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-114-124.

For citation:
Volkova E. V. Christian Art in Museums: Modern Techniques of Exposition. *Journal of Visual Theology*. 2020. 1. P. 114–124. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-114-124.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-125-137

ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ВИДЕНИЙ АННЫ ШМИДТ И ВЛАДИМИРА СОЛОВЬЕВА: СОФИЙНАЯ ОДАРЁННОСТЬ ИЛИ «ЕРУНДОСЛОВИЕ СТАРУХИ»

Н. Х. Орлова
Зеленогурский университет, Польша
nadinor@mail.ru

Исследование выполнено в рамках международного исследовательского гранта Народного Центра Науки Польши (Narodowe Centrum Nauki Polska) № UMO 2017/25/B/HS1/00530

Статья посвящена Анне Николаевне Шмидт (1851–1905) – одарённой представительнице русской философии Серебряного века. Её имя встречается в письмах и воспоминаниях многих философов и поэтов того времени. Среди них имена Сергея Николаевича Булгакова, Павла Флоренского, Андрея Белого, Александра Блока, Максима Горького, Юлии Данзас, Николая Бердяева, Владимира Соловьёва и других. С именем последнего у Анны Шмидт были связаны несколько мистических совпадений: они были почти ровесниками; почти в одно время каждый из них пережил опыт глубоких духовных потрясений; каждому из них явились видения, совершившие переворот в их мировоззрении. Это были встречи с идеальными образами Христа и Софии. Свои переживания мистического визионерского опыта каждый из них воплотил в философских сочинениях. Анна Николаевна Шмидт в 1885–1886 гг. написала мистическое сочинение «Третий Завет». В нём, как считала писательница, она чудесным образом совпала с героиней софианских прозрений Соловьёва. Идеи Анны Шмидт и её истовая вера в то, что именно в ней воплощается София Премудрость Божия, а в фигуре Соловьёва воплотился вновь Христос, вызывали недоумение у современников. Хотя время было плотно насыщено увлечениями мистикой и теософией, даже на этом фоне «Третий Завет» Анны Шмидт был пугающе неординарен. В статье приводятся примеры восприятия фигуры писательницы её современниками. Все они соглашались с тем, что она чрезвычайно одарённая и глубоко духовная личность. В тоже время они признавались, что общение с ней вызывало противоречивые чувства. Даже небольшой обзор «реплик» об Анне Шмидт убеждает в том, что она была весьма талантлива, самобытна и обладала огромной энергией веры в миссионерское призвание своё и Вл. Соловьёва. Такие люди воспринимаются скорее как юродивые; величием духа и скромностью образа жизни они часто тревожат, раздражают. В такой тональности об Анне Шмидт вспоминали, например, писатель Андрей Белый, племянник Вл. Соловьева – С. М. Соловьев, философ Юлия Данзас. Иначе о ней и её сочинениях отозвались философы Сергей Булгаков, Павел Флоренский, Николай Бердяев. В статье показано, что в восприятии мыслителей Серебряного века имена Анны Шмидт и Владимира

Соловьёва были связаны. Вместе с тем, пережитый ими независимо друг от друга опыт религиозных видений вызывал полярные реакции. Видения Вл. Соловьёва воспринимались как гениальные прозрения. Визионерские переживания Анны Шмидт маркировались как бред.

Ключевые слова: Анна Николаевна Шмидт, Владимир Соловьёв, Серебряный век, мистическая философия, мистические видения, «Третий Завет».

THE INTERSECTION OF VISIONS OF ANNA SCHMIDT AND VLADIMIR SOLOVYOV: SOPHIA GIFTEDNESS OR «OLD WOMAN'S NONSENSE»

Nadezhda Orlova
University of Zielona Góra, Poland
nadinor@mail.ru

The article is dedicated to Anna Nickolaevna Schmidt (1851–1905) – a gifted representative of Russian philosophy of the Silver age. Her name appears in the letters and memoirs of many philosophers and poets of that time. Among them are Sergei Bulgakov, Pavel Florensky, Andrey Bely, Alexander Blok, Maxim Gorky, Yulia Danzas, Nikolai Berdyaev, Vladimir Solovyov and others. Anna Schmidt had several mystical coincidences connected with Vladimir Solovyov. They were almost the same age. Almost at the same time, each of them experienced deep spiritual upheavals. Each of them had visions that made a revolution in their worldviews: these were meetings with ideal images of Christ and Sophia. Each of them embodied their mystical visionary experience in their philosophical writings. Anna Nikolaevna Schmidt wrote a mystical work "The Third Testament" in 1885–1886. As the writer believed, in this book her thoughts miraculously coincided with the Sophian insights of Solovyov. The ideas of Anna Schmidt and her fervent belief that it was in her that Sophia the Wisdom of God was incarnated, and Christ incarnated in Solovyov, caused confusion among contemporaries. Although the time was densely filled with mysticism and theosophy, Anna Schmidt's "The Third Testament" was frighteningly unusual. The article provides the examples of the perception of the writer's figure by her contemporaries. They all agreed that she was extraordinary gifted and deeply spiritual person. At the same time, they admitted that communicating with her caused conflicting feelings. Even a small review of "remarks" about Anna Schmidt shows that she was very talented, original and had a great energy of faith in her and Solovyov's missionary vocation. Such people are perceived more as wacky persons; the greatness of the spirit and modesty of the way of life often disturb, irritate other people. In this tone, Anna Schmidt was remembered, for example, by the writer Andrey Bely, by the nephew of V. Solovyov – S. M. Solovyov, and by the philosopher Yulia Danzas. But philosophers Sergei Bulgakov, Pavel Florensky and Nikolai Berdyaev spoke differently about her and her writings. The article shows that the names of Anna Schmidt and Vladimir Solovyov were connected in the perception of the Silver age thinkers. Nevertheless, the religious visions they experienced caused polar reactions. V. Solovyov's visions were perceived as brilliant insights, and Anna Schmidt's visionary experiences were labeled as delusions.

Keywords: Anna Nikolaevna Schmidt, Vladimir Solovyov, the Silver age, mystical philosophy, mystical visions, "The Third Testament".

Об Анне Николаевне Шмидт (1851–1905) мы расскажем словами её современников. Во-первых, потому, что их воспоминания о ней, их восприятие её текстов и особенностей личности являются наиболее достоверными. Во-вторых, уже сами имена этих современников, вошедших в круг жизни и памяти Анны Шмидт, говорят нам о том, что она была персоной необыкновенной.

Она родилась, как указано в «Кратком словаре писателей-нижегородцев», 13 июля 1851 года [Чешихин 1915, 48][1] в Нижнем Новгороде и в этом городе провела большую часть своей жизни. О её отце встречаются противоречивые и не очень лестные сведения. По одним сведениям, он получил юридическое образование и служил судебным следователем. По другим, он служил коллежским секретарём, был однажды (когда служил в Варшаве) уличён в должностном преступлении, за что был разжалован и сослан в Астрахань. Жена и дочь, жившие в это время в Нижнем Новгороде, вынуждены были последовать за ним и, видимо, провели там несколько лет.

Мать Анны Николаевны – Анна Фёдоровна Шмидт (в девичестве Романова) – происходила из семьи титулярного советника. По некоторым воспоминаниям, Анна Фёдоровна «была хорошая музыкантша. Очень хорошо играла в любительских спектаклях. Была красива. Её все боготворили. Была из очень старинной дворянской семьи. Её сестра была, кажется, фрейлиной у Императрицы Марии» [Булгаков, Флоренский 1995, 709]. Анна Шмидт была единственным ребёнком в семье и воспитывалась своей матерью в строгом старозаветном духе.

Иногда приводятся сведения о другой дате рождения Анны Шмидт – 1853 год. Никакими известными нам документами это не подтверждено, однако интересно, что если бы всё же последняя дата была верна, то тогда год рождения Анны Николаевны совпадал с годом рождения философа Владимира Сергеевича Соловьёва (1853–1900). Это добавляет в историю их отношений ещё больше мистических совпадений. Именно эти мистические пересечения с Вл. Соловьёвым привлекли особое внимание современников к Анне Шмидт и её сочинениям.

Об образовании Анны Николаевны Шмидт часто пишут как о несистематическом. Но, по-видимому, под этим понимается отсутствие указаний на учёбу в школах, гимназиях, институтах. Анна Шмидт действительно не получала образования в таких заведениях. Однако известно, что у неё были хорошие домашние учителя, которые, видимо, дали ей весьма серьёзное образование. По всей вероятности, она была весьма образованным человеком, хорошо владела литературной речью и письмом, знала иностранные языки и вообще обладала выдающимися способностями к глубокой мыс-

[1] Заметим, что годом смерти Анны Шмидт в этом справочнике назван 1904, что не совпадает с датой, приведенной в «Нижегородском Листке» (№ 63 от 8 марта 1905 г.), где указано, что «она скончалась от воспаления мозга 7 марта 1905 года».

лительной деятельности и высокой духовной жизни. Известно, что она экстерном сдала экзамен с отличием на звание учительницы французского языка и три года преподавала в Мариинской женской гимназии (1873–1876). Доподлинно неизвестно, по настоянию ли матери или же вследствие проблем со здоровьем она оставила службу в гимназии; разные источники указывают обе эти причины. Впоследствии, когда по окончании ссылки отца они вернулись в Нижний Новгород, с 1894 года и до самой смерти Анна Николаевна работала журналисткой в местных газетах «Волгарь» и «Нижегородский листок», а также занималась переводами, которые тоже публиковались. Это и были основные источники её доходов на жизнь. А между этими журналистскими делами она продолжала развивать и проповедовать свои идеи, искать единомышленников среди русских философов, богословов, писателей.



Редакция «Нижегородского листка». Фото: М. Дмитриев, 1899.
В центре – Максим Горький. Слева на переднем плане – А. Н. Шмидт.
Источник: http://ngounb.ru/?page_id=3473.

Несколько лет одним из её коллег по репортёрскому цеху в редакции «Нижегородского листка» был Максим Горький (1868–1936). Молодой Горький был хорошо знаком с Анной Шмидт и оставил о ней некоторые воспоминания. Горького упрекают за то, что в его воспоминаниях она описывается в насмешливой тональности. Однако, скорее всего, в нём говорил писатель, который стремился зафиксировать в образе Анны Шмидт парадоксальное несовпадение внутренней духовной глубины и богатства личности с внешним физическим почти уродством. О ней часто вспоминали как о человеке предельно непритязательном в своих житейских потребностях, который питался весьма скромно и одевался бедно. В некоторых описаниях

можно встретить упоминание, что одежда её была не только бедная, но в заплатах, без намёка на попытку подчеркнуть женскую привлекательность. В своём очерке «А. Н. Шмит» Горький вспоминает:

> «Многочисленные юбки Анны Шмит сильно потрёпаны, ботинки в заплатах, кофточки простираны до дыр и неискусно заштопаны. <…> Она – маленькая, мягкая, тихая, на её лице, сильно измятом старостью, светло и ласково улыбаются сапфировые глазки, забавно вздрагивает остренький птичий нос. Руки у неё тёмные, точно утиные лапы, в тонких пальцах всегда нервно шевелится небольшой карандаш, – шестой палец. Она – зябкая, зимою надевает три и четыре шерстяных юбки, кутается в две шали, это придаёт её фигурке шарообразную форму кочана капусты. Прибежав в редакцию, она где-нибудь в уголке спускает две-три юбки, показывая до колен ноги в толстых чулках крестьянской шерсти, сбрасывает шали и, пригладив волосы, садится за длинный стол, среди большой комнаты, усеянной рваной бумагой и старыми газетами, пропитанной жирным запахом типографской краски» [Горький 1973, 45–46].

Горький, однако, подчёркивал, что у Анны Шмидт был выдающийся репортёрский дар, благодаря которому она умудрялась добраться до новостей, весьма закрытых для большинства. В городе её хорошо знали даже извозчики, уж слишком она была неординарна; считали её полоумной, блаженной. Но посмеивались над ней скорее покровительственно, по-доброму и старались помочь. «Шмитиха бежит скандалы искать», – так подшучивали, когда видели её неутомимо бегающей по городским учреждениям и собирающей «хронику». Горький упоминает о том, что «однажды она уговорила сторожа запереть её в шкаф и, сидя там, записала беседу земцев-консерваторов, – подвиг бескорыстный, ибо сведения, добытые ею, не могли быть напечатаны по условиям цензуры» [Горький 1973, 45].

Очевидно, что репортёрская деятельность была важна для Анны Шмидт как источник заработка. Но можно предположить, что она также давала ей возможность контактов с большим числом людей. И в этом смысле она могла выступать как проповедница своих идей. Горький пишет, что узнал от одного из нижегородских священников, что Анна Шмидт организовала религиозный кружок, в котором проповедует своё «ерундословие старухи» [Горький 1973, 48]. К этому времени уже написан был «Третий Завет» [см.: Шмидт 1993] и уже было известно о переписке Анны Николаевны с Владимиром Соловьёвым. И, видимо, на заседаниях кружка она много говорила о нём, «о Христе, живущем в Москве, на Арбате» [Горький 1973, 49]. Как-то, в один из церковных праздников, Анна Шмидт пришла к Горькому в гости. Беседа было долгой, но в ней открылся писателю совсем другой человек:

> «А к полуночи я узнал, что старенькая, забавная репортёрша провинциальной газеты, Анна Шмит – воплощение одной из жён-мироносиц, кажется – Марии Магдалины, которая, в свою очередь, была воплощением Софии, Вечной Премудрости. <…> Я узнал, что Христос это – Владимир Соловьёв, он же – Логос; Христос непрерывно воплощается в того или иного человека и вечно среди людей <…>. Она именовала Соловьёва хрустальным сосудом Логоса, святым Граалем, величайшим сыном века и – ребёнком, который, плутая в тёмной

> чаще греха, порою забывает невесту, сестру и матерь свою – Софию, Предвечную Мудрость. <…> постепенно всё будничное и смешное в этом человеке исчезло, стало невидимо, и я хорошо помню радостное и гордое удивление, с которым наблюдал, как из-под внешней серенькой оболочки возникают, выбиваются огни мышления о зле жизни, о противоречии плоти и духа, как уверенно и твёрдо звучат древние слова искателей совершенной мудрости, непоколебимой истины» [Горький 1973, 51–52].

Однако близкой дружбы между ними после этой встречи не последовало. Они так и остались только коллегами по журналистскому цеху. А вскоре Горький заболел туберкулёзом и в начале 1897 года уехал в Крым. Больше он уже никогда не встречался с «Нижегородским воплощением Софии Премудрости» [Горький 1973, 57].

Следует уточнить, что первый, кому Анна Николаевна доверила свой текст, был отец Иоанн Кронштадтский. В 1888 году она послала ему свою рукопись «Третьего Завета», сохраняя анонимность: «Вручаю себя Вашему пастырскому разуму и да поможет Вам благодать Господня понять меня. Христос да будет с Вами! Имени моего не доискивайтесь, но, если бы оно открылось нечаянно, я не отрекусь от себя». Откровения описывались от третьего лица. Якобы они сообщились ей двумя способами: «1) посредством внутреннего голоса, несомненно для неё говорившего в ней помимо её самой, непроизвольно, и иногда столь странные и новые для неё вещи, что она не могла сразу понять их, 2) посредством явлений внешней жизни, всего, что она видела и слышала вокруг себя и что таинственно, подобно притчам, имело прямую связь с внушениями внутреннего голоса» [Шмидт 1916, 240–244]. У нас нет сведений о том, отозвался ли Иоанн Кронштадтский на посланный ему текст, и если да, то каков был его отзыв. Возможно, отсутствие сведений об этом есть знак того, что никакого отзыва не было.

Позже она вступила в переписку с Вл. Соловьёвым и доверила ему свою рукопись. Сохранились обрывки из нескольких писем Анны Шмидт к философу, а также несколько его писем к ней. Тональность переписки, их единственная встреча, да и вся история отношений неоднозначно трактовалась как её свидетелями, так и современными нам историками [Аккерман 2005; Козырев 2000]. Надо сказать, что родственники Вл. Соловьёва относились неприязненно к этой «бедной нижегородской репортёрше» [Соловьёв 1997, 372]. Так о ней вспоминает племянник философа – Сергей Михайлович Соловьёв (1885–1942), богослов, публицист и поэт из круга символистов. Он пишет о том, что философ был «неприятно поражён и встревожен» тем, что «бедная женщина воображала себя “ангелом церкви”, а Соловьёва считала новым воплощением Христа, своим “возлюбленным женихом”» [Соловьёв 1997, 373]. Племянник был уверен, что Вл. Соловьёв только из жалости успокаивал Анну Николаевну общими фразами, которые были «очень кратки, очень внешни и благожелательно холодны». На всё семейство Соловьёвых Анна Шмидт производила впечатление «помешанной женщины», в которой отталкивала «сектантская самоуверенность и назойливость». И всё же за ней признавали то, что в её текстах открывалась необыкновенная сила, самостоятельность и оригинальность её ума.

В большинстве воспоминаний о ней подчёркивается, что Анна Николаевна Шмидт была фигурой весьма экстравагантной и по первому восприятию отталкивающей. Впрочем, это было время Серебряного века, который, как известно, изобиловал персонами неординарными, парадоксальными, неоднозначными. В моде были мистики, оккультисты и экстрасенсы. Андрей Белый описал это время как «максимум символической мысли»:

> «созрел интерес к философии Вл. Соловьёва; А. Шмидт развивала идеи парадоксальнейшего "Завета"; Д. С. Мережковский и Розанов переживали расцвет своих мыслей; Бердяев звал к личности, "Проблемы идеализма" – готовились; действовали: московский и петербургский религиозный кружки; революционеры-студенты (впоследствии деятели) – Флоренский, Свентицкий и Эрн – задумывались над религией; а Иванов, от всех отделённый, писал за границей исследование "Религия страдающего божества". <…> Но встречи грядущие зрели в наполненной романтическим ожиданием атмосфере зари; и рождалось теченье, впоследствии названное литературною школою русского символизма» [Белый 1990, 140–144].

Как видим, имя Анны Шмидт встроено в символический круг Серебряного века: её идеи были известны и, по-видимому, распространялись ещё до публикаций. И самое яркое тому подтверждение – тот факт, что её имя упоминается в переписке таких поэтов и философов, как Владимир Соловьёв, Андрей Белый (1880–1934), Александр Блок (1880–1921), Павел Флоренский (1882–1937), Сергей Булгаков (1871–1944), Николай Бердяев (1874–1948). Все они, кроме Вл. Соловьёва, были значительно моложе Анны Шмидт. Некоторые из них были, что называется, «ровесниками» её «Третьего Завета», который она написала в 1885–1886 годах.

По-разному каждый из них отзывался на сложную неоднозначность личности Анны Шмидт и на её идеи. В воспоминаниях Андрея Белого о ней написано почти с презрением: «хроникёрша», которой зачем-то понадобилось написать «свой туманный, витиеватый "Дневник" и полубредовое теософически-схоластическое сочинение "Третий Завет"». Вокруг «бреда А. Шмидт» создалась «секта, подобная, скажем, хлыстам, – "соловьёвцев"». А. Белый раздражался тем, что эта Шмидт – «гадкий плод» и «бред двуногий», который бредит темой «"Софии" как церкви-невесты, души мировой». За ней в этом бреду следует и Блок, который выдумал тему статьи для «сумасшедшей А. Шмидт, будто ею написанной в "Новом пути", где сотрудничала эта странная дама». А. Белый имел в виду так называемую «разрешённую шуточную программу» одного из предполагаемых номеров журнала «Новый путь», в которой имя А. Шмидт фигурирует рядом со статьёй «Несколько слов о моей канонизации». Может, и была она «сумасшедшей», как без конца поругивал её А. Белый, но, видимо, вполне вписывалась в тот авторский коллектив, которому журнал должен был «дать возможность выругаться», дабы предоставить слово «всем живым течениям современной литературы, начиная от декадентства и кончая декадентством» [Блок 1905]. Найти указанный за Анной Шмидт текст в журналах «Новый путь» и «Вопросы жизни» нам не удалось. Что касается упомянутого сотрудниче-

ства в «Новом пути», то, видимо, к нему можно отнести очерк «О будущности» под псевдонимом «А. Тимшевский», опубликованный в июньском номере 1904 года [Тимшевский 1904]. Г. Чулков[2] вспоминал, что статья была помещена в отделе «Из частной переписки» в сокращённой версии по настоянию Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус. Позже, в книге, которую подготовили Булгаков с Флоренским, она была опубликована по оригинальной рукописи. В своём комментарии к письму А. Блока Георгий Иванович Чулков вспоминает: «Я встречался с А. Н. Шмидт в 1903 году в Нижнем Новгороде, и тогда же она познакомила меня со своим трактатом "Третий завет" и с дневником, который напечатан был в 1916 году с некоторыми купюрами» [Блок 1904 б].

За Александром Александровичем Блоком признавали, что он первый уловил «задания» лирики Вл. Соловьёва, первый проник в глубины её философского содержания. В этом смысле сектантское «соловьёвство» Блока перекликается с темами «Третьего Завета» и «Исповеди» Анны Николаевны Шмидт, которая полагала себя воплощением той Софии, которая в видениях явилась Соловьёву. Известно, что у Анны Шмидт и Александра Блока состоялась личная встреча: она приезжала в Шахматово 12–13 мая 1904 года. Любовь Дмитриевна Блок, присутствовавшая при беседе Блока и Шмидт, отозвалась о визитёрше без пиетета: «Блок больше отмалчивался. Это было единственное свидание их. Очевидно, поведение Блока сразу показало А. Н. Шмидт, что из её попытки завязать с ним сношения ничего не выйдет. Блок не признал её "душою мира" и не заинтересовался ни её личностью, ни её теориями» [Бекетова 1927, 326]. Ну, а Блок об этой встрече написал Андрею Белому 16 мая в несколько иной тональности: «К нам приезжала А. Н. Шмидт. Впечатление оставила смутное, во всяком случае, хорошее – крайней искренности и ясности ума, лишённого всякой "инфернальности" – дурной и хорошей. Говорила много тонких вещей, которые мне только понятно» [Блок 1904 а]. Позже, в своих воспоминаниях о Блоке, Андрей Белый вдруг вполне мирно, без прежнего презрения, напишет о личной встрече с Анной Шмидт: «Помню: явление покойной Анны Николаевны Шмидт из Нижнего Новгорода осенью 1901 года; она познакомила М. С. Соловьёва с кругом идей, выраженным в "Третьем Завете" и "Исповеди"; я познакомился с ней и мы обменялись письмами» [Белый 2019, 17][3].

Одна из заметных представительниц русской религиозной философии Юлия Николаевна Данзас (1879–1942), которая в основном публиковалась под псевдонимом Юрий Николаев, упрекая русскую религиозную философию в «неогностицизме» [Danzas 1936, 658; Данзас 1998, 122–123], не оставила без критического внимания и имя Анны Шмидт. Критикуя Вл. Соловьёва, Юлия Данзас считала, что его учение о Софии было «не вполне очищенным», что он «допустил большую муть в своих софианских настроениях»

[2] Георгий Иванович Чулков (1879–1939) – организатор литературной жизни времён «серебряного века», создатель «теории мистического анархизма». Также выступал как поэт, прозаик, переводчик и литературный критик.

[3] В архиве Андрея Белого сохранились два письма А. Н. Шмидт к нему (РГБ, ф. 25, карт. 25, ед. хр. 37).

и что «культ вечной женственности» был несвободен от черт «женской прелести». Данзас пишет, что именно «трагическая» встреча Вл. Соловьёва с «гениально одарённой мистичкой» Анной Шмидт свидетельствует о «большом неблагополучии соловьёвских софианских настроений». Юлия Данзас уверена, что Соловьёв не смог преодолеть в себе разочарование от физически «непривлекательного, некрасивого образа» Анны Шмидт – «самой замечательной женщины, какую ему пришлось в жизни встретить». И вместе с тем Данзас не отказывает себе в несколько высокомерной усмешке и уточняет, что со своей стороны более склонна видеть в Шмидт «несчастную дамочку», которая «дала волю своим смутно-гностическим фантазиям, в которых Соловьёв предстаёт как Параклит или Небесный Человек, жених Церкви или Софии, воплотившейся в г-же Шмидт». И добавляет уж совсем как-то в тональности досужих сплетен: «Соловьёву с трудом удалось избавиться от слишком экзальтированной поклонницы, с которой он познакомился сначала по переписке; после первой встречи с ней он говорил со смехом, что для того, чтобы играть роль Небесной Супруги, бедная женщина не обладает соответствующей внешностью» [Данзас 1998, 128].



А. Н. Шмидт. Источник: https://zazeradio.com/culture/nizhegorodskaya-sivilla-anna-shmidt/.

Совсем иначе отнёсся к мистическому пересечению имён Анны Шмидт и Вл. Соловьёва русский философ и богослов Сергей Николаевич Булгаков. Он писал, что своей поэзией Соловьёв «рассеивал какую-то энергию, и его призывы могли быть слышны софийно одарёнными натурами» [Булгаков 1996, 54]. Видимо, А. Н. Шмидт обладала таким софийным даром и прозрела на зов из видений Соловьёва; она посчитала его обращённым именно к ней. В себе она открыла то самое женское alter ego философа, которого он

ждал и искал. В её дневнике есть такая запись: «Я любила стоять за обедней впереди, как можно ближе к выносимой Чаше. Я не крестилась и не кланялась, когда её выносили, чтоб не потерять секунды созерцания её. Я вся превращалась в зрение и смотрела на Чашу, без дум (*вариант*: мысли), чувствуя только, что передо мной тело и кровь Христа» [Шмидт 1916, 245–246]. Булгаков вспоминает, что в начале 1900 годов ему стало известно о переписке между Анной Шмидт и Вл. Соловьёвым, и он обратился к ней с просьбой поделиться с читателями «Нового пути» этими письмами. В ответ Анна Николаевна прислала Булгакову копии лишь двух писем, написав, что все остальные могут быть доступны только после её смерти. Позже, когда С. Булгакову стали доступны и копии остальных писем, то он увидел, что их тон и содержание свидетельствуют «об исключительной важности этой переписки для Соловьёва, как и вообще этой встречи, происшедшей почти накануне его смерти» [Булгаков 1996, 57]. Парадоксально то, что Анна Шмидт не была знакома с учением Соловьёва, когда творила свой «Третий Завет».

Павел Флоренский был из той же генерации философствующей молодёжи Серебряного века. Странную, «таинственную фигуру А. Н. Шмид» он, безусловно, должен был заметить. Её имя Флоренский упоминает в лестном для неё контексте в связи с учениями о Троице и Софии в примечаниях к работе «Столп и утверждение Истины» [Флоренский 1914, 805]. Позже он напишет о ней очерк «По поводу “Сочинений” А. Н. Шмидт» [Флоренский 1995]. Но что важнее всего, вместе с Сергием Булгаковым они разобрали архив писательницы, который сохранился в редакции «Нижегородского листка» и попал в руки Булгакова. Как вспоминает А. Белый, «метранпаж передал А. П. Мельникову эти “перлы”; не зная, что делать с таким “наследством”, он прислал Э. К. Метнеру ворох её бумаг; тот принёс его мне; мы, не зная, куда девать это всё, передали Морозовой; последняя – Булгакову; он и напечатал “бред” Шмидт» [Белый 1990, 145].

Книгу «бреда» Анны Шмидт С. Булгаков и П. Флоренский издали за свой счёт, полагая, что в то время, когда Достоевского ещё только «начинал охватывать апокалиптический трепет», а Вл. Соловьёв ещё «не приближался к эсхатологическим темам, нижегородская Сивилла заносила на бумагу свои загадочные видения и прозрения в “Будущность”, по-своему разгадывая тайну России» [Булгаков 1996, 56–57]. Под заглавием «Из рукописей А. Н. Шмидт. С письмами к ней Вл. Соловьева» [Шмидт 1916] были собраны все записи, которые возможно было расшифровать; предварялась она анонимным «Предисловием», авторами которого были составители и издатели Булгаков с Флоренским. Заметим, что описываемые в «Предисловии» сведения обладают наибольшей достоверностью, поскольку в них были учтены живые воспоминания тех, кто знал Анну Николаевну Шмидт при жизни. Издатели сохранили анонимность и в том, что издание состоялось за счёт их личных средств.

Книга не осталась незамеченной. Философ Николай Бердяев отозвался на неё рецензией под названием «Повесть о небесном роде: Из рукописей А. Н. Шмидт» [Бердяев 2004] – надо сказать, весьма положительной. О концепции Третьего Завета он написал, как о событии, которое ставит

её автора – Анну Шмидт – в ряд классиков мистической литературы. При этом он подчёркивал, что её тип мистики, с одной стороны, – «гностический, познавательный, близкий Бёме»; с другой стороны, мистика Шмидт – «своеобразно русская, конкретная, апокалиптическая» – позволяет говорить о ней как о совершенно уникальной, единственной женщине-мистике такого уровня. Казалось бы, в её жизни и облике нет «ничего необыкновенного, пророческого, визионерского»; но для Бердяева величайшее «свидетельство в пользу подлинности» Анны Николаевны Шмидт заключается в том, что «она таила в себе свои откровения, не искала славы этого мира, не хотела образовать секты, не искала последователей, осталась скромной и неизвестной миру. И это велико в ней» [Бердяев 2004, 146].

Велико в ней и то, что с женским бесстрашием она позволила себе публично размышлять о «последних» вопросах христианского сознания. Не потому, что подвергала сомнению истинность догматов, и не потому, что ослабла её любовь к православию. Напротив. Пережив свой мистический опыт, ощутив себя в единстве с небесным «Возлюбленным», она весьма дерзко обращает к Церкви вопросы о новом догматическом творчестве, которое может и должно родиться в глубине церковного самосознания. Говоря словами Сергия Булгакова, «решающее слово пусть произнесёт здесь сама жизнь, сама церковная действительность» [Булгаков 1996, 57], насколько по силам ей отвечать на эти задачи дня. А история «небесного романа» Анны Шмидт в реальной жизни воплотилась лишь в мимолётной встрече с Вл. Соловьёвым. И, пожалуй, сама фигура его видится мимолётной…

БИБЛИОГРАФИЯ

Аккерман 2005 – *Аккерман Г.* Загадка Анны Шмидт // Континент. 2005. № 123 [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://magazines.gorky.media/continent/2005/123/zagadka-anny-shmidt.html (дата обращения: 20.04.2020).

Бекетова 1927 – *Бекетова М. А.* Примечания // Письма Александра Блока к родным. Ленинград, 1927. С. 301–359.

Белый 1990 – *Белый А.* Начало века / Подг. текста, комм. А. Лаврова. Москва, 1990.

Белый 2019 – *Белый А.* Воспоминания о Блоке. Москва, 2019.

Бердяев 2004 – *Бердяев Н. А.* Повесть о небесном роде: Из рукописей А. Н. Шмидт // Бердяев Н. А. Мутные лики. Москва, 2004. С. 140–146.

Блок 1904 а – *Блок А. А.* Письмо Андрею Белому, 16 мая 1904 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://blok.lit-info.ru/blok/letter/letter-54.htm (дата обращения: 17.04.2020).

Блок 1904 б – *Блок А. А.* Письмо Г. Чулкову, 15 июня 1904 г. Прим. Г. Чулкова [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://blok.lit-info.ru/blok/letter/letter-468.htm (дата обращения: 17.04.2020).

Блок 1905 – *Блок А. А.* Шуточные программы журналов. «Новый путь», 1905. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://blok.lit-info.ru/blok/chernovik/shutochnye-programmy-zhurnalov.htm (дата обращения: 17.04.2020).

Булгаков 1996 – *Булгаков С. Н.* Владимир Соловьев и Анна Шмидт // Булгаков С. Н. Тихие думы. Москва, 1996. С. 51–82.

Булгаков, Флоренский 1995 – *Булгаков С., Флоренский П.* Анна Николаевна Шмидт (1851–1905). Предисловие к книге «Из рукописей А. Н. Шмидт» // Флоренский П. Сочинения. Том 2. Москва, 1995. С. 708–724.

Горький 1973 – *Горький М.* А. Н. Шмит // Горький М. Полное собрание сочинений. Том 17. Москва, 1973. С. 45–57.

Данзас 1998 – *Данзас Ю.* Гностические реминисценции в современной русской религиозной философии // Символ. 1998. № 39. С. 121–149.

Козырев 2000 – *Козырев А. П.* Нижегородская сивилла // История философии. 2000. № 6. С. 62–80.

Соловьёв 1923 – *Соловьёв Вл.* Письма. Том IV / Под ред. Э. Л. Радлова. Петербург, 1923.

Соловьёв 1997 – *Соловьёв С. М.* Владимир Соловьёв: Жизнь и творческая эволюция. Москва, 1997.

Тимшевский 1904 – *Тимшевский А.* О будущем // Новый путь. 1904. Июнь. С. 187–199.

Чешихин 1915 – *Л*юди Нижегородского Поволжья. Выпуск I: Краткий словарь писателей-нижегородцев / Под. ред. В. Е. Чешихина. Нижний Новгород, 1915.

Шмидт 1916 – *Шмидт А. Н.* Из рукописей: О Будущности. Третий Завет. Из дневника. Письма / Ред., предисл. свящ. П. Флоренского, С. Н. Булгакова. Москва, 1916.

Шмидт 1993 – *Шмидт А. Н.* Третий Завет. Санкт-Петербург, 1993.

Флоренский 1914 – *Флоренский П. А.* Столп и утверждение Истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. Москва, 1914.

Флоренский 1995 – *Флоренский П. А.* По поводу «Сочинений» А. Н. Шмидт // Флоренский П. А. Сочинения. В 4-х томах. Том 2. Москва, 1995. С. 725–734.

Danzas 1936 – *Danzas J.* Les réminiscences gnostiques dans la philosophie religieuse russe moderne // Revue des Sciences Philosophiques et Theologiques. 1936. T. XXV. P. 658–685.

REFERENCES

Ackermann 2005 – Ackermann G. The Enigma of Anna Schmidt. *Continent.* 2005. 123. URL: https://magazines.gorky.media/continent/2005/123/zagadka-anny-shmidt.html. In Russian.

Beketova 1927 – Beketova M. A. Notes. *Letters from Alexander Blok to His Family*. Leningrad, 1927. P. 301–359. In Russian.

Bely 1990 – Bely A. The Beginning of the Century. Ed. by A. Lavrov. Moscow, 1990. In Russian.

Bely 2019 – Bely A. Memories of the Block. Moscow, 2019. In Russian.

Berdyaev 2004 – Berdyaev N. A. A Tale of a Heavenly Clan: From Manuscripts by A. N. Schmidt. *Berdyaev N. A. Muddy Faces.* Moscow, 2004. P. 140–146. In Russian.

Blok 1904 a – Blok A. A. Letter to Andrei Bely. May 16, 1904. URL: http://blok.lit-info.ru/blok/letter/letter-54.htm. In Russian.

Blok 1904 b – Blok A. A. Letter to G. Chulkov with Notes by G. Chulkov. June 15, 1904. URL: http://blok.lit-info.ru/blok/letter/letter-468.htm. In Russian.

Blok 1905 – Blok A. A. Facetious Journal Programs. *"Novy Put" [New Way]*, 1905. URL: http://blok.lit-info.ru/blok/chernovik/shutochnye-programmy-zhurnalov.htm. In Russian.

Bulgakov 1996 – Bulgakov S. N. Vladimir Solovyov and Anna Schmidt. *Bulgakov S. N. Quiet Thoughts.* Moscow, 1996. P. 51–82. In Russian.

Bulgakov, Florensky 1995 – Bulgakov S., Florensky P. Anna Nikolaevna Schmidt (1851–1905). Preface to the Book "From the Manuscripts of A. N. Schmidt". *Florensky P. Works*. Vol. 2. Moscow, 1995. P. 708–724. In Russian.

Cheshikhin 1915 – People of the Nizhny Novgorod Volga Region. Issue I: A Brief Dictionary of Nizhny Novgorod Writers. Ed. by V. E. Cheshikhin. Nizhny Novgorod, 1915. In Russian.

Danzas 1936 – Danzas J. Les réminiscences gnostiques dans la philosophie religieuse russe moderne. *Revue des Sciences Philosophiques et Theologiques*. 1936. T. XXV. P. 658–685.

Danzas 1998 – Danzas J. Gnostic Reminiscences in Modern Russian Religious Philosophy. *Symbol*. 1998. 39. P. 121–149. In Russian.

Florensky 1914 – Florensky P. A. The Pillar and Ground of the Truth: An Essay in Orthodox Theodicy in Twelve Letters. Moscow, 1914. In Russian.

Florensky 1995 – Florensky P. A. Regarding the "Works" by A. N. Schmidt. *Florensky P. A. Works.* Vol. 2. Moscow, 1995. P. 725–734. In Russian.

Gorky 1973 – Gorky M. A. N. Schmidt. *Gorky M. Complete Works*. Vol. 17. Moscow, 1973. P. 45–57. In Russian.

Kozyrev 2000 – Kozyrev A. P. Nizhny Novgorod Sibyl. *History of Philosophy*. 2000. 6. P. 62–80. In Russian.

Schmidt 1916 – Schmidt A. N. From Manuscripts: About the Future. Third Testament. From the Diary. Letters. Ed. by P. Florensky, S. N. Bulgakov. Moscow, 1916. In Russian.

Schmidt 1993 – Schmidt A. N. Third Testament. St. Petersburg, 1993. In Russian.

Solovyov 1923 – Solovyov V. Letters. Vol. IV. Ed. by E. L. Radlov. Petersburg, 1923. In Russian.

Solovyov 1997 – Solovyov S. M. Vladimir Solovyov: Life and Creative Evolution. Moscow, 1997. In Russian.

Timshevsky 1904 – Timshevsky A. About the Future. *"Novy Put" [New Way]*. 1904. June. P. 187–199. In Russian.

Материал поступил в редакцию 18.04.2020,
принят к публикации 21.05.2020

Для цитирования:
Орлова Н. Х. Пересечение видений Анны Шмидт и Владимира Соловьева: софийная одарённость или «ерундословие старухи» // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 125–137. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-125-137.

For citation:
Orlova N. Kh. The Intersection of Visions of Anna Schmidt and Vladimir Solovyov: Sophia Giftedness or «Old Woman's Nonsense». *Journal of Visual Theology*. 2020. 1. P. 125–137. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-125-137.

АРХИВ / ARCHIVE

К 280-летию открытия Новгородской духовной семинарии

https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-138-160

ОБ ИКОНЕ СВ. СОФИИ В НОВГОРОДСКОМ СОФИЙСКОМ СОБОРЕ

Игнатий, архиепископ Воронежский
Предисловие, примечания архимандрита Макария

Записки Императорского археологического общества
Том XI. Санкт-Петербург, 1865. С. 244–269

Новгородская икона Святой Софии Премудрости Божией представляет собой оригинальный иконографический тип. Содержание и богословский смысл этого сакрального образа до сих пор являются предметом оживлённой дискуссии. Исследователи культурного наследия Новгорода всегда прямо или косвенно включались в эту дискуссию, сопровождая описание древней иконы своими интерпретациями её содержания, смысла, происхождения и её места в богослужебном порядке. Мы публикуем один из текстов XIX века, связанный с темой новгородской иконы Святой Софии. И автор этого краткого исследования (архиепископ Игнатий), и его издатель и комментатор (архимандрит Макарий) напрямую связаны с Новгородской духовной семинарией и новгородским монастырём св. Антония Римлянина. Автор и комментатор, вступая в заочный научный диалог, рассматривают вопросы, связанные с композицией иконы, её историей, её местом в храмовом пространстве, опираясь при этом на идеи и образы Священного Писания, богословские труды, свидетельства летописей и исторических документов, достижения учёных-историков. Оба придерживаются мнения о том, что новгородская икона Святой Софии предшествует киевской и имеет византийские корни; что референтом имени «София» и, соответственно, изображаемым на иконе лицом является Иисус Христос; что связь иконы Св. Софии с праздником Успения Богородицы обусловлена пониманием Матери Божией в качестве «дома» (или «храма») Христа как ипостасной Премудрости Божией. Публикация данного материала позволяет уточнить состояние «софиологической» дискуссии в середине XIX века, вернуть в научное поле малодоступный пример наиболее аргументированной позиции по визуально-теологическим аспектам иконографии Софии Премудрости Божией.

Ключевые слова: икона Св. Софии, православная иконография, Софийский собор в Новгороде, семиотика иконы, визуальная теология.

ABOUT THE ICON OF ST. SOPHIA IN NOVGOROD ST. SOPHIA CATHEDRAL

Ignatius, Archbishop of Voronezh
Foreword, notes by Archimandrite Macarius

Papers of the Imperial Archaeological Society
Volume XI. St. Petersburg, 1865. P. 244–269

The Novgorod icon of St. Sophia the Wisdom of God is an original iconographic type. The content and theological meaning of this sacred image is still the subject of spirited discussion. The researchers of the cultural heritage of Veliky Novgorod have always been directly or indirectly involved in this discussion. They supplemented the description of the ancient icon with their interpretations of its content, meaning, origin, and its place in the liturgical order. We publish one of the texts of the XIX century related to the theme of the icon of St. Sophia in Novgorod. The author of this brief study (Archbishop Ignatius) and his publisher and commentator (Archimandrite Macarius) are directly connected with Novgorod Theological Seminary and St. Anthony's monastery. The author and commentator enter into correspondence scientific dialogue. They consider issues related to the icon's composition, its history, and its place in the temple space. They use the ideas and images of Holy Scripture, theological works, evidence of chronicles and historical documents, and the achievements of historical scientists. Both of them agree that (1) the Novgorod icon of St. Sophia predates the Kiev icon and has Byzantine roots; (2) the referent of the name "Sophia" and, accordingly, the person depicted on the icon is Jesus Christ; (3) the connection of the icon of St. Sophia with the Feast of the Assumption of the Mother of God is due to the idea of the Mother of God as a "house" (or "temple") of Jesus Christ, which is called the Wisdom of God. Publication of this material allows to clarify the condition of "sophiological" debate in the mid-nineteenth century, to return to scientific field the example of the most reasoned position on the visual-theological aspects of the Holy Wisdom iconography.

Keywords: St. Sophia icon, Orthodox iconography, St. Sophia Cathedral in Novgorod, semiotics of icon, visual theology.

Предлагаемое читателю небольшое исследование о новгородской иконе Святой Софии Премудрости Божией было написано в первой половине XIX века. Автор этого сочинения – архиепископ Воронежский и Задонский Игнатий (Матвей Афанасьевич Семёнов), служивший в 20-х годах ректором Новгородской духовной семинарии [см.: Акиньшин, Галкин 2014]. Преосвященный Игнатий родился в Архангельской губернии в 1790 (или, по другим сведениям, в 1791) году. Окончил Архангельскую духовную семинарию, где затем преподавал французский язык, историю и географию. С 1819 г. являлся секретарём местного отделения Российского Библейского общества. В 1820 г. пострижен в монашество и рукоположен во иерея, а в следующем году возведён в сан игумена и назначен настоятелем Корельского Никольского монастыря, находящегося ныне на территории судострои-

тельного завода в Северодвинске. В том же 1821 г. игумен Игнатий получил степень магистра богословия Санкт-Петербургской духовной академии и возглавил в ней кафедру богословских наук и академическую библиотеку. В 1822 году возведён в сан архимандрита, а в 1823 назначен профессором и ректором Новгородской духовной семинарии. 10 августа того же года он стал настоятелем новгородского Антониева монастыря. Игнатий вёл в семинарии авторские курсы по догматическому, нравственному, основному и пастырскому богословию; преподавал герменевтику по собственной программе, а также положил начало развитию церковной археологии в Новгороде, разработав индивидуальный курс лекций по этому предмету. В конце 1827 года архимандрит Игнатий был избран и утверждён епископом Старорусским, викарием Новгородской епархии; хиротония состоялась 26 февраля 1828 г. в Казанском соборе Санкт-Петербурга. В том же году епископ Игнатий получил в управление вновь образованную Олонецкую епархию и летом отбыл из Новгорода в Петрозаводск. В дальнейшем служил архиепископом Донским и Новочеркасским (с 1842) и архиепископом Воронежским и Задонским (с 1847). Скончался в Санкт-Петербурге в январе 1850 года.

За время своей научной и преподавательской деятельности преосвященный Игнатий издал 20 книг; ещё не менее 10 книг остались в рукописях. Одной из таких рукописей была небольшая аналитическая заметка о Новгородской иконе Святой Софии Премудрости Божией. Впервые этот текст с предисловием и примечаниями архимандрита Макария (Миролюбова) был опубликован в Санкт-Петербурге в 1857 году[1], а затем вошёл в XI том «Записок Императорского Археологического общества» за 1865 год[2]. В своём исследовании архиепископ Игнатий на основе композиции и предполагаемой истории иконы стремится ответить на вопросы о её содержании и богословско-литургических функциях. При этом автор апеллирует к новозаветным свидетельствам о Сыне Божием как ипостасной Премудрости Божией, а визуальные формы презентации этой идеи трактует через обращение к сюжетам и образам Апокалипсиса. Отдельно автор рассматривает связь образа Софии с темой Богоматери как «дома» Премудрости и в этой связи интерпретирует связь Богородичного праздника Успения с престольным днём Новгородского Софийского собора. Сравнивая два Софийских храмовых образа – Новгородский и Киевский – преосвященный Игнатий приходит к выводу о более раннем происхождении первого и прямо возводит его к византийской иконописной традиции и к Константинопольскому Софийскому собору. Предполагая раннее появление названного типа иконы и на этом основании именуя его «Корсунским», автор связывает это событие с полемикой против ариан.

Рукопись, посвящённая иконе Святой Софии, была обнаружена и издана архимандритом (впоследствии архиепископом) Макарием Миролюбовым.

---

[1] Об иконе св. Софии в Новгородском Софийском соборе. С предисл. и прим. архим. Макария. [Соч.] Игнатия, архиеп. Воронежского. Санкт-Петербург, 1857.

[2] *Игнатий, архиеп. Воронежский*. Об иконе св. Софии в Новгородском Софийском соборе / Предисл., прим. архим. Макария // Записки Императорского Археологического общества. Том XI. Санкт-Петербург, 1865. С. 244–269.

Предисловие архимандрита Макария, предпосланное «записке» владыки Игнатия, ничуть не менее важно и интересно, чем сама эта «записка». Макарий не просто публикует открытую им рукопись, но сопровождает её своими дополнениями, уточнениями и соображениями, демонстрируя высокий уровень владения предметом суждения и вводя исследование архиепископа Игнатия в широкое дискуссионное русло «софиологического» дискурса [см.: Аванесов 2016, 33–51; Золотарёв 2011, 144–164]. Знаменательно, что сам Макарий в известной степени повторил путь преосвященного Игнатия: он был и ректором Новгородской семинарии, и настоятелем Антониева монастыря, а затем – архиепископом Донским и Новочеркасским.

Николай Кириллович Миролюбов, в монашестве Макарий, родился в 1817 году в Рязанской губернии в семье священника; окончил Рязанскую семинарию, а затем Московскую духовную академию со степенью магистра (1842), после чего преподавал в Нижегородской семинарии, где вёл активную историко-краеведческую деятельность, издав несколько книг и множество статей на эту тему [Секретарь 2014, 64]. В разные годы он был наставником, инспектором и ректором семинарий в Нижнем Новгороде (где он преподавал логику, психологию и латынь), Перми, Рязани и Великом Новгороде, епископом в Орле, Архангельске, Нижнем Новгороде и Вятке и наконец стал архиепископом Донским и Новочеркасским. Изучением древностей Макарий увлёкся в конце 40-х годов в Нижнем Новгороде, где он близко познакомился с двумя выдающимися деятелями русской культуры: П. И. Мельниковым-Печерским и В. И. Далем [Вздорнов 1986, 129]. Монашеский постриг с именем Макарий он принял 2 июня 1846 г. в Благовещенском нижегородском монастыре, а 9 июня был рукоположен в иеромонаха. В 1849 г. иеромонах Макарий принят в члены Императорского Российского географического общества, а в 1850 – Императорского общества истории и древностей российских и Российского археологического общества [Секретарь 2014, 64; Жервэ 2009, 284]. В 1853 году по личному распоряжению митрополита Филарета он назначается членом специального синодального комитета, созданного для составления охранных описей церковных древностей в монастырских, церковных библиотеках и ризницах. С этой целью его отправляют в Вологду, Ярославль, Кострому и Владимир, а с 1854 года, уже в сане архимандрита, – в Новгород [Вздорнов 1986, 130], где он занимается разбором древнего архива Софийского собора. Здесь он пробыл до 1858 года.

Новгородская старина вызвала живой интерес Макария как учёного-историка и искусствоведа, и он за небольшое время подготовил обширное описание всех новгородских и пригородных храмов и монастырей, а также справки о практически всех предметах, которые находились в этих храмах и монастырях и обладали исторической и художественной ценностью. Работа Макария «Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях» была издана в 1860 году в двух томах. В первый том вошли описания шестидесяти четырёх церквей и монастырей, а второй том посвящён обозрению икон, металлических и резных крестов, лицевого шитья и облачений и другой утвари и предметов новгородского церковного обихода. Этот подробный справочник архимандрита Макария

сохраняет своё познавательное и научное значение по сей день [Секретарь 2014, 63]. Его ценность для изучения новгородских памятников тем более велика, что за время, прошедшее после выхода этой книги, многие памятники и находившиеся в них произведения искусства были утрачены. Ни одно другое церковно-археологическое описание XIX века «не достигает той степени полноты и равновесия частного и общего», которая отличает текст «Археологического описания» [Вздорнов 1986, 130–131]. На основании летописей и других исторических документов Макарий составляет пояснения к рисункам художника Ю. П. Львова, изобразившего древние новгородские храмы и настенные росписи (1855). Как раз в этот свой первый период пребывания в Новгороде архимандрит Макарий обнаруживает и публикует рукопись преосвященного Игнатия об иконе Св. Софии.

В 1860 г. Макарий возвращается в Новгород на должность ректора семинарии и одновременно настоятеля Антониева монастыря. На этот раз он задержался здесь на 7 лет, продолжая активную научную и педагогическую деятельность, а также являясь благочинным пяти монастырей и инспектором духовных училищ в Тихвине и Старой Руссе. За это время им написаны труды «Древние кресты в Новгороде, поставленные на поклонение» (Известия Имп. Археологического общества. 1861. Том 2), «Церковно-историческое и статистическое описание Старой Руссы» (Новгород, 1866), «Описание Новгородского общежительного первоклассного Юрьева монастыря» (издание 2-е, Санкт-Петербург, 1862), «Обозрение древних рукописей и книг церковных в Новгороде и его окрестностях» (Чтения в Обществе истории и древностей Российских. 1867. Кн. 2). Архимандрит Макарий был в Новгороде, когда праздновалось тысячелетие города, и именно к этой дате было приурочено первое издание его «Путеводителя по Новгороду с указанием на его церковные древности и святыни» (Санкт-Петербург, 1862) [Вздорнов 1986, 308]; эта книга является одним из первых образцов краеведческой литературы [Секретарь 2014, 65–66]. На открытии памятника «Тысячелетие России» Макарий произнёс написанную им самим торжественную речь от Новгородской епархии.

В 1866 году Макарий (Миролюбов) был возведён в епископский сан и назначен на управление Нижегородской епархией. Покинув Новгород, «и в дальнейшем он пользовался всякой возможностью для изучения древностей того или иного края. <…> Огромное количество всякого рода речей, слов и проповедей, произнесённых и изданных Макарием по роду своей настоящей службы, нельзя даже сравнить с его научными изысканиями, которые он вёл по заданиям учёных сообществ на благо любимой им науки об отечественной старине» [Вздорнов 1986, 131]. Скончался архиепископ Макарий в декабре 1894 г. Погребён в северном приделе храма св. митрополита Алексия Благовещенского монастыря в Нижнем Новгороде.

Будучи ректором Новгородской духовной семинарии, архимандрит Макарий в 1866 году составил и подал в духовно-цензурный комитет акафист преподобному Антонию Римлянину, Новгородскому чудотворцу. Комитет одобрил рукопись и представил её в Св. Синод, который принял решение отправить акафист на рецензирование епископу Старорусскому Серафиму, викарию Новгородской епархии. Епископ Серафим сделал

ряд замечаний, на которые архимандрит Макарий написал свой ответ. Замечания епископа Серафима были учтены в окончательной редакции акафиста, после чего 20 декабря 1867 / 15 января 1868 г. акафист преподобному Антонию был разрешён к публикации и употреблению [Попов 2013, 219–223]. Акафист не только обобщал предания об основателе знаменитого новгородского монастыря, но и выражал чёткие богословские воззрения самого автора, архимандрита Макария. Регулярное чтение акафиста святому Антонию превратилось в один из элементов повседневной религиозной практики и, в определённой степени, способом переживания новгородской культурной идентичности [см.: Аванесов 2018], а связь семинарии и монастыря получила яркое гимнографическое подтверждение.

В тот же новгородский период повторным изданием вышла подготовленная им к публикации рукопись архиепископа Игнатия. Сам Макарий тоже упоминал об иконе Софии Премудрости в своём двухтомном сочинении «Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях» (1860), где названная икона внесена в общий каталог под пунктом 13 (цит. с примеч. архим. Макария):

«К XVI веку относится чудотворная икона Софии Премудрости Божией; она в новой сребропозлащенной ризе, находится в числе местных икон в главном иконостасе новг. Софийского собора, получившего от ней свое наименование. Величиною икона, с приделанными каймами и нижнею приставкою, в вышину 3 арш. 5 ½ вершков, а в ширину 2 арш. 2 ½ вершка. На ней в средине изображен Ангел крылатый сидящим на золотом престоле, в царском венце и в царском далматике, лицом, одеждою и крылами огненного вида. У него в правой руке скипетр, а в левой свиток; над ушами слухи или тороцы. Над главою Ангела в небольшом огненном кругу изображен поясной (облачный) Спаситель в червленом хитоне с голубою хламидою, перекинутою чрез левое плечо, благословляющий обеими руками. Над главою Спасителя четвероножный золотой престол, на коем среди огневидного свитка изображена раскрытая книга, вероятно – евангелие. На обеих сторонах сего престола по три крылатых Ангела, к нему припадающих. По сторонам Ангела, сидящего на престоле, в предстоянии на правой стороне Божия Матерь в червленой одежде. С левой стороны предстоит Иоанн Предтеча в власянице, со свитком в левой руке[3]. На кайме сребропозлащенной ризы и, вероятно, на кайме самой иконы с четырех сторон праотцы, Пророки и Апостолы. На нижней приставке (в ¾ арш.) к образу вычеканены тропарь и кондак Софии Премудрости Божией. Икона сия, судя по изображениям, представляет собою Сына Божия по Божеству и по человечеству, или *Христа Божию Силу и Божию Премудрость*, т. е. воплотившуюся (1 Кор. 1, 24). Она признается, по преданию, чудотворною. Действительно, в 1542 году 1 августа, когда архиепископ Феодосий из хутынских игуменов возведен был на кафедру новгородскую, от иконы сей совершилось чудо, о котором

[3] Более обстоятельное сведение об иконе Софии премудрости Новг. и Киевской в опис. Киево-Соф. собора м. Евгения 1825 года и в исслед. о Русск. Иконоп. Сахарова 1849 г., кн. II, стр. 30–34. Ср. Памятники Русского музея П. Коробанова, М., 1849 г., стр. 10, N 11, где приложен и рисунок с образа Новг. Софии Премудрости Божией.

сказано в Новг. III летописи: “и в то время Премудрость Божия простила жену, – очима была болна”[4]. Что касается до времени написания иконы, то ее можно относить ко времени построения Софийского собора (1045–1052), согласно с словами Сильвестра, священника московского Благовещенского собора (1554 г.), сказанными на соборе в 1554 году[5]. Несмотря на возобновления, коим подвергалась икона Софии-Премудрости, она доселе сохраняет отпечаток древности и греческий пошиб иконописания» [Макарий 1860, 68–70]. В примечаниях к статье архиепископа Игнатия этот материал значительно расширен.

Архимандрит Макарий разделяет мнение преосвященного Игнатия о древнем (византийском) происхождении иконописного типа Св. Софии и об одновременности создания новгородского кафедрала и его храмового образа. «Икона Софии Премудрости Божией, изображающая Сына Божия по божеству и по человечеству, – утверждает Макарий, – написана при первоначальном построении собора, получившего от нее свое наименование и почитается в предании чудотворною» [Макарий 1862, 6]. При этом для него нет сомнений в том, что новгородская икона изображает Господа Иисуса Христа как воплотившееся Слово Божие, второе лицо Пресвятой Троицы. В этом своём убеждении он опирается на «Сказание» инока Зиновия Отенского (XVI в.) и «Слово» братьев Лихудов (1708) и полемизирует с епископом Евгением (Болховитиновым). Примечания архимандрита Макария содержат также точное описание физических параметров иконы, её декорации, а вся информация и аргументация подкрепляется ссылками на летописные источники и исторические сочинения.

С. С. Аванесов

БИБЛИОГРАФИЯ

Аванесов 2016 – *Аванесов С. С.* Сакральная топика русского города (2). Софийский собор: синтаксис и семантика // ΠΡΑΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 3 (9). С. 25–81.

Аванесов 2018 – *Аванесов С. С.* Акафист преподобному Антонию Римлянину: теологические мотивы в контексте повседневных сакрально-коммуникативных практик // Новгородика–2018. Повседневная жизнь новгородцев: история и современность. Материалы VI международной научной конференции. Том 2. Великий Новгород, 2018. С. 103–107.

[4] Новгор. III лет. под 7000 годом.

[5] Акт. Арх. Экспед. Т. I, стр. 248. Чтен. Имп. Моск. Общ. Ист. и Древн. Росс. 1847 г., стр. 20. Ср. Новг. III лет. под 6553 г. Здесь икона Софии названа *греческим переводом*, т. е. копиею с греческого подлинника, писанною греческими изографами в Новгороде. О давнишнем благоговении к иконе Софии, между прочим, свидетельствуют слова летописи в 1519 году: «князь великій Василей Ивановичь, ѣдучи въ Москву, велѣлъ устроити въ Новгородѣ свѣчю неугасимую предъ Софіею премудростію Божіею день и нощь, по старинѣ, какъ была преже». Новг. IV лет., стр. 137. Ср. Ист. Гос. Росс. Карамз. Т. VII, прим. 383. [Здесь 1519 год указан ошибочно; в летописи – «Въ лѣто 7018». – *С. Аванесов*]

Акиньшин, Галкин 2014 – *Акиньшин А. Н., Галкин А. К.* Игнатий (Семёнов), архиепископ Воронежский и Задонский // Православная энциклопедия. Том 21. Москва, 2014. С. 128–131. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.pravenc.ru/text/293475.html (дата обращения: 19.04.2020).

Вздорнов 1986 – *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. Москва, 1986.

Жервэ 2009 – *Жервэ Н. Н.* Макарий (Миролюбов) // Великий Новгород: Энциклопедический словарь. Санкт-Петербург, 2009. С. 284–285.

Золотарёв 2011 – *Золотарёв С., свящ.* Вопрос о посвящении новгородского Софийского собора в трудах русских религиозных мыслителей XIX – первой половины XX века // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Выпуск 4. Великий Новгород, 2011. С. 144–171.

Макарий 1860 – *Макарий (Миролюбов), архим.* Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. Часть 2. Москва, 1860.

Макарий 1862 – *Макарий (Миролюбов), архим.* Путеводитель по Новгороду с указанием на его церковные древности и святыни. Санкт-Петербург, 1862.

Попов 2013 – *Попов А. В.* Православные русские акафисты. Москва, 2013.

Секретарь 2014 – *Секретарь Л. А.* Новгородская духовная семинария. История в лицах. Великий Новгород, 2014.

REFERENCES

Akinshin, Galkin 2014 – Akinshin A. N., Galkin A. K. Ignatius (Semenov), Archbishop of Voronezh and Zadonsk. *Orthodox Encyclopedia*. Vol. 21. Moscow, 2014. P. 128–131. URL: http://www.pravenc.ru/text/293475.html. In Russian.

Avanesov 2016 – Avanesov S. S. Sacred Topics of Russian Cities (2). Saint Sophia Cathedral: Syntax and Semantics. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics.* 2016. 3 (9). P. 25–81. In Russian.

Avanesov 2018 – Avanesov S. S. Akathist to St. Anthony the Roman: Theological Motives in the Context of Everyday Sacred-Communicative Practices. *Novgorodica–2018. Everyday Life of Novgorodians. Materials of the VI International Scientific Conference.* Vol. 2. Veliky Novgorod, 2018. P. 103–107. In Russian.

Gervais 2009 – Gervais N. N. Macarius (Mirolyubov). *Veliky Novgorod: Encyclopedic Dictionary*. St. Petersburg, 2009. P. 284–285. In Russian.

Macarius 1860 – Macarius (Mirolyubov), archimandrite. Archaeological Description of Church Antiquities in Novgorod and Its Environs. Part 2. Moscow, 1860. In Russian.

Macarius 1862 – Macarius (Mirolyubov), archimandrite. Guide to Novgorod with an Indication of Its Church Antiquities and Shrines. St. Petersburg, 1862. In Russian.

Popov 2013 – Popov A. V. Orthodox Russian Akathists. Moscow 2013. In Russian.

Secretar 2014 – Secretar L. A. The Novgorod Theological Seminary. The History in the Faces. Veliky Novgorod, 2014. In Russian.

Vzdornov 1986 – Vzdornov G. I. History of Discovery and Study of Russian Medieval Painting. XIX century. Moscow, 1986. In Russian.

Zolotarev 2011 – Zolotarev S., priest. The Issue of Dedication of the Novgorod Sophia Cathedral in the Works of Russian Religious Thinkers of the 19th – First Half of the 20th Century. *Novgorod and Novgorod Land. Art and Restoration*. Is. 4. Veliky Novgorod, 2011. P. 144–171. In Russian.

***

ОБ ИКОНЕ СВ. СОФИИ В НОВГОРОДСКОМ СОФИЙСКОМ СОБОРЕ

ИГНАТИЯ, АРХИЕПИСКОПА ВОРОНЕЖСКОГО*

С ПРЕДИСЛОВИЕМ И ПРИМЕЧАНИЯМИ АРХИМАНДРИТА МАКАРИЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая вниманию читателей записка покойного архиепископа Игнатия, хотя не составляет собою окончательного суждения о значении Новгородской иконы Софии Премудрости Божией; впрочем полагает прочное основание для будущих исследований об этом священном предмете с верной и определённой точки зрения. Правда, что ещё у некоторых Отцов Церкви и церковных писателей[1] встречаются объяснения Софии Премудрости Божией о Сыне Божием: но эти объяснения так неполны и неопределённы, что не могут быть приложены к Новгородской Софии со всеми её подробностями. Подобные толкования Софии издавна были составляемы и на Русском, или вернее Славянском языке. Впрочем известия о сих толкованиях не восходят ранее XVI века[2], когда уже имели о Софии разные понятия. Из таковых письменных известий первое дошло до нас от инока Зиновия, бывшего учеником Максима Грека и сосланного в Новгородскую Отенскую пустынь. Здесь-то писал он, по просьбе других, о святой Софии, относя оную, на основании Св. Писания и учения Отцов Церкви, к Сыну Божию, как воплотившейся Премудрости[3]. В других рукописных сказаниях *о образе Премудрости Божией Софии*, находящихся во

---

* Собственноручная рукопись преосвященного Игнатия найдена, по смерти его, между оставшимися бумагами.

[1] Имена Отцов Церкви и церковных писателей указаны в Описании Киево-Соф. собора, м. Евгения, 1825 г., стр. 17 и 18.

[2] Кроме многоречивого послания Константинопольского патриарха Луки к кн. Андрею Боголюбскому, помещенного в Рус. Летоп. по Никон. сп., ч. 2. СПб., 1768, стр. 180–189. [В библиотеке И. П. Сахарова есть Паломник Новгородского архиепископа Антония, рукопись XV столетия, в 8-ку. Он начинается словами: *Книга Паломникъ зъ Богомъ починаемъ. Сказание местъ святыхъ во Царьградъ, благослови отче. Се азъ недостоіныі многогрѣшныі Антонеі архиепископъ Новогородскыі Божиімъ милосердиемъ і помощию святыя Софиі, иже глаголется Премудрость присносущное Слово, приідохомъ во Царьградъ, преже поклонихомся святѣі Софѣі*… Антоний был в Царьграде в начале XIII столетия. Паломник его представляет много любопытных подробностей для Русской, особенно церковной, истории. Из приведенного нами начала этого Паломника видно, что в начале XIII столетия под именем св. Софии разумели *Премудрость присносущное Слово*. – Прим. редакции Записок Имп. археологического общества]

[3] Сказание Зиновия находится в Моск. Синод. Библиотеке и не было известно митроп. Евгению при составлении им Словаря истор. о писат. дух. чина. Оно помещено в рукоп. сборнике XVI века, в лист, под № 141, на 8 листах, и показывает, что в XVI веке в Новгороде неодинаково понимали икону Софии Премудрости Божией. «Слышалъ прящахся, – пишет Зиновий, –

многих библиотеках, как и в Никоновой летописи, она объясняется неизглаголанным девством пресвятой Богородицы[4]. Согласно с таковым объяснением, в XVII веке составлена была в Новгороде каким-то Симеоном[5] рукописная служба Софии Премудрости Божией. Из этой самой службы кондак и тропарь в 1701 году, по распоряжению Новгородского митрополита Иова, вычеканены были под прежнею сребропозлащенною ризою иконы, на приделанной к ней медной вызолоченной приставке. Когда же братья Лихуды вызваны были митрополитом Иовом из Ипатьевского монастыря в Новгород (1706 г.), то они здесь, между прочим, исправили прежние стихиры и канон св. Софии Премудрости Божией[6]. Впрочем как в прежней, так и в исправленной службе под Софиею разумеется не Сын Божий по Божеству или по человечеству, а пресвятая Богородица по ее приснодевству[7]. Мысль сия, как очевидно, могла поддерживаться в устах народа и на письме как наименованием Софии и празднеством ей в день Успения Божией Матери, так и явным изображением Богоматери на Киевской иконе Софии Премудрости Божией. Но и та мысль, как не имеющая твердого основания, вскоре была изменена самими Лихудами, при составлении ими в 1708 году *Слова торжественного* о Софии Премудрости Божией[8]. В этом

не единого, ни дву, но многихъ и глаголющихъ: что есть Софія Премудрость Божія, и въ чіе имя сія церковь (Соф. собор) поставлена и въ которыхъ похвалу освятися? Иногда же и ко мнѣ приходяще отъ любопрящихся и съ докучаніем многимъ мене пытающе: скажи намъ, что слышалъ еси о семъ?» Приступая к ответу, Зиновий предваряет: «Сія убо реку самъ не отъ своего разума, но отъ священныхъ источникъ». Потом объясняет Софию отношением её к Сыну Божию на основании мест Св. Писания В. и Н. Завета и на основании слов Дионисия Ареопагита, Иоанна Златоустого и Иоанна Дамаскина и делает после того общее замечание: «Но и вси Богословцы умыслиша постаси Сына (т. е. разуметь ипостась Сына Божия) Софеи рекше Премудрость, логось сирѣчь слово, силу Божію и симъ подобное. Божіи же Матери имянъ никакоже приложиша, но ина словеса къ ея чести превосходной приличная приложиша: чистая, пречистая, отъ всѣхъ родовъ избранная и проч.» Наконец заключает: «Сія довольно есть имѣющимъ умъ мною указание о семъ; престаните, братіе, убо глаголати, яко невѣдомъ есть толкъ Софеи Премудрости Божіей».

[4] Впрочем в конце рукописей сих, обыкновенно, прибавляется: «Сей Іустиніанъ царь обнови церковь великую Софію красотою и величествомъ, придаде же и тропарь къ церкви той: *Единородный Сыне Слове Божій*» и проч. А это уже показывает отношение Софии к воплощению Сына Божия.

[5] Как видно из краегранесия 8-й и 9-й песней, которые *творца знаменуютъ*, по словам самого составителя канона св. Софии Премудрости Божией.

[6] Словар. истор. о писат. дух. чина, т. I, изд. 2, стр. 219.

[7] Между тем в молитве Софии Премудрости Божией, приложенной к службе, читаем начало ее: «*Непостижимая и всепѣтая Премудрость Божія Софія, преименитая дѣвственныхъ душа, единородный Сынъ Слово Божіе*». Вообще вся сия молитва обращена прямо к умилостивлению Сына Божия. Отсюда следует, что Софию нельзя относить к одной Божией Матери и объяснять ее приснодевством; те, кои решались на сие объяснение, противоречили в своих сказаниях самим себе.

[8] Список сего слова находится между рукописями Румянц. Музея, под № 224, по описанию Востокова. Оглавление слова след.: «Кто оный въ Царѣградѣ храмъ созда, сущій во имя Софіи, и кто оному именованіе возложи? и чего ради мудрость Бога Отца огневидна, въ крылехъ орлихъ и въ вѣнцѣ и въ скиптрѣ и въ одеждѣ церковней и во иныхъ различныхъ знаменіихъ?» При

слове, кроме сообщенных известий о построении в Царьграде Софийского храма, объяснены ими все изображения на иконе Софии в Новгороде; а самая София, в лице огневидного Ангела, отнесена к Сыну Божию по Божеству и по человечеству. При сем объяснении, Лихудами решаются и частные вопросы, относящиеся также к Софии; напр. «почему Богъ Слово мудрость нарицается, и почему мудрость Бога Отца огневидна и одѣяние огневидно?».

Составленная Лихудами рукопись, в продолжение прошлого века, была переписываема с изменениями и сокращениями. И вопрос о Софии, решённый ими, оставался почти без движения до митрополита Евгения. Только сей знаменитый архипастырь, оказавший незабвенные услуги Русской истории и археологии, коснулся этого вопроса при описании Киево-Софийского собора. Он собрал все списки с Русских икон Софии Премудрости Божией, описал оные иконы и вместе указал, что Отцы Церкви под св. Софиею понимали то Сына Божия, то основанную им Церковь, то Божию Матерь. Между тем, не решился объяснить все изображения на иконе Новгородской Софии. Его общее замечание о значении, какое давали на Руси иконам Софии, было следующее: «В Киеве, Новгороде и по другим местам России толкуется икона св. Софии о Божией Матери»[9]. Но заключение сие, как основанное на некоторых только мнениях и сказаниях, но несогласное с другими более достоверными сказаниями, не может быть признано верным, тем более, что не соответствует изображениям Новгородской Софии. Один простой взгляд на Новгородскую икону может уверить каждого, что на ней изображена не одна Божия Матерь, а вместе, и при том на главном плане, Спаситель наш Иисус Христос в различных Его состояниях, как и показывает предлагаемая записка преосвященного Игнатия[10]. Но поелику сия записка, как видно из ее содержания, составлена им не в Новгороде и не приведена в надлежащую полноту: то сочли мы необходимым в конце ее приложить некоторые примечания к объяснению и восполнению тех понятий, кои в ней содержатся.

В Новгородском Софийском кафедральном соборе, из числа самых древних святых икон, находится образ св. Софии. Он храмовой, как и называется по нему собор Софийским, и стоит в ряду местных образов на том месте, где обыкновенно поставляются образа храмовые, т. е. по правой стороне

решении сих вопросов, Лихуды пользовались как Св. Писанием, так и учением Отцов Церкви.

[9] Описан. Киево-Соф. собора, стр. 18. – Что касается до металлических изображений XIII и XIV в., то из них на одном, именно на печати Киевского митрополита Максима († 1283) изображена одна Божия Матерь с подписью: ἡ ἁγία σοφία, и на обороте встречается изображение одного Спасителя с подобною греческою надписью. Рисунки с древних изображений Софии, Греческих и Русских, имеются у А. Н. Попова, давно уже занимающегося исследованием этого предмета.

[10] С рукописью преосвященного Игнатия о значении Новг. Софии согласно небольшое объяснение ее при описании Софийского собора, составленного при покойном архимандрите Новг. Юрьева монастыря Фотия и хранящемся между рукописями сего монастыря.

царских врат, подле образа Спасителева. Величиною он в длину (на взгляд) аршин около двух и в ширину с аршин с четвертью (А). Образ сей именуется Корсунским, потому что он, в числе прочих имеющихся в Новгородском Софийском соборе древних образов, как то: Господа Вседержителя, Успения пресвятыя Богородицы и первоверховных апостолов Петра и Павла, по сказанию летописей, в самом начале христианства у нас, принесен из известного Греческого города Корсуня, где принята Равноапостольным Великим нашим Князем Владимиром христианская вера. Святым ли Владимиром доставлен он сюда или первым Новгородским епископом Иоакимом *Корсунянином*, окончательно не известно; но то по летописям несомненно, что образ сей Корсунский и принесен из Корсуня (Б).

На первом месте, в середине изображен здесь огневидный Ангел, в огненной также одежде, в царском далматике, украшенном перлами, в венце с крестом на верху, такого же цвета. Ангел восседит на огневидном также престоле, поддерживаемом семью ножками или столбиками, с лежащим пред ним подножием в виде подушки темного цвета. В правой руке держит Ангел жезл, увенчанный лучезарным крестом, а в левой – свернутый свиток. Голубое небо, усеянное звездами, составляет поле иконы.

По правую руку Ангела стоит Матерь Божия в червленной обыкновенной своей одежде и держит руками в лоне своем предвечного Младенца в круглом, голубом, также с золотыми лучами, облаке, как бы отсвете или отблеске от Божественного лика. Правою рукою Спаситель благословляет, а в левой держит свернутый свиток, как обыкновенно пишется Спаситель на лоне или в руках пречистой Матери. По левую сторону пламенновидного Ангела стоит св. Предтеча в обыкновенной своей одежде. Правая рука его прижата ко груди, а в левой находится раскрытый свиток, в котором написано: *Покайтеся, приближибося царствіе небесное* (В).

Из-за главы огневидного Ангела видно, в огненном круге или отблеске, изображение Спасителя в том виде, как обыкновенно изображается Господь Иисус Христос; Он благословляет обеими руками. Над главою Спасителя, по всему поперечнику образа, проведена по звездному облаку золотая радуга, с надписью по ней: *Премудрость Божія* (Г).

В самом верху иконы, в небесах поставлен голубой престол, и на нем, поверх огненного свитка или плата, лежит книга святого Евангелия; а по обеим сторонам престола стоят шесть Ангелов в обыкновенном своем человекообразном виде, преклонив головы и колена.

Что значит сие изображение? Имя образа *св. Софии*, по-русски – *Премудрости Божией*, относится ко Господу нашему Иисусу Христу; над Ним именно, по обычаю иконного писания, и начертано здесь такое имя: *Премудрость Божия*. Лицо Господа очевидно в изображении Его над огневидным Ангелом и в лоне Богоматери. Его же означает и пламенновидный ангел и книга на престоле в небесах. Таким образом изображен Господь наш Иисус Христос в четырех своих состояниях: в состоянии до воплощения, в состоянии воплощения от Приснодевы, в состоянии служения Своего роду человеческому или земной Своей жизни между человеками и в состоянии славы по вознесении. 1) Книга на престоле означает то самое,

что сказано в Евангелии: *Въ началѣ бѣ Слово, и Слово бѣ къ Богу, и Бог бѣ Слово. Сей бѣ искони къ Богу. Вся тѣмъ быша, и безъ Него ничтоже бысть, еже бысть*. 2) Изображение Господа в лоне Богородицы есть олицетворение слова евангельского: *И Слово плоть бысть*. 3) Лик Господа в том виде, как был Он между нами человеками на земле, изображает слово евангельское: *И вселися въ ны, и видѣхомъ славу Его, славу яко единороднаго отъ Отца, исполнь благодати и истины*. Господь изображен здесь в том самом мгновении времени, как возносился от нас на небо, в соответственность с изображением Его в лоне Богоматери в сошествии Его на землю. *И воздвигъ руцѣ Свои*, пишет св. Лука о вознесении Господа, *и благослови ихъ* (Апостолов). *И бысть егда благословляше ихъ, отступи отъ нихъ и возношашеся на небо*. 4) Образ пламенновидного Ангела начертан из откровения Божия Иоанну Богослову. Там Иисус Христос, при самом откровении Себя Иоанну, является в следующем виде, по описанию тайнозрителя: *Видѣхъ седмь свѣтилникъ златыхъ, и посредѣседми свѣтилниковъ подобна Сыну человѣчу, облечена въ подиръ, и препоясана при сосцу поясомъ златымъ: глава же Его и власи бѣлы аки ярина бѣлая, якоже снѣгъ: и очи Его яко пламень огненъ: и нозѣ Его подобни халколивану, якоже в пещи разженны: и гласъ Его яко гласъ водъ многъ: и держа в руцѣ Своей десньй седмь звѣздъ: и изъ устъ Его мечь обоюду остръ изостренъ исходяй: и лице Его якоже солнце сіяетъ въ силѣ своей*[1]. С сим апокалипсическим изображением несовсем сходно церковное изображение Ангела на иконе св. Софии, потому, вероятно, что Божественное лицо сие списано не с одного, упомянутого теперь, явления Сына Божия в Апокалипсисе, а вместе и с других явлений, там же в Апокалипсисе упоминаемых в других местах (*Д*). Напр. при описании видимых свойств Сына Божия по частям (во 2-й и 3-й главе Апокалипсиса), в надписании посланий к Ангелам семи церквей о мече обоюду остром, исходящем из уст, пишется уже так, как и изображено на иконе и пророчествовано было во 2-м псалме, относящемся прямо к Иисусу Христу, при чем жезлом само собою представляется крест Христов[2]. Белизна волос, может быть, переменилась в общий всему лику цвет огня уже от переписки иконы в последствии времени. Нет на иконе в правой руке семи звезд: может быть, нет их и в Апокалипсисе по подлиннику. Там сказано: ἐπὶ τῆς δεξιᾶς, на деснице – что значить может *подле, под, при, над*[3]. Хотя ж гл. I, 16 и ниже VI, 1 и сказано: *держай в десницѣ своей*, ἐν τῇ δεξιᾷ, но держать в деснице значит вместе власть над чем, повелевать. В гл. III, 1 сказано просто: *имѣяй седмь звѣздъ*. Сло́ва *в десницѣ* по некоторым спискам Апокалипсиса нет и в том месте, которое выше мы выписали[4]. А на иконе звезд изображено множество, и, при строгом рассмотрении иконы, без сомнения, увидели бы мы семь особенных. В апокалипсическом изображении, выше приведенном нами из главы I-й, не упоминается ни о престоле, ни о радуге: но об них говорится в других местах Апокалипсиса: напр. III, 21, IV, 3. Нет, по-видимому, в апокалипсическом изображении

[1] Апок. I, 12–16.

[2] Апок. II, 27. Пс. II, 9. Деян. IV, 25, 26, 27.

[3] Напр. Иоан. VI, 21. Τὸ πλοῖον ἐγένετο ἐπὶ τῆς γῆς.

[4] См. над. Миллия, Маштрихта и проч.

свитка, который на образе церковном находится в левой руке, над грудью Сына Божия, но свиток сей или слово Сына Божия и есть то, что называется в апокалипсическом описании *мечемъ обоюду изостреннымъ исходящимъ изъ устъ*. О таком мече духовном упоминает Апостол, называя оный *глаголомъ Божіимъ*[5]. Что св. Павел называет оружием под именем *духа устъ Іисуса Христа*[6], то певец псалмов называет также и *словомъ Господнимъ*[7].

При рассматривании апокалипсического изображения Сына Божия в Его состоянии по вознесении от нас на небо не раз встречаются в описании такие слова, которыми Он сам Себя разновидно изъясняет. Когда обращает Он речь к тайнозрителю Иоанну, говорит о Себе: *Азъ есмь алфа и омега, начатокъ и конецъ – Господь сый, и иже бѣ, и грядый, Вседержитель, – и живый, и бихъ мертвъ, и се живъ есмь во вѣки вѣковъ, аминь: и имамъ ключи ада и смерти. Таинство седми звездъ – и седмь свѣтилникъ златыхъ – Ангели седми церквей – и седмь церквей суть*[8]. Потом в посланиях к семи Ангелам церквей с раздельностию упоминает Сын Божий о каком-либо одном из тех общих свойств Своих, сказанных Иоанну в совокупности. В речи к Ефесскому Он именует Себя *держащимъ седмь звѣздъ въ десницѣ Своей, ходящимъ посредѣ седми свѣтилниковъ златыхъ*; к Смирнскому: *первымъ и послѣднимъ, иже бысть мертвъ и се живъ есть*; к Пергамскому: *имѣющимъ мечь обоюду изощренъ*; к Фиатирскому: *имѣющимъ очи свои яко пламень огненъ, и нозѣ подобни халколивану*; к Сардийскому: *имѣющимъ седмь духов Божіихъ и седмь звѣздъ*; к Филадельфийскому: *Святымъ истиннымъ, имѣющимъ ключь Давидовъ, отверзающимъ, и никтоже затворитъ, затворяющимъ, и никтоже отверзетъ*; к Лаодикийскому: *Аминь, свидѣтелемъ вѣрнымъ и истиннымъ, начатком созданія Божія*. На Корсунском образе св. Софии первое видно в звездах и златоцветной радуге; второе – в книге на небесном престоле и в Ангеле на престоле славы, в Сыне человеческом и Ангеле огнезрачном; третие – в свитке или слове Его; четвертое – во всем огненном виде Его; пятое – в шести Ангелах около небесного престола и в одном предстоящем престолу славы, в лице Предтечи[9] и в семи столпах, поддерживающих престол славы (в Соломоновом описании Премудрости упоминается, что она создала себе дом и утвердила столпов семь, семь церквей для исчисления бесчисленного множества); шестое – в образе Приснодевы и креста на жезле; седьмое – в проницательности и единственном совершенстве природы Его[10]. Он – А и Ω в книге на престоле небесном и в свитке огнезрачного Ангела; Он – *Сый* ὁ ὢν в образе человеческом (как и надписано в венце Его), и *иже бѣ* до Своего воплощения, и *грядый* в образе грозного Ангела и судии; Он Вседержитель Церкви и вселенной: Ангелы и человеки, земля и небо в Его власти. Заметить надобно, что в частных посланиях к Ангелам церквей сам Господь изъясняет, в конце тех посланий, имя Свое *грядый. Гряду*

[5] Ефес. VI, 17.

[6] 2 Сол. II, 8.

[7] Пс. XXXII, 6.

[8] Апок. I, 8. 18. 20.

[9] Мар. I, 2. Лук. I, 15. 76. 80. Иоан. I, 23. Матф. III, 3.

[10] Апок. II, 23.

тебѣ скоро, говорит Ангелу Ефесской церкви, *и двигну свѣтильникъ твой отъ мѣста своего, аще не покаешися*[11]. *Буди вѣренъ даже до смерти*, говорит Смирнскому, *и дамъ ти вѣнецъ живота*[12]. *Покайся*, – Пергамскому: *аще ли ни, пріиду тебѣ скоро, и брань сотворю с ними* (держащими учение Валаамово) *мечемъ устъ Моихъ*[13]. К Фиатирскому: *токмо, еже имати, держите, дондеже пріиду*[14]. К Сардийскому: *поминай убо, како пріялъ и слышалъ еси, и соблюдай и покайся. Аще убо не бдиши, пріиду на тя яко тать, и не имаши почути, въ кій часъ пріиду на тя*[15]. К Филадельфийскому: *се гряду скоро: держи, еже имаши, да никтоже пріиметъ вѣнца твоего*[16]. К Лаодикийскому: *се стою при дверехъ и толку: аще кто услышитъ гласъ Мой и отверзетъ двери, вниду къ нему, и вечеряю съ нимъ, и той со Мною*[17].

Если с сим вместе принять в соображение и то, по каким обстоятельствам каждому из Ангелов семи церквей говорит таким или иным образом Сын Божий: то очевидно, что в лице огнезрачного Ангела Он открывает Свой премудрый промысл о Церкви Своей и о всем мире и имеющее быть второе пришествие Его на суд живых и мертвых. И как такое состояние Сына Божия, говоря языком человеческим, есть то самое состояние, в каком Он ныне относительно к нам, по вознесении на небо, до нового пришествия или явления *на воздусѣ*: то в сем самом виде, в Апокалипсисе открытом, и изображен Он пред очами нашими, так сказать, ближе к чувствам нашим и нашим ожиданиям. Все прочие явления Сына Божия в образе человека и Слова уже стоят назади, поодаль от продолжающегося ныне. Лицо огнезрачного Ангела на иконе Софийской, кажется мне, выдалось вперед и пред Божиею Материю и пред Предтечею.

Богоматерь и Предтеча предстоят, кажется, Господу Иисусу Христу по тому виду, как Он был на земле в образе человека. Быть им здесь надобно не только по особому участию, какое Матерь и Предтеча Креститель имели в явлении Сына Божия миру во плоти, но и по тому участию, какое они, как представители человеческого рода, имеют в славе Спасителя и, с тем вместе, какое принимают они там участие в нас ходатайством или молитвами ко Господу. У мнимых старообрядцев наших Корсунская икона св. Софии и называется иконою: *еже предста Царица* (одесную Тебе). В покаянных молитвах в великий пост в особенности творит Церковь молитвенное поклонение Богородице и Предтече с испрашиванием молитв их у престола славы. Молитвы сии суть: *Богородице Дѣво радуйся* и пр. и *Крестителю Христовъ, всѣхъ насъ помяни, да избавимся… тебѣ бо дадеся благодать молитися за ны*.

Такой смысл заключает сам в себе Корсунский образ св. Софии Премудрости Божией! Но образ сей есть образ храмовой, что и надобно

---

[11] Апок. II, 5.
[12] Апок. II, 10.
[13] Апок. II, 16.
[14] Апок. II, 25.
[15] Апок. III, 3.
[16] Апок. III, 11.
[17] Апок. III, 20.

назвать новым, особливо ему пред всеми иными св. образами принадлежащим свойством. Он по преимуществу – образ храмовой. В Константинополе славнейший Иустинианов храм был во имя св. Софии Премудрости Божией; без сомнения, по подражанию и первый наш Киевский первопрестольный храм, равно как и храм Новгородский, посвящены сему также имени Сына Божия. Не знаем, когда и кто первый дал такую мысль о нем, или иначе сказать, когда и кто первый написал такую икону св. Софии: ясно только то, что в самом деле весьма прилично быть сему образу преимущественно храмовым. Храму Софийскому и праздник бывает также, можно сказать, таинственно, как таинствен и образ св. Софии. Ни малого нет сомнения, как уже видели мы, что под именем св. Софии Премудрости Божией разумеется сам Господь наш Иисус Христос. Однако же Софийскому храму празднуют не в какой-либо день Господский, но в день Богородичный и, почти обыкновенно, в день Успения пресвятой Богородицы. Софийский собор в Киеве храмовой свой день празднует в день Рождества Богородицы; но это потому, без сомнения, что в день Успения бывает праздник во св. великой лавре Печерской. Инде везде Софийский храмовой день – в день Успения. Что же это значит, что храм во имя Господа Иисуса Христа празднуется в один из дней Богородицы? То, что истинный храм на земле Сыну Божию была пресвятая Дева и что не иначе, как по явлению от нее Сына Божия на земле, стали мы созидать Ему и вещественные храмы. И потому праздновать храму Софии Премудрости Божией само собою значит – праздновать Богородице. С тем вместе, на образе св. Софии представляется и всякий иной храм св. Софии: храм ее в небесах на престоле, окруженном Ангелами, когда *Богъ Слово* был только *къ Богу*, у Бога Отца; храм ее – в утробе Матери; храм ее – между человеками; храм ее – во всей вселенной, видимой и невидимой, в церквах, в душах, духах, на земле и на небе.

Почему храмовым днем Премудрости Божией считается день Успения Богородицы? Потому, думаю, что когда должно быть храмовому дню Сына Божия дню Богородичному, а из дней Богородичных торжественнее всех день всемирного ее Успения[18]: то и прилично быть такому именно дню храмовому. Успение Божией Матери, как можно видеть из службы на сей день, есть то же в Богородичных днях, что день Воскресения и Вознесения в Господских. Чрез три дня тело Богоматери не обрелось во гробе, быв вознесено на небо, по преданию благочестивой древности: чем и исполнилось слово священного певца Израильского: *воскресни, Господи, въ покой Твой, Ты и ковчегъ святыни Твоея!* И если на образе св. Софии в лице Божией Матери исполняется другое пророческое слово, о чем говорили мы выше, слово: *предста Царица одесную Тебе*: то когда же – время сему слову, как не в Успение Богородицы? (Е)

Известно, что Корсунский в Новгороде св. образ Премудрости Божией не такой, какой в то же наименование находится в Киевском Софийском соборе. Тамошний, по описанию преосвященного Евгения, митрополита

[18] День Благовещения, по древностям Церкви, причисляется к Господским, а не к Богородичным. Он день сошествия Сына Божия на землю, зачатия во утробе Приснодевы.

Киевского[19], содержит следующее изображение: «Храмовая икона святой Софии в Киеве представляет под сению на седми столпах стоящую Божию Матерь на серповидной луне, лежащей на облаке, и под облаком амвон с шестью ступенями. На персях Божия Матери, в воскрилии передней части фелони ее сидящий в белом хитоне с златою хламидою чрез левое рамо, десницею благословляющий, а в шуйце имеющий шаровидную державу, Спаситель. По карнизу сени строчная надпись слов Соломоновых: Ἡ Σοφία ᾠκοδόμησεν ἑαυτῇ οἶκον, καὶ ὑπήρεισε στύλους ἑπτὰ (*Премудрость созда себѣ домъ и утверди столповъ седмь*). Над сению, вверху изображен в лучах наклонившийся и благословляющий Бог Отец, от уст коего по лучам в правую сторону написаны Давидовы слова (Псал. 74 ст. 4): *Азъ утвердихъ*, а в левую – *стопы ея*. Пониже Бога Отца, над верхом сени, в светозарных облаках Дух Святой окружен светлыми лучами, и должайшие лучи простираются над главу Богоматери. По обеим сторонам Бога Отца, над сению же, седмь крылатых Ангелов: от правой стороны Михаил в руке с пламенным мечом, Уриил с молниею, вниз пущенною, и Рафаил с алавастром мира; от левой стороны Гавриил в руке с лилейною цветочною ветвию, Селафиил с четками, Иегудиил с царским венцом и Варахиил с пуком цветов на белом платке[20]. Пред Божиею Материю на ступенях амвона стоят Праотцы и Пророки: от правой стороны на третией от верхней облачной, под ногами Богородицы находящейся, Пророк Моисей с двойною скрижалию в обеих руках, и правой руки перстом указует на надпись на скрижалях: *радуйся скрижали Божія, в нейже перстомъ Отчимъ написася Слово Божіе*. На четвертой ступени Аарон, в первосвященнической ветхозаветной Церкви митре и облачении, в правой руке держащий жезл прозябший, а левою указующий на ступени под ногами Божией Матери. На шестой ступени Давид, в царском венце и мантии с горностаевым воротником и таковою же подкладкою, держащий в обеих руках ковчег завета. С левой стороны от подножного Богородицы облака на третией ступени, против Моисея, Пророк Исаия с хартиею на левом раме, левою же рукою придерживаемой, а правою указующий на надпись хартии: *Се Дѣва во чревѣ пріиметъ и родитъ Сына и нарекутъ имя Ему Еммануилъ*. На четвертой ступени, против Аарона, Иеремия, в правой руке держащий свиток, а левою указывающий в сторону. На пятой ступени Иезекииль, держащий в руках врата затворенные. На шестой ступени Даниил с камнем в руках. На ступенях внизу, на первой написано: *вѣра*, и по обеим сторонам сего слова: *седмью восходовъ восхожденіе ея*. На второй ступени *надежда*, на третией – *любовь*, на четвертой – *чистота*, на пятой – *смиреніе*, на шестой – *благодать*, на седьмой облачной под ногами Богородицы – *слава*. На всех седми столпах сени под капителями Коринфского ордена эмблемы в кругах: на крайнем от правой руки Богородицы книга на свитке с седмию висящими от ней печатьми; над нею вверху надпись: *1. Даръ премудрости*, а под нею: *видѣхъ книгу запечатлѣнну седмію печатьми*. На втором столпе эмблема седмисвещный подсвечник; над ним надпись: *2. Даръ*

[19] Выписка из Описания Киево-Софийского собора и Киевской иерархии, преосв. митроп. *Евгения*, 1825 года.

[20] О именах сих Ангелов и их изображении см. в Четиих Минеях, под числом 26 Марта.

разума, и потом: *видѣхъ свѣщникъ златъ и седмь свѣтильникъ верху его*. На третием столпе, ближайшем к Богоматери, эмблема седмь очес; над ними надпись: *3. Даръ совѣта,* и потом: *на камени единомъ седмь очесъ*. На четвертом столпе, ближайшем к левой стороне Богородицы, эмблема седмь трубных рогов; над ними надпись: *4. Даръ крѣпости,* и потом: *седмь трубъ на паденіе Іерихона.* На пятом столпе десная рука, окруженная седмию звездами, над нею надпись: *5. Даръ вѣдѣнія*, а потом *въ руцѣ десной седмь звѣздъ*. На шестом столпе седмь курильниц огненных, с надписью: *6. Даръ благочестія*, и потом: *седмь фіалъ златыхъ полни ѳиміама, яже суть молитвы святыхъ*. На седьмом столпе пук седми огненных молний, с надписью: *7. Даръ страха* Божія, и потом: *глаголаша седмь громовъ гласы своя*».

И потому рождается вопрос: который св. образ Премудрости Божией древнее по своему содержанию, Киевский ли, или Новгородский? Вопрос важен тем в особенности, чтобы увидеть, в каком виде приняли мы в отечество свое образ св. Софии из Греции, от Софийского храма Константинопольского? и, если можно, – когда и как явился в православной Церкви первый образ св. Софии? Для разрешения сего вопроса надлежало бы видеть, какого содержания был образ в Софийском Константинопольском соборе. Но его там нет уже со времени превращения собора в мечеть. Надлежало бы по крайней мере пересмотреть, нет ли каких сказаний о нем по истории Византийской, где описываются и Константинопольские церкви, и царский двор с их обычаями и достойными особливого замечания предметами. Мне не довелось это сделать, когда был Corpus Historiae Byzantinae под руками; ныне нет для меня возможности видеть. Знаменитейший археолог наш, преосвященный Евгений митрополит нашел себя в затруднении решить означенный вопрос, присовокупляя, что для сего надобно бы знать, какого вида образ св. Софии был в Полоцком древнем соборе, называемом по храму также Софийским, так как образ там, без сомнения, был самый верный список с древнего Киевского; но знать это теперь нет возможности, за бывшим обращением собора из православного в униатский и поставлением на место св. Софии храмового образа св. Василия Великого по Базилианскому ордену. По крайней мере, преосвященный Евгений ясно говорит об образе св. Софии Киевском, что он, кажется, уже вновь написан по возобновлении Киево-Софийского собора митрополитом Петром Могилою[21]. Мне кажется несомненным, что Новгородский образ св. Софии есть древнейший пред Киевским и содержанием должен быть точно такой, какой был в Греции под именем св. Софии. 1. Он называется *Корсунским*, считается перенесенным из Греческого города Корсуня в самом начале веры Христианской в России, что непрерывно подтверждают Новгородские летописи. 2. Первый святитель Великого Новаграда был Корсунянин, епископ Иоаким; св. Никита, из первых также епископов Новгородских, был из затворников Киевских, и все древние архиереи Новгородские, быв частию из Греков, получили хиротонию от архипастырей Киевских *и всея России*. Как же бы они могли терпеть перемены в храмовом образе св. Софии, если бы Греки не видели в нем того самого

[21] Описание Киево-Соф. собора и Киев. иерархии, 1825 года.

образа в сие имя на востоке, а Киевляне в Киеве? 3. Не в одном Новгороде, но и в Москве, и во всех древних церквах на севере, составлявших до государя Петра Великого одну Новгородскую епархию, св. София изображается точно так или подобно тому, как начертана на образе Новгородском – что́ показывает всеобщее там согласие древности. 4. На Киево-Софийском образе написана под ногами Владычицы луна, о которой на Новгородском нет никакого помина. А известно, что луну под стопами Богоматери писать и под крестами приделывать начали у нас в России тогда уже, как стали мы освобождаться от ига Татар-Магометан, чтителей луны. В Греции при создании Софийской церкви и при изображении св. Софии на иконе не могло быть никакой мысли о луне, когда царство Греческое процветало, и нельзя было думать, что мусульмане когда-либо покорять его и нужно будет иметь на виду священный символ попрания их в свою очередь.

Когда же в Византии или на востоке появился образ св. Софии? Для Иустинианова ли храма был он нарочито писан, или был ранее? Таинственное значение образа в самом деле как будто намекает, что он в роде иконописном изобретен вместе с тем, как изобретались зодческие чертежи для необыкновенного Византийского храма. Храмовое значение образа, о чем говорили мы выше, ведет к тому же заключению, что он нарочито писан для единственного в мире храма. Самодержавный создатель дивного храма св. Софии, можно сказать, хотел состязаться с создателем первого в мире храма. «Я победил тебя, Соломон!» – воскликнул Иустиниан, взошедши в устроенное им здание для осмотра готовности оного к освящению. Соломон премудрый с словами своими: *Премудрость созда себѣ домъ и утверди столповъ седмь* и проч. Прямо был в виду христианского царя Греции. Все так. Но тогда был бы написан образ св. Софии в том виде, кроме луны, как он в Киеве. Новгородский заключает в себе значение гораздо обширнее и глубже, чем сколько нужно было нарочито для храма Иустинианова. Он заключает в себе собственно и особенно то, что нужно было восточному правоверию во времена арианские, в опровержение столь страшной ереси, какова была тогда против краеугольного камня св. веры. И потому смею думать, что образ св. Софии в том виде, как в Новгороде, был ранее храма Иустинианова и был кем-либо из св. ревнителей христианского благочестия изобретен, или по откровению свыше предан кому-либо из них (Ж). Надобно припомнить при сем, что первыми возражениями ариан были именно слова Премудрости Божией: *Господь созда мя въ начало путей Своихъ* (3). Изъяснение сих слов составляло пробный урок о том, православен ли кто или предан арианству? Посему нельзя не мыслить, что ипостасной Премудрости Божией благоугодно явить себя в том самом виде, дабы так и начертанной быть для очей христиан православных, в каком виде уже являлся Господь возлюбленному ученику Своему Иоанну Богослову пред сообщением ему Своего откровения о будущих судьбах Церкви и мира. По крайней мере, во святом откровении Иоанну образ сей был уже начертан. Оставалось только написать его красками в лицах и сделать, как говорит св. Дамаскин об иконах, писанием скорым, дабы т. е. при одном воззрении на него вдруг могли видеть коренные и существенные истины, заключающиеся в Писании, собственно так называемом.

ПРИМЕЧАНИЯ

(А) Образ величиною, с нижнею приставкою, в вышину 3 арш. 5 ½ вершк., а в ширину 2 арш. 2 ½ вершка. На прежней ризе была приставка внизу, во всю ширину иконы, длиною в ¾ аршина, в соответствие приставленной деке. Приставки на нынешней ризе нет; а надписи кондака и тропаря, по-прежнему, имеются. Надписи сии, по составу своему, принадлежат к 1701 году, когда устроена была прежняя риза на икону.

(Б) Действительно, икона Софии Премудрости Божией должна быть признана современною Новгородскому Софийскому собору, писанною с Греческого подлинника, Греческими изографами, на Руси. Основание этому мнению указано П. Соловьевым в Опис. Новг. Соф. соб., стр. 53 и 54. Самый пошиб письма иконы, чисто Греческий, ручается за глубокую ее древность. По этой своей древности, икона св. Софии всегда была чтима Новгородцами с особенным уважением и благоговением и была у них залогом спасения самого Новгорода[1]. Она, по преданию, признается чудотворною. И предание сие подтверждается летописями. Именно, в 1542 году 1-го Августа, когда архиепископ Феодосий из Хутынских игуменов возведен был на кафедру Новгородскую, от этой иконы совершилось чудо[2]. Впрочем, еще до явления чуда, пред иконою Софии горела день и ночь свеча, и вновь поставлена в 1511 году Великим Князем Московским Василием Иоанновичем III *по старинѣ, какъ была преже*[3].

Икона св. Софии, как особенно чтимая Новгородцами, в разное время различно была украшаема. Но какой именно оклад был на ней до начала прошлого века, неизвестно. А в 1701 году была устроена на ней риза сребропозлащенная, в 1 пуд, старанием митрополита Иова[4]. Риза сия употреблена на устройство нынешней, которая начата при митрополите Серафиме, а окончена при митрополите Антонии, 15 Августа 1843 года, на сумму Новгородского архиерейского дома. В настоящее время риза сребропозлащенная, 84 пробы, работы мастера Верховцева. На кайме сей ризы со всех четырех сторон вычеканены, в 24 клеймах, Праотцы, Пророки и Апостолы, именно – с верхней стороны: Гедеон, Иезекииль, Давид, Моисей, праотец Иаков; с нижней: Пророк Даниил, Иеремия, Аарон, Аввакум, Исаия; с правой стороны: Апостолы Павел, Матфей, Варфоломей, Лука, Иаков Алфеев, Фома;

---

[1] В Новг. I летоп. под 6723 (1215) годом приводится изречение, выражающее веру и преданность Новгородцев к св. Софии: «къдѣ святая Софія, ту Новгородъ».

[2] Новг. III летоп. под 7052 г. Ср. Приб. к Новг. II летоп., стр. 200.

[3] Новг. IV летоп., стр. 137.

[4] На прежней ризе была вычеканена надпись: «Лѣта 1701 отъ дѣвственнаго Рождества мѣсяца Августа въ 31 день, совершися сей боголѣпный въ ипостасней Премудрости Бога и Отца обѣтованный даръ, по человѣческой силѣ многоцѣнный, при пресвѣтлѣйшемъ и боговѣнчанномъ царствованіи благочестивѣйшаго великаго монарха и Самодержца необходимѣйшаго, Царя Петра Алексѣевича, при великомъ же княженіи благочестивѣйшаго Великаго Князя и Царевича Алексѣя Петровича, сына его, при архіерействѣ преосвященнаго и мудрославнѣйшаго великаго господина Іова, митрополита В. Новаграда и В. Лукъ» и пр. Надпись сия осталась в рукоп. Описании Новг. Соф. собора, приписываемом митрополиту Евгению и хранящемся в соборной ризнице.

с левой стороны: Апостолы Петр, Иоанн Богослов, Андрей Первозванный, Симон, Иаков Зеведеев, Филипп. До устройства новой ризы, под иконою хранился средропозлащенный ковчег с изображением на нем священномученика Антипы, епископа Пергама Асийского; а внутри ковчега, в воскомастике, зуб сего святого; но теперь ковчег этот перенесен на другое место.

(В) Полную надпись на свитке у Иоанна Предтечи см. в Опис. Новг. Соф. соб., стр. 51. Надпись сия, как надобно полагать, не оставалась без исправления и возобновления после первоначального написания иконы.

(Г) На ризе описываемой иконы и, вероятно, на самой иконе надписи *Премудрость Божія* нет; но на других иконах Новгородской Софии, как напр. на иконе, написанной на стене в главном алтаре собора, над горним местом, таковая надпись имеется.

(*Д*) Напр., *И облеченъ въ ризу червлену кровію, и нарицается имя Его Слово Божіе* (Апок. XIX, 13). *И видѣхъ Ангела оболчена во облакъ, и дуга надъ главою его, и лице его яко солнце, и нозѣ его яко столпы огнены, и имѣяше въ руцѣ своей книгу разгибену* (X, 1, 2). А в XIV, 14, 15 и 18 говорится об Ангеле *въ вѣнцѣ златомъ* и *сѣдящемъ на облацѣ* и *имѣющемъ область на огни*. Что касается до смысла приведенных у преосв. Игнатия мест Апокалипсиса, то они св. Андреем Кесарийским изъясняются об Иисусе Христе[5].

(Е) Дабы не показалось странным, что в храме Христа Спасителя празднуется Богоматери, нужно обратить внимание на храмовые иконы Софии Премудрости Божией и Успения Богоматери, которые в разных видах представляют одно и взаимно поясняют одна другую. Так, на иконе Успения Иисусу Христос, неописуемый по Божеству, описуется, сколько можно вместить понятию человеческому, «въ селеніяхъ своихъ, гдѣ нижняя съ вышнии совокупляются, и сѣнь нашего существа, обоженіемъ пріимшаго смѣшеніе, церковь Божія бываетъ, гдѣ небо земное, пренепорочная Матерь Еммануилова, в небесное и нетлѣнное селеніе вселяется, гдѣ сія представительница Церкви, Царица небесе и земли, предстаетъ одесную Царя своего, – сія Дщерь Царева вводится во храмъ Царевъ, и искреніи ея (ученики Христовы) приводятся въ слѣдъ ея»[6]. Сие невесты Христовой таинственное сочетание с женихом своим воспевают на небеси *всѣ рабы Божіи, и боящіеся Его, и маліи и велицыи*. Там слышал тайновидец Иоанн, *яко гласъ народа многа, и яко гласъ водъ многихъ, и яко гласъ громовъ крѣпкихъ, глаголющихъ: яко воцарися Господь Богъ Вседержитель. Радуимся и веселимся, и дадимъ славу Ему: яко пріиде бракъ агнчій, и жена его уготовила есть себе* (Апок. XIX, 5–18).

Подражая ликованию небожителей, св. Церковь в день Успения Богоматери воспевает на земле: «Достойно, яко одушевленное Тя небо, пріяша небесная, божественная селенія: и предста свѣтло украшена, яко невѣста всенепорочная Царю и Богу»[7]. И в Новгородском храме св. Софии в честь Богоматери песнословится: «Превѣчная Премудрость, Христе Боже нашъ, божественнымъ смотрѣніемъ Своимъ преклонивый небеса, благоволилъ еси вселитися во утробу чистыя отроковицы, средостѣніе вражды раз-

[5] Толков. св. Андрея Кесар. в Слав. переводе 1768 г., стр. 14 и след.

[6] Канон Успению Пресв. Богород., песнь 4, троп. 1.

[7] Канон Успению, песнь 1, троп. 2.

рушивъ, освятилъ еси естество наше, и царствіе Твое намъ отверзлъ еси; сего ради Тебе, творца нашего и избавителя, и рождшую Тя, спасенія нашего тайнѣ послужившую Дѣву чистую, православно величаемъ».

Посему, какое может быть приличнейшее время для торжества Софии *Премудрости Божіей, въ тайнѣ сокровенной, юже предустави Богъ прежде вѣкъ въ славу нашу* (1 Кор. II, 7), как не в день всесвященного преставления Божественной и нетленной Матери Господа нашего, когда Он «премірныя вышнихъ силъ чины совокупилъ вселитися съ сущими на земли»[8]. Вот причина, почему в храме Премудрости Божия Слова храмовым торжеством почитается храм Его Божества, пренепорочная Дева Мария, во Успении Своем – и почему особенного дня и чинопоследования Церковию не назначено для сего торжества!

(Ж) Неизвестный Греческий XI века описатель построенной Иустинианом Константинопольской Софийской церкви, говорит, что расположение сего храма самому императору откровено Ангелом, а наименование ее святою Софиею сказано Ангелом же одному из <при> мастеровых находившемуся отроку, и описатель толкует оное *Словомъ Божіимъ*[9]. А историк Кедрин и другие Византийцы пишут, что еще император Константин Великий, в начале IV века, при утверждении престола своего в Византии, основал, а сын его Констанций окончил первый деревянный храм во имя св. Софии Премудрости Божией, под именем коей тогда разумели Сына Божия, по слову Апостола Павла <в> 1 Кор. I, 24[10]. По свидетельству Сократа[11], храм Софийский возобновлен после пожара (404) императором Феодосием Младшим; а в VI веке Иустинианом выстроен в величественном виде. Равным образом и в России – как в Киеве до Ярослава I, при св. Ольге, так и в Новгороде до св. Владимира Новгородского, при Владимире равноапостольном, были устроены деревянные церкви в честь Софии Премудрости Божией[12].

(З) На иконе св. Софии в Тобольском Софийском соборе даже есть надпись приведенного в рукописи текста (Притч. Сол. VIII, 22)[13]. Объяснение сего текста св. Афанасием Великим против Ариан встречается часто в его

---

[8] Там же, песнь 7, троп. 3.

[9] Описан. Киево-Соф. собора, стр. 16. – *Словомъ Божіимъ* объясняется София и в соборных грамматах: *Leunclavius*, Jus Grecoroman., pag. 204. – Кормчая, ч. 2, *л.* 337 но обор. – В предисловии к одному Русскому Подлиннику, между прочим, сказано: «Егда созидася (при Іустиніанѣ) Премудрость Слова Божія великая церковь – небо Божіе». *Сахарова* Исслед. о Русск. Иконоп., кн. 1, стр. 63.

[10] *Кедрина* Деян. церк. и гражд. М., 1794, *л.* 72 и 76. – О Константции кроме того известно, что он к Софии присоединил церковь св. Ирины.

[11] *Сократа* Ист. церк., кн. II, *гл.* 16. – Памятники Русского Музея *Коробанова*, № XI, стр. 10, где приведены рассказы о начале храма Софии Премудрости Слова Божия при Иустиниане Великом.

[12] Описан. Киево-Соф. собора, стр. 9, 12–14. – История христианства в России до равноап. Владимира, А. М. <архимандрит Макарий (Булгаков)>, 1846 г., стр. 323 и 324. – Новг. II и III летоп., стр. 121 и 208.

[13] Описан. Киево-Соф. собора, стр. 22.

твореніях[14]. Согласно с объяснением Отца Церкви, в словах Соломона можно видеть два состояния Спасителя, как от начала участвовавшего с Богом Отцом в творении всех тварей (*въ началѣ путей своихъ*), так и принявшего на Себя от Бога Отца дело искупления рода человеческого (*созда мя*). Впрочем, не будет противного духу тогдашнего времени, если изображение Софии почтем противопоставленным не одному арианству, но вообще гностицизму, мудровавшему о предвечном рождении и воплощении Сына Божия под таинственным, превратным покровом.

[14] *Ловяг.* <Ловягин Е. И.> О заслугах св. Афанасия Великого для Церкви в борьбе с арианством. СПб., 1850, стр. 40–46, где приведено объяснение текста Афанасием против Ариан.

АВТОРЫ

Андрей Дмитриевич Охоцимский
кандидат физико-математических наук, научный сотрудник.
Научный центр восточно-христианской культуры
Groenstraat 160, Leuven, Belgium, 3001
E-mail: andrew_simsky@mail.ru

Сергей Сергеевич Аванесов
доктор философских наук, профессор,
зав. кафедрой теологии, директор научно-образовательного центра «Гуманитарная урбанистика».
Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого
Ул. Большая Санкт-Петербургская 41, Великий Новгород, Россия, 173003
E-mail: iskiteam@yandex.ru

Ксения Александровна Мурастова
кандидат исторических наук, научный сотрудник.
Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского
Проспект Мира 55, Омск, Россия, 644077
E-mail: zharch@mail2000.ru

Тигран Сержикович Симян
доктор филологических наук,
профессор кафедры зарубежной литературы.
Ереванский государственный университет
Ул. Алека Манукяна 1, Ереван, Армения, 0025
E-mail: tsimyan@googlemail.com

Татьяна Станиславовна Борисова
кандидат филологических наук, PhD (византийская филология),
научный сотрудник Отделения русской филологии и славяноведения.
Афинский национальный университет имени И. Каподистрии
30 Panepistimiou str., Athens, Greece, 10679
E-mail: borisova@slavstud.uoa.gr

Елена Владимировна Волкова
Дизайнер экспозиций.
Государственный Русский музей
Ул. Инженерная 4, Санкт-Петербург, Россия, 191186
E-mail: elenavolkova196@yandex.ru

Надежда Хаджимерзановна Орлова
доктор философских наук, научный сотрудник
Зелёногурский университет
Ул. Лицеальна 9, Зелёна Гура, Польша, 65-417
E-mail: nadinor@mail.ru

AUTHORS

Andrew Simsky
Cand. Sci. (Physical and Mathematical Sciences), Research Fellow.
Research Center for Eastern Christian Culture, Leuven, Belgium
E-mail: andrew_simsky@mail.ru

Sergey S. Avanesov
Dr. Sci. (Philosophy), Professor,
Head of the Department of Theology,
Director of the Research and Educational Centre
for Humanitarian Urbanistics.
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia
E-mail: iskiteam@yandex.ru

Xeniya A. Murastova
Cand. Sci. (Historical Sciences), Research Fellow.
Dostoevsky Omsk State University, Russia
E-mail: zharch@mail2000.ru

Tigran S. Simyan
Dr. Sci. (Philology), Professor of Foreign Literature Department.
Yerevan State University, Armenia
E-mail: tsimyan@googlemail.com

Tatiana S. Borisova
Cand. Sci. (Philology), PhD (Byzantine Philology),
Research Fellow of Department of Russian Language and Literature
and Slavic Studies.
National and Kapodistrian University of Athens, Greece
E-mail: borisova@slavstud.uoa.gr

Elena V. Volkova
Exhibition designer.
The State Russian Museum, St. Petersburg, Russia
E-mail: elenavolkova196@yandex.ru

Nadezhda Kh. Orlova
Dr. Sci. (Philosophy), Research Fellow.
University of Zielona Góra, Poland
E-mail: nadinor@mail.ru

ПОРЯДОК ПРЕДСТАВЛЕНИЯ МАТЕРИАЛОВ К ПУБЛИКАЦИИ

Материалы для публикации в журнале принимаются в электронном формате по адресу: **vistheo@yandex.ru**. Редакция вступает в переписку только с автором (авторами) представленного материала. Научные произведения публикуются в журнале бесплатно, авторам публикаций не выплачиваются какие-либо гонорары.

Автор представляет в редакцию отдельными файлами:

✓ оформленное согласно правилам научное произведение;

✓ сведения об авторе (авторах) на языке статьи и английском языке с указанием следующих данных: фамилия, имя, отчество (при наличии) без сокращений; учёная степень, учёное звание; должность и место работы / учёбы без сокращений; адрес электронной почты; контактный телефон;

✓ заполненный бланк соглашения о публикации, подписанный автором (в случае соавторства каждый из авторов подписывает отдельный бланк); подписывая бланк соглашения, автор тем самым разрешает открытую публикацию своих материалов, а также их редактирование, не искажающее смысл произведения;

✓ анонимный файл, содержащий текст произведения, для осуществления двойного слепого рецензирования (в тексте научного произведения требуется убрать все сведения об авторе и организации, в которой он работает).

Перечисленные файлы должны быть поименованы в латинской графике:

• научное произведение: Фамилия автора_text.doc (Petrov_text.doc), в случае соавторства указывается фамилия первого автора.

• сведения об авторе: Фамилия автора_author.doc (Petrov_author.doc).

• бланк соглашения о публикации: Фамилия автора_agreement.pdf (Petrov_agreement.pdf).

• анонимный файл для рецензирования: первое слово названия произведения в латинской транскрипции (например, Problema.doc).

Все поступившие материалы проходят проверку на плагиат. При обнаружении плагиата материал отклоняется без права повторной подачи, а сам автор включается в список исследователей, материалы которых не подлежат опубликованию в журнале.

Очерёдность публикации материалов определяется датой их поступления в редакцию журнала. Работы, посвящённые особо актуальным темам, а также содержащие принципиально новую информацию, по решению редакции могут быть опубликованы вне очереди.

Редакция журнала не вступает с авторами в содержательное обсуждение статей и заключений рецензентов, переписку по методике написания и оформления научных произведений и не занимается доведением статей до необходимого научно-методического уровня.

MANUSCRIPT SUBMISSION

Materials for publication in the journal are accepted in electronic format at: **vistheo@yandex.ru.** The editorial board fulfills the correspondence only with the author(s) of the submitted material. Manuscripts are published in the journal free of charge, authors of publications are not paid any remuneration.

The author presents to the editorial office separate files:

- manuscript drawn up according to the rules;
- information about the author(s) in the language of article and English with the following data: surname, name (in full); academic degree, academic title; position and place of work / study without abbreviations; e-mail address; contact phone number;
- the completed form of the publication agreement signed by the author (in case of co-authorship, each of the authors signs a separate form); signing the agreement form, the author thereby permits the open publication of his materials, as well as their editing, which does not distort the meaning of the manuscript;
- anonymous file for double-blind peer review (in the text of the manuscript it is required to remove all information about the author and the organization in which he works).

The listed files must be named in the Latin script:

- manuscript: Surname of author_text.doc (Petrov_text.doc), in the case of co-authorship, the name of the first author.
- information about the author: Surname of author_author.doc (Petrov_author.doc).
- the form of agreement about the publication: Surname of author_agreement.pdf (Petrov_agreement.pdf).
- anonymous file: the first word of the title of the paper in Latin transcription (e.g. Problema.doc).

All received materials are checked for plagiarism. If plagiarism is detected, the material is rejected without the right to re-submit, and the author himself is included in the list of researchers whose materials are not subject to publication in the journal.

The order of publication of materials is determined by the date of their admission to the journal. Works devoted to particularly topical issues, as well as containing fundamentally new information, can be published out of order by the decision of the editorial board.

The editorial board does not enter into a meaningful discussion with the authors about articles and opinions of reviewers, doesn't correspond on the methods of writing and design of paper and is not engaged in bringing the articles to the required scientific and methodological level.

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ

Редакция принимает материалы, набранные в текстовом редакторе Microsoft Office Word с расширением .doc или .docx, в электронном виде. Иллюстрации принимаются в виде отдельных файлов в формате jpeg (не более 5 иллюстраций).

Объём текста − до 40 000 знаков (включая пробелы). Текст набирается шрифтом Palatino Linotype. Размер шрифта – 12. Межстрочный интервал − одинарный. Абзацный отступ – 0,5 см. Поля страницы сверху и снизу − 2 см., слева − 2,5 см., справа − 1,5 см. Режим выравнивания аннотации, ключевых слов, основного текста и библиографии – по ширине, расстановка переносов – автоматическая. Страницы текста не нумеруются.

При использовании дополнительных шрифтов такие шрифты должны быть представлены в редакцию.

Структура текста

Публикуемое в журнале научное произведение должно состоять из следующих последовательно расположенных элементов:

— название статьи (прописные буквы, размер шрифта − 14, выравнивание по центру);

— инициалы и фамилия автора (отделяются от названия пропуском строки, шрифт жирный, размер шрифта − 12, выравнивание по центру);

— место работы, страна (размер шрифта − 11, выравнивание по центру);

— e-mail (размер шрифта − 11, выравнивание по центру);

— сведения об источнике финансирования, если таковой имеется (отделяется от e-mail пропуском строки, шрифт жирный, размер шрифта – 10, выравнивание по центру)

— аннотация (отделяется пропуском строки, размер шрифта − 11, выравнивание по ширине);

— ключевые слова (отделяются от аннотации пропуском строки, размер шрифта − 11, выравнивание по ширине);

— для материалов на русском, французском и немецком языках пункты 1–7 повторяются на английском языке;

— текст (отделяется пропуском строки, размер шрифта – 12, выравнивание по ширине);

— библиография (отделяется пропуском строки, заголовок пишется прописными буквами, размер шрифта – 12, выравнивание по центру, далее после пропуска строки приводится список библиографии в алфавитном порядке, выравнивание по ширине);

— references (список использованной литературы в переводе на английский язык; оформляется таким же образом, что и библиография).

На сайте журнала «Визуальная теология» можно ознакомиться с шаблоном для оформления статьи.

Аннотация

Аннотация (авторское резюме) должна являться кратким обзором научной статьи, представляющим основное содержание и выводы исследования. Размер аннотации – от 2500 до 3000 знаков без пробелов. Аннотация выполняет функцию справочного инструмента, адекватно репрезентирующего более объёмное научное исследование. Из аннотации должно быть ясно, какую цель ставил автор исследования, какие задачи он последовательно решал, какую методику применял (без уточнения деталей), каковы основные результаты исследования и в чём состоит научное значение этих результатов. Текст аннотации должен быть внутренне связным и логически структурированным (следовать логике текста статьи). В аннотации не применяется цитирование. В аннотации не должно быть такого материала, который не содержится в статье.

Англоязычная аннотация к статье должна быть: информативной (не содержать общих фраз); оригинальной (не калька с аннотации на языке статьи); написанной на приемлемом английском языке (не «механический» перевод); содержательной (отражать основное содержание статьи и конкретные итоги исследования). Размер англоязычной аннотации – от 2500 до 3000 знаков без пробелов. Англоязычная аннотация призвана играть роль независимого от текста статьи источника научной информации.

Ключевые слова

Ключевые слова к статье должны отражать основное содержание статьи, совпадать с базовыми терминами исследования, определять собой (маркировать) область знания, предметную область и тематику исследования. Количество ключевых слов – от 5 до 15, последовательность ключевых слов: по мере значимости.

Цитирование

Ссылки на использованную литературу приводятся внутри текста в квадратных скобках согласно следующей форме: [Иванов 2012, 81], где Иванов – фамилия автора, 2012 – год издания, 81 – страница. При необходимости можно ссылаться на несколько страниц: [Петров 2019, 52–54], между указанными номерами страниц всегда должно использоваться короткое тире, не дефис. Перед отправкой материала необходимо убедиться, что

✓ все ссылки произведены на источники, присутствующие в библиографическом списке;

✓ каждый источник, присутствующий в библиографическом списке, процитирован не менее одного раза.

Количество так называемых общих ссылок, то есть ссылок на источник без указания номера страницы (за исключением ссылок на веб-ресурсы), не должно превышать 10 % от общего количества ссылок в тексте научного произведения. Цитирование собственных работ, как и любых других, должно быть уместным и целесообразным. Не рекомендуется использование материалов, авторство которых невозможно установить. При наличии печатного издания не рекомендуется ссылаться на электронный ресурс.

Все выделения текста внутри цитат уточняются в круглых скобках (курсив мой. – Е. С.), где Е. С. – первые буквы имени и фамилии автора (набираются курсивом). Если при цитировании упускается некоторый фрагмент текста, то в самой цитате на его месте используется многоточие, заключённое в угловые скобки: <…>. Подобное сокращение цитаты не должно приводить к искажению её смысла.

Примечания оформляются в виде постраничных сносок. Нумерация сносок сквозная. Размер шрифта – 10, выравнивание по ширине.

Иллюстративные материалы (изображения, фотографии, таблицы и пр.) нумеруются и сопровождаются подписью: номер иллюстрации, название, автор/источник. Имена предоставляемых файлов jpeg должны соответствовать номерам и названиям иллюстраций в тексте.

Библиография оформляется в алфавитном порядке, не нумеруется.

References оформляется согласно латинскому алфавиту, не нумеруется.

Подробные правила оформления Библиографии и References представлены на официальном сайте журнала.

REQUIREMENTS FOR MANUSCRIPTS

The editorial board accepts in electronic form the materials typed in the text editor Microsoft Office Word with the extension .doc or .docx. Illustrations are accepted as separate files in jpeg format (no more than 5 illustrations).

Text size – up to 40 000 characters (including spaces). The text is typed in Palatino Linotype. The font size is 12. Line spacing – single. Paragraph indention – 0.5 cm. Page margins on top and bottom – 2 cm, left – 2,5 cm, right – 1.5 cm. The alignment mode of the abstract, keywords, main text and reference – justified, hyphenation – automatic. Pages of text are not numbered. When using additional fonts, such fonts should be submitted to the editor.

Text structure

The manuscript published in the journal should consist of the following consecutive elements:

— article title (capital letters, font size – 14, center alignment);

— initials and surname of the author (separated from the title by skipping a line, bold font, font size – 12, centered);

— place of work, country (font size – 11, center alignment);

— e-mail (font size – 11, center alignment);

— information about the source of funding, if any (separated from e-mail by skipping a line, bold font, font size – 10, center alignment)

— abstract (separated by skipping a line, font size 11, justified alignment);

— keywords (separated from the annotation by skipping a line, font size – 11, justified alignment);

— for Russian-language materials, paragraphs 1-7 are repeated in English;

— text (separated by line skipping, font size – 12, justified alignment);

— references in language of article (separated by skipping a line, the title is written in capital letters, font size – 12, center alignment, then after skipping the line is a list of reference in alphabetical order, justified alignment);

— references in English (made the same way).

On the website of the journal "Visual Theology" you can find a template for the design of the article.

Abstract

Abstract should be a brief review of the paper, representing the main content and conclusions of the study. The size of the abstract is 2500 to 3000 characters without spaces. The abstract serves as a reference tool, adequately representing a more extensive research. From the abstract it should be clear what purpose the author of the study set, what tasks he consistently solved, what methodology he used (without specifying details), what are the main results of the study and what is the scientific significance of these results. The text of the abstract should be internally coherent and logically structured (following the logic of the text). Citation is not used in the abstract. The abstract should not contain any material that is not contained in the article.

The English abstract should be: informative (not containing common phrases); original; written in acceptable English (not a "mechanical" translation); meaning-

ful (reflecting the main content of the article and the specific results of the study). The size of the English abstract – from 2500 to 3000 characters without spaces. The English abstract is intended to play the role of the source of scientific information, independently from the text of the article.

Keywords

Keywords to the article should reflect the main content of the article, coincide with the basic terms of the study, define (mark) the area of knowledge, subject area and subject of the study. Number of keywords – from 5 to 15, the sequence of keywords: by importance.

Citation

References to the used literature are given in the text in square brackets according to the following form: [Ivanov 2012, 81], where Ivanov is the author's surname, 2012 – year of publication, 81 – page. If necessary, it is allowed to refer to several pages: [Petrov 2019, 52–54], between these page numbers a short dash should always be used, not a hyphen. Before sending the material, it is necessary to make sure that

- ✓ all references are made to the sources, present in the reference;
- ✓ each source, present in the reference, is cited at least once.

The number of so-called general references, that are, references to the source without specifying the page number (except for the references to web resources), should not exceed 10 % of the total number of references in the text of the manuscript. Citation of author's own works, as well as any other, should be appropriate and expedient. The use of materials whose authorship cannot be established is not recommended. In the presence of the printed edition it is not recommended to refer to the electronic resource.

All selections of text inside of quotes are specified within the parentheses (my italics. – E. S.), where E. S. – the first letters of the author's name (typed in italics). If some fragment of text is missing when quoting, then in the quotation itself an ellipsis enclosed in angle brackets is used: <...>. Such a reduction of the quotation should not distort its meaning.

Notes are made in the form of page footnotes. Footnotes are numbered sequentially. Font size – 10, justified alignment.

Illustrative materials (images, photos, tables, etc.) are numbered and accompanied by a caption: illustration number, title, author/source. The names of provided jpeg files should correspond to the numbers and names of illustrations in the text.

Reference List in language of article (Russian, German, French) is presented in alphabetical order, not numbered.

References List in English is made in Latin alphabet order, not numbered.

Detailed rules for the design of the References are presented on the official website of the journal.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ

Решение о рекомендации авторского материала к публикации принимается редакционной коллегией по результатам внешнего двойного слепого рецензирования. Процедуру рецензирования осуществляют учёные-специалисты по предложению главного редактора, членов редакционной коллегии и редакционного совета.

Поступившие материалы рассматриваются редколлегией журнала с точки зрения соответствия тематике журнала, академического качества материала и соблюдения «Правил оформления материалов». Соответствующие тематике журнала и оформленные должным образом материалы направляются на рецензирование. Редколлегия имеет право не принять материалы низкого академического качества, не соответствующие тематике журнала либо оформленные не по правилам.

Сроки рецензирования в каждом отдельном случае определяются с учётом наличия условий для оперативной публикации статьи. Максимальный срок рецензирования составляет не более одного месяца.

Поступившие в редколлегию материалы рецензируются на основании следующих критериев:

- соответствие содержания статьи тематике журнала;
- соответствие заголовка статьи содержанию статьи;
- уровень научной компетентности автора;
- самостоятельность и оригинальность исследования;
- научная новизна исследования;
- соблюдение правил цитирования;
- правильность оформления библиографии;
- соблюдение научного стиля изложения мысли (кроме эссе и интервью).

Материал подлежит публикации на основании положительной рецензии. Если материал соответствует всем критериям, но в нём имеются несущественные недочёты, материал направляется автору (авторам) на доработку с указанием конкретных замечаний рецензента. Произведение, направленное автору на доработку, должно быть возвращено в исправленном виде в течение месяца. Исправленный материал проходит процедуру повторного рецензирования. Материал, не соответствующий хотя бы одному из перечисленных критериев, отклоняется и не принимается к повторному рассмотрению; при этом автор получает мотивированный отказ редакционной коллегии.

Рецензии хранятся в течение 5 лет.

После получения положительного отзыва рецензента редакция журнала осуществляет литературное и научное редактирования материала, согласовывает с автором вносимую в произведение правку и предоставляет автору корректуру произведения до его опубликования.

PEER-REVIEW PROCESS

The decision on the recommendation of the author's manuscript for publication is made by the editorial board based on the results of an external double-blind peer review (the reviewer is not informed about the author and vice versa). The review procedure is carried out by highly-qualified academic and experts who have in-depth expertise and work experience in a particular research area. Reviewers are appointed on the proposal of the editor-in-chief, members of the editorial board and the editorial council.

The received manuscripts are considered by the editorial board of the journal in terms of compliance with the subject of the journal, the academic quality of the work and compliance with the "Requirements for manuscripts". Manuscripts relevant to the subject of the journal and properly drawn up are sent for review. The editorial board has the right not to accept manuscripts of low academic quality or not corresponding to the subject of the journal or not drawn up according to the "Requirements for manuscripts".

Terms of reviewing in each case are determined taking into account the availability of conditions for the rapid publication of the article. The maximum review period is not more than one month.

The manuscripts applied to the editorial board are reviewed on the basis of the following criteria:

- correspondence between the article content and journal topics;
- correspondence between the article title and the article content;
- the level of research competence of the author;
- independence and originality of the research;
- research novelty of the work;
- compliance with the rules of citation;
- the correctness of the references;
- implementation of a scientific style (except essays and interviews).

The manuscripts is subject to publication on the basis of a positive review. If the material meets all the criteria, but it has minor defects, the material is sent to the author(-s) for revision, indicating the specific comments of the reviewer. The work sent to the author for revision must be corrected and returned within a month. The corrected material undergoes the procedure of re-reviewing. Material that does not meet at least one of the listed criteria is rejected and is not accepted for re-consideration; in this case, the author receives a motivated refusal of the editorial board.

The reviews for each article are preserved during the course of 5 years.

After receiving a positive review of the reviewer, the editorial board carries out literary and scientific editing of the manuscript, agrees the changes with the author and provides the author with the proofreading of the work before its publication. The author undertakes to cooperate with the editorial board of the journal in the process of preparing the material for publication: in due time to read the proofreading and to make correction of the text.

ПОЛИТИКА ОТКРЫТОГО ДОСТУПА И АВТОРСКИХ ПРАВ

В целях развития научно-исследовательской коммуникации ко всем материалам журнала предоставляется открытый доступ. Выпуски журнала, а также отдельные статьи доступны на сайте для чтения, скачивания и дальнейшей работы без каких-либо дополнительных ограничений на основании лицензии Creative Commons Attribution – NonCommercial 4.0 International (CC BY–NC 4.0).

Важно учитывать, что согласно данной лицензии:

• при использовании материалов необходимо обязательно ссылаться на авторов статей и оригинальную публикацию в журнале «Визуальная теология»;

• не допускается использование материалов журнала в коммерческих целях.

Авторы, передавая журналу право первой публикации представленного научного произведения, сохраняют за собой все авторские права (в том числе право авторства, право на имя и др.).

OPEN ACCESS POLICY AND COPYRIGHT

In order to develop research communication, open access to all materials of the journal is provided. Issues of the journal, as well as individual articles are available on the website for reading, downloading and further work without any additional restrictions under the license Creative Commons Attribution – NonCommercial 4.0 International (CC BY–NC 4.0).

It is important to note that under this license:

• when using the materials it is necessary to refer to the authors of the articles and the original publication in the journal “Visual theology”;

• it is not allowed to use the materials of the journal for commercial purposes.

Authors, transferring to the journal the right of the first publication of the submitted scientific work, reserve all copyright (including the right of authorship, the right to a name, etc.).

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

Журнал учреждён 23 мая 2019 года

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

2020 | № 1

Научный журнал

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

Главный редактор: С. С. Аванесов
Ответственный секретарь: Е. И. Спешилова
Вёрстка: П. Г. Иванова
Дизайн обложки: В. М. Фромов

Подписано в печать: 08.06.2020 г.
Дата публикации online: 22.06.2020 г.
Дата выхода в свет: 12.08.2020 г.
Формат: 70x100/16. Гарнитура: Palatino Linotype.
Объём: 10,9 а. л. Тираж: 500 экз. Цена свободная.
Отпечатано: ИП Копыльцов П.И.
394052, Воронежская область, г. Воронеж, ул. Маршала Неделина, д. 27, кв. 56
Тел.: 8 950 7656959, e-mail: Kopyltsow_Pavel@mail.ru